

Utdrag frå:

II Atle Kittang: "Tre forståingsformer i litteraturforskinga",
Litteraturkritiske problem. Teori og analyse, Oslo 1975

Den første av desse forståingsformene styrer ein lesemåte som ein kan kalle den sympatiske lesemåten. Den forutset at litterære tekstar er bodskapar, med-delingar som går frå eit diktar-eg til eit lesar-du; og kviler såleis på ein enkel einvegs kommunikasjonsmodell (diktar → verk → lesar). Den menneskelege talen blir å forstå som prototypen på poetisk kommunikasjon, og skriveprosessen med dens særdrag blir difor betrakta som noko sekundært: her blir det berre skapt eit materielt og varig hylster, som den menneskelege røysta kan vike rundt seg som vern mot lydbølgjene sin forgjengelige natur. Men eigentleg er også sjølv talen (diskursen) berre eit instrument, eit uttrykk for eit eksistensielt innhald (ein idé, ein visjon, ein perspektiv, - alt dette som den tyske hermeneutiske tradisjonen samanfattar under begrepet Erlebnis), som eksisterer som inntrykk før sitt språklege uttrykk, og så å seie ubesmitta av det. Denne uløyselege einskapen mellom diktartale og oppleving, mellom uttrykk og inntrykk, kjem på ein eksemplarisk måte fram fleire stader hos Benedetto Croce, f.eks. når han i sin Estetikk kan seie at "den som aldri har mottatt inntrykk frå havet, vil ikke være i stand til å uttrykke det, på samme måte som den som aldri har opplevd overklassens liv eller kampene på den politiske arena, aldri vil kunne uttrykke noen av delene".¹⁾

Den sympatiske lesemåten oppfattar altså diktinga som mimesis (- og nyttar her dette begrepet i si vide tolking, som framstilling, re-presentasjon av noko allereide present, og ikkje nødvendigvis som slavisk etterlikning av den ytre verda). Det ligg dessutan i adjektivet "sympatisk" at avlesinga alltid må skje på tekstens, dvs. forfattarens, eigne premissar, med innleving i forfattarens løynde tildriv og intensjonar. Den sympatiske lesemåten er kort sagt basert på den forutsetningen at litterære tekstar er formidling av originale, ureduserbare opplevingar, som formar seg i eit autentisk skapande subjekt, - uttrykksintensjonar som materialiserer seg i eit språk lesar-en og kritikaren audmjukt må motta og "leve seg inn i." Ein kan òg merke seg at det er den visuelle inntrykksevna som nesten alltid blir betrakta som

1) Benedetto Croce, Estetikk som vitenskapen om uttrykket, omsett frå italiensk av Domenico Aiello og Truls Winther, Oslo 1969, s. 33.

-11-

Litteratur - 19 - ~~Opp~~ 1977 (3)

konstituerande for den poetiske opplevinga: som indre visjon eller ytre, realistisk observasjon. Eidos konstituerer logos.

I eit historisk perspektiv er den sympatiske lesemåten og dens forståingsform knytte til utviklinga av hermeneutikken på den eine sida, og til framveksten av den litteraturhistoriske vitskapen på den andre. Schleiermacher og Sainte-Beuve er i denne samanhengen dei viktigaste namna. Men romantikkens hermeneutiske filosofi kan spore røttene sine lenger tilbake: til renessansens bibeleksegese, denne mødesame avlyttinga av Guds eiga røyst og vilje som talar til oss gjennom Bibelens symbol og myter. Og på mange vis er det denne teologiske eksegetiske ursituasjonen som speglar seg i den sympatiske lesemåten struktur.

La oss sjå litt nærmare på hovudpunktene i denne forståingsstrukturen. Av det eg hittil har sagt, følgjer for det første at forfattaren, diktarsubjektiviteten, blir opphøgd til det grunnleggande meiningskonstituerande prinsipp. Dette er hovudpunktet ikkje berre for Schleiermacher, men også for moderne interpretasjonsteoretikarar som italienaren Betti og amerikanaren E.D. Hirsch jr. Den siste formulerer det slik: "Dersom tekstens mening ikkje er forfattarens mening, så kan ingen interpretasjon på nokon måte svare til tekstmeininga ["the meaning of the text"], sidan teksten i så fall ikkje kan ha noko bestemt eller bestembar mening."¹⁾ Som tekstens ureduserbare opphav, er diktareg'et også det organiserande sentrum i teksten, det faste punktet ein under lesinga stadig kan referere seg til: det lyriske ego, roman-tekstens "implisitte forfattar"²⁾, diktarpersonlegdomen. Alle konkrete tekstar består jo av eit mangfold av meiningselement, betydningsnivå og semantiske valørar. Men midt i den kaleidoskopiske rikdomen som kjenneteiknar eit fiktivt univers, står forfattarinstansen som universets identitet. Den lar leseren gjenjenne éi røyst, éi holdning, éin profil tvers gjennom tekstmangfaldet. Og det er i denne dialektikken mellom delane i eit verk (eller eit poetisk univers) og den underliggende einskapen, at den sympatiske lesemåten finn sitt metodologiske prinsipp: Delen kan aldri betraktast isolert frå den einskapen som gir den mening og identitet, og som den på den andre sida er med på å konstruere.

1) E.D. Hirsch jr.: Validity in Interpretation, New Haven and London 1967 s. 6.

2) Begrepet "the implied author" høyrer heime hos Wayne C. Booth: sjans The Rhetoric of Fiction, Chicago 1961.

Denne sentrerte forståningsstrukturen fører for det andre til et karaktérisk syn på forholdet mellom formelement og innhaldselement i en littærtekst. Som eg alt har antyda, forutset den sympatiske lesemåten at det poetiske språkets (uttrykkets) egenlegge "liv" består i å utslette seg sjølv framfor den bodskapen eller den opplevinga det skal formidle.¹⁾ Det er det same synet som gjer seg gjeldande for det klassiske estetiske problemet om forholdet mellom form og innhald. Dette betyr ikkje at den sympatiske lesemåten betraktar dei littærre formelementa som ein serie reiskapar diktaren dei litterære formene elg ein viss autonomi, og at dei kan beskrivast og kodifiserast lausrinne frå alle innhaldsmessige samanhengar, slik den klassiske retorikken gjorde det. I staden for ei slik oppfatting stiller den syntaktiske lesemåten prinsippet om einskaps mellom form og innhald. Men går ein dette prinsippet nærmare etter i stømmane, ser ein raskt at det ikkje dreier seg om ein einskaps mellom to likeverdige faktorar. At det vellukka diktverket viser einskaps mellom form og innhald, betyr egenleg at innhaldet (opplevinga, visjonen, intuisjonen, osv.) har greidd å finne ei form som på den mest sjølvtuslettande måten lar innhaldet kome til orde. Innhaldet har alltid forrang: formas "liv" er å utslette seg sjølv som spesifikt element i teksten.

I forhold til retorikkens ofte mekaniske formalisme, representerer den romantiske litteraturteorien og dens etterfølgjarar eit stort framsteg. Når f. eks. Croce kritiserer retorikkens vanlege definisjon av stilfiguren "metafor", er det såleis ein kritikk ein langt på veg kan seie seg samd i:
Den utilbørlige inndeling av uttrykkene i forskjellige grader, forekommer i litteraturen under navn av "ornamentdoktrinen" eller "læren om de retoriske katgorier". Og lignende distinksjonsforsk mangler heller ikke innen de andre kunstarter; det er tilstrekkelig å minne om de realistiske og symbolistiske former som det så ofte er tale om i forbindelse med malerkunst og skulptur. Hvis man betrakter ord som realistisk og symbolisk, objektiv og subjektiv, klassisk og romantisk, enkel og ornamental, særegen og metaforsisk, de fjorden former for metafor, settning- og ordfigurer, pleonasme, ellipse, inversion, repetisjon, synonym, homonym og alle lignende ord som skal være uttrykk for avgrensninger av forskjellige uttrykksmåter og -grader, vil man oppdage deres filosofiske intetethet når man forsøker å bestemme dem mer presist, fordi de enten ikke vil lede til noe som heist, eller så lede til absurditet. Et godt eksempel på dette er ordet "metafor" som vanligvis til absurditet.

blir definert som "et annet ord som er satt i stedet for det egenlige ord". Hvorfor skal man gjøre seg så mye bry? Hvorfor erstatte det egenlige ord med et annet og dermed benytte en lengre og dårlegere vei, når man vet at den korteste er bedre? Kanske - som man vanligvis sier - fordi det egenlige ord i enkelte tilfelle ikke er så uttrykksfullt som det ord man setter i stedet, dvs. metaforen. Men hvis det forholder seg slik, er jo nettopp metaforen det egenlige ord i dette tilfelle, og hvis man hadde brukt det "egenlige" hadde det vist seg uttrykksløst, og dermed meget uegnet.¹⁾

Men vi legg også merke til at ein slik kritikk samstundes slår barnet ut med badevainet: Sjølve fenomenet metafor - og dermed den spesifikt formelle problematikken - blir borte. Den poetiske verknaden ligg ikkje, men Croce, i ein særeigen dialektikk eller spenning mellom to semantiske univers, mellom "det egenlegge" eller figurlege. Ein må nemleg tenkje seg at "det egenlegge", dvs. den opphavlege uttrykksintensionen, kjem direkte til uttrykk gjennom det som vi til vanleg feilaktig betraktar som ein "metafor", men som altså i realiteten er "saka sjølv". Noko anna ville vera ein absurditet. Kort sagt: det eksisterer faktisk ikkje lengre nokon metaforisk verknad for Croce. Men dette er sjølv sagt eit resultat av hans eiga forståingsform. For å nyte hans eige vokabular: det vellukka poetiske resultatet er pr. definisjon den direkte vegn fra 'inntrykket (den poetiske intuisjonen) til uttrykket, og i denne prosessen kan det ikkje tenkjas om vegar eller forstyrrende element. Sjølve ekspressivitetsprinsippet forutset nemleg at mediet rettar seg lydig etter bodskapen, at "det egenlegge" er i stand til å skine direkte gjennom uttrykkets aksidentelle delar, - kort sagt: at metaforen ikkje er nokon metafor.

Dersom ein skulle yte Croces tankegang full rettferd, burde ein legge til at for hans stringent gjennomførte idealistiske resonnement, er all poetisk intuisjon, alt poetisk uttrykk, ei formgjeving. Det som den sympatiske lesemåtnes representantar med få unntak ville betrakte som det poetiske innhaldet, ville Croce såleis kalte form. Men dette får likevel ingen konsekvensar for den form/innhald-dialektikken (- eller rettare: mangelen på ein slik dialektikk) som eg drøfter her. Den same tankegangen som gjer seg gjeldande i Croces kritikk av den retoriske metafor-definisjonen, gjeld for den syntaktiske lesemåtnens syn på forholdet mellom form og innhald reint allment: Innhaldet føder si eiga form, og det er denne einskapen mellom dei to polane til absurditet.

1) Op.cit., s. 99-100.

i estetikken som særkjenner det store kunstverket. Men det dreier seg også ikkje om ein dialektisk, spenningsfylt einskap. Snarare må vi tale om ein ekspresiv einskap.

Det to aspekta ved den sympatiske lesemåten struktur som eg her har dratt fram, gjeld begge det immanente tekstdidet. Men også det litterære verkets genetiske dimensjoner blir forstått ut frå ein liknande ekspressiv modell. Framhevinga av det meiningskapande og kommuniserande diktarteg'et kan rett nok tyde på at det ein i første rekke er ute etter, er det individuelle subjektets utspringbare Erlenis.¹⁾ Men dette er berre den første etappen i tolkningsprosessen. Når det individuelle diktareg'ets tale, original og særprega som den er, er verd å lytte til, er det fordi den er bera av noko vesentleg og allment. Verkets ytre skin, produkt av diktarens fantasi, originalte syner eller noggrane observasjonar, eig poetisk kraft, fordi det lar det vesentlege komme til uttrykk; og det er natt i dette ekspressive forholdet mellom det særeigne og det allmenne at det poetiske geniet viser seg. Geniet, det er den som er representativ, nettopp i kraft av sin individualitet og originalitet. Her ligg prinsippet både for den hermeneutiske analysens dybdeperspektiv og for den genetiske tilbakeføringa av diktverket til dets konstitutive samanheng, – to operasjonar som strukturelt sett er idemtiske, ettersom den sympatiske lesemåten ikkje kan forestille seg andre konstitutive prosessar enn den ekspressive (og dens positivistiske bror: den kausale).

Eg nemnde at denne forståingsforma historisk sett kan seiast å vere eit

produkt av den romantiiske hermeneutikken og romantikkens filosofiske grunnholdningar. Ein kan nå lettare sjå korleis denne samanhengen teiknar seg. Romantikkens antropologi er tufta på forestillinga om ein løynd identitet mellom det partikulære og det essensielle, og mellom individet og universet.

Det er trua på denne identiteten som speglar seg i dei naturfilosofiske spekulasjonane kring Verdsånda, i dialektikken mellom mikrokosmos og makrokosmos, og i forestillinga om den uendelige skapende krafft som gjennomsyrer tilværet. Ein finn tankegangen att innanfor den tyske idealistiske filosofien,

1) Mange av dei fremste representantane for lesemåten målber også eit slikt syn. Vi kan berre tenke på Croce og hans syn på dei littære genrene (– for han har som kjent genrestudiet, dvs. studiet av dei allmenne littære strukturaane, eigentleg ikkje noko med estetikken å gjøre); eller på den sterke betoninga av det individuelle som ein finn i Henri Bergsons estetikk.

til eksempel i Hegels forestilling om historias dialektiske utvikling fram mot den absolute, i identitet med seg sjølv verande Ånd. Romantikkens geni-estetikk er eit resultat av denne filosofien. Gjennom å kople ut alle tillarte og tilvante forestillingar (– bort med klassismens autoritetsinstansar: det fornuffige, det høvelige og det sannsynlege!) og la fantasien og dei djupaste medvitslagene få fritt spelerom, skal kunstnaren gi uttrykk for det makrokosmos som hans indre mikrokosmos speglar. Det er i lys av dette ein må sjå den vekt romantikkens estetikk legg på identiteten mellom Det Vakre og Det Sanne (– ei Jamføring som jo er høgst verksam også i våre dagars estetikk). Rett nok har dette synet sine djupe røtter i den aristoteliske kunstteorien (– medan Platon som kjent var meir reservert når det galdt kunstens erkjenningsfunksjon). Men romantikken synest å ha systematiskert det i ein grad som inntil da var ukjent. Novalis kan såleis betrakte poesien som "filosofiens helt", medan Hegel i sin estetikk gir diktninga ein erkjenningsfunksjon som nesten er på høgd med filosofiens: Diktninga erkjenner i konkret, individualisert form det som filosofien stiller på allmenne begrep.

Ei slik direkte og enkel jamføring med eit bestemt, historisk betinga verdssyn kan imidlertid lett føre oss bort frå det som er perspektivet her. Emnet for dese drøftingane er ikkje eksplisitt formulerte og historisk datérbar teoriar, men transhistoriske forståingsstrukturar som ligg under teoriene og bestemmer deira intelligibilitetsnormer. Den sympatiske lesemåten og den forståingsforma som den representerer, er rett nok blitt tematiserte på ein særleg klar og detaljert måte innanfor den romantiiske hermeneutikken. Men dei gjer seg likevel gjeldande i ein langt vidare samanheng, som omfattar forskingsretninga og -skolar vi har vant oss til å betrakte som diametralt motsette i grunnsyn og metode. Desse viser seg likevel å ha eit felles hermeneutisk fundament: samlinga kring forfattaren, diktarsubjektivitet.

Generelt kan ein nemleg tenkje seg to vegar til det tekstoprganiserande sentrum som Diktaren utgjer: éin veg som freistar å etterspore teksten, til diktaren bak verket, og éin veg som freistar å etterspore diktaren i teksten, til konkrete figurasjonar. Eit litterærvitenskapleg val på dette punktet vil sjølv sagt føre til metodologisk sett heilt ulike resultat. Hermeneutisk sett vil imidlertid dei ulike disiplinane kville på dei same forutsetningane. Dette vil-

ser seg tydeleg dersom ein jamfører den "historisk-biografiske" og den "estetisk-filosofiske" skolen i litterarforskninga, og dei metodiske motsetningane som har gjort seg gjeldande mellom dei to retningane. I Norge er desse motsetningane kjende frå debatten mellom Peter Rokseth og Francis Bull (og deira respektive disiplar). Men debatten har sine paralleller i andre europeiske land, ikkje minst i Frankrike, som på mange måter har vore eit foregångland når det gjeld begge desse retningane (– både Rokseth og Bull har henta sine impulsar frå fransk litterarforskning).

Som ein første illustrasjon kan ein difor vise til Marcel Prousts berømte kritikk av Sainte-Beuves litteraturhistoriske metode¹⁾. Proust går her til åtak på Sainte-Beuves prinsipp om å behandle diktauren, dvs. den biografiske personlegdomen, og hans verk som ein heilskap, der liv og poesi står i eit direkte, ekspressivt eller kausalt forhold til kvarandre. Går vi oss sjøve nærmare etter i sømmene, meiner Proust, så vil vi straks bli klar over at dette metodologiske prinsippet er uttrykk for eit svært overflatisk forhold til litteraturen som fenomen. Vi oppdagar snart at 'ei bok er eit produkt av eit anna eg' enn det som kjem til syne i våre vanar, i vårt samvær med andre, i våre dårlege sider. Dersom vi vil forsøke å forstå dette andre eg'et, kan vi berre greie det ved å gjenskape det i vårt indre"²⁾. Vi kan rekonstruere mØdesamt det empiriske diktareg'et gjennom kjeldestudium, intervju med diktauren venner, lesing av brev eller kva det måtte vere, for på den måten å nå fram til den rekka av Erlebnisse eller "inntrykk" som dannar den nødvendige bakgrunnen for diktinga hans. Men dette lærer oss berre å late augo att for det indre, djupareliggende eg'et ("le moi profond"). Dette eg'et er poesiens egentlege opplevingsbakgrunn, og må difor gjenskapast av lesaren gjennom intuitiv innføling, og ikkje gjennom empiriske analysar og kjeldegranskningar.

Argumentasjonen følger nett det same sporet i den norske debatten. For Peter Rokseth kan nok den empiriske historiske kjeldegranskingsa rundt diktauren og verket hans ha ein viss verdi, ved at den kastar lys over dunkle punkt, fjernar mykje av den "støy" som all kommunikasjon er omgitt av, og

såleis er med på å bygge bru over, ja avskaffe, den avstanden historia har etablert mellom lesareg'et og diktaurd'et. Først da kan dialogen, den hermeneutiske grunnsituasjonen, bli mulig. Det som særmerkjer den meiningsopplevingen lesaren nå er i stand til å ha, er nettopp møtet med ein meiningsheilskap som er rotfest i eit menneskeleg eg. Det er ikkje verket som autonom estetisk gjenstand vi møter i den poetiske dialogen, men eit menneskeleg nærvær, diktauren poetiske ego. Rokseth formulerer det slik:

"Enheten blir her ikke lengre det enkelte diktaurverk, men forfatterens dikteriske personlighet. Denne har sin bestemte vidde og dybde, sitt bestemte leie og sin ganske særegne resonans. Å bestemme disse forskjellige faktorer og mange andre blir én av kritikkens viktigste oppgaver, da det er den sikreste hjelpt til den kritiske analyse av de enkelte diktaurverker. Men bare sålengen man foretar denne bestemmelse på grunnlag av diktaurverkene. Disse er nemlig de eneste autentiske vidnesbyrd om den dikteriske personligheten".¹⁾

Bruken av musikk-metamforer i dette sitatet gjer sitt til at ein vanskeleg fár noko begrepsmessig klar forestilling om kva Rokseth eigentleg meiner med "den dikteriske personlighet". Litt meir presist blir det nokre siffer lengre framme, der Rokseth talar om "selve diktaurverkets ånd, som er dens poesi." Her heiter det bl.a. :

"Denne ånd har sitt ophav i langt mere dulgte kilder. Den kommer fra diktaurens innerste personlighet, fra det sjelelige liv som lever i ham under det liv som hans samtidige kan laikta, fra den dype virkelighet i ham som kanskje han selv som bevisst individ er uvidende om. Det som i egentlig forstand lever i diktaurverket, er et gjenskinn av hvad diktauren i dypeste grunn er."²⁾

Her merkar ein tydeleg – også gjennom valet av metaforikk – den same motsetningen som hos Proust mellom eit "overflatisk" eg, tilgjengeleg for empirisk historisk analyse, og eit "djupareliggende", meir "eigentleg" eg som er poesiens kjelde. Det er nettopp denne motsetningen som i siste instans tener som grunnlag for å avvise den litteraturhistoriske tilnærningsmåten.

Det er sjølv sagt ikkje meininga å undersla dei store og viktige praktiske konsekvensane som den estetisk-filosofiske skolens oppgjer ned tradisjonell litteraturhistorie skulle komme til å få for litteraturforskinga. Men sjølv om desse motsetningane er reelle og viktige, fortnar dei seg i eit hermeneutisk

1) "La méthode de Sainte-Beuve", i Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux mélanges, Paris 1954.

2) Op.cit., s. 137.

1) Den franske tragedie, Oslo 1928, s. 16-17.

2) Ibid., s. 21.

perspektiv først og fremst som ulitskaper innanfor ei og same forståingsform. La meg vende tilbake til Prousts kritikk av Sainte-Beuve. Den råkar i det helle ikkje prinsippet om Diktaren som meaningskonstituerande element.

Det Proust gjer, er å kritisere Sainte-Beuve fordi han ikkje lokaliserer dette diktareg'et på rett stad: Han leter på den empiriske, ytre overflata, medan det er i det djupareliggende, indre universet at det eigentlege Eg høyrer heime. Og for Peter Rokseth stiller det litteraturteoretiske problemet seg på same måten. Sjølvve situasjonen kan på mange måtar samanliknast med fiksérbilets situasjon: Kvar er Diktaren? Men den forståingsstrukturen som tvingar fram ei slik problemstilling og eit slikt spørsmål, er den same for historikaren som for estetikaren.

Såleis er det ikkje rart at desse to motpolane imanfor den litteraturteoretiske debatten i første halvpart av dette århundret, også møtest når det gjeld dei to andre hovudpunktene i den sympatiske lesemåten: synet på forholdet mellom form og innhald, og synet på forholdet mellom det individuelle og det allmennne.

Både den litteraturhistoriske og den estetisk-filosofiske skolen går ut frå at språket, på same vis som dei ymse formelle elementa diktninga arbeider med, lever sin eigen, relativt sjølvstendige eksistens i historia, og byr seg fram som lydige reiskap når diktaren skal gi sin indre eller ytre

Erlebnis litterært uttrykk. Litteraturhistorikaren vil også vere tilbøyelag til å gjere desse uttrykksmidla til gjenstand for sjølvstendige historiske granskningar (jfr. Brunetières ambisiøse genreteoriar, eller dei ymse litteraturhistoriske arbeida omkring tragedieforma). Men når det kjem til det konkret litterært verk skal bestemmost, vil det ekspresive synet gå av med sigeren. Det er ikkje berre den estetisk-filosofisk orienterte forskaren som betraktar forma som "et uløselig ledd av et organisk hele", - som eit liv-laust skjelett der berre kontaktene med diktarens åndelege liv kan garantere

"varighet og kontinuitet, men [som] ikke egentlig selv [er] en del av dette liv"¹⁾. Også den historisk orienterte forskaren vil som regel vurdere den estetiske einskapen mellom form og innhald ut frå det same ekspresive synet. Et godt eksempel innanfor nyare litteraturhistorisk forsking er Lucien

Goldmann. Han studerer inngående Racines og Pascals forhold til samtidige filosofisk-teologiske straumdrag, og understrekar strukturelle parallellermar mellom det litterære verkets verdssyn og det ein finn i jansenismen.

Men han reiser aldri spørsmålet om den klassiske tragedie-forma kanskje kunne representere noko anna enn eit lydig og kongenialt hylster rundt denne innhaldsstrukturen. Sjølvsagt går han med på at tragediens formelle regelverk eksisterer på førehånd, uavhengig av Racines individuelle forfatterskap. Men i kontakt med Racines dramatiske univers skjer det ifølgje Goldmann eit merkeleg omslag i formverkets status. Tragediens strenge reglar viser seg å bli "ein indre nødvendighet i verket."²⁾ Rett nok: Goldmann gjentar ikkje berre mekanisk ein litteraturhistorisk klisje. 2) Han er samstundes klar over at denne klisjén representerer eit særleg teoretisk problem: "Vi har her eit hyppig fenomen i kunsthistoria, som ein burde forsøke å forklare mekanismane i: instrumentet eksisterer før det verdssynet (og sjølvsagt før den forfattaren) som verkeleg ville kunne giøre seg nytte av det."³⁾ Men i måten spørsmålet er stilt på (forma er pr. definisjon ein reiskap for eit innhald som kjem og gjer seg nytte av den), anar ein kva type svar ein kan vente.

Likskapane mellom dei to tilnærningsmåltene er tydelege også på det tredje hovudpunktet i den sympatiske lesemåten forståingsstruktur: forstillinga om at det individuelle uttrykket er berar av meir allmenne strukturar og samanhengar. Det skulle vere unødvendig å gå i detalj når det gjeld den estetisk-filosofiske skolens holdning på dette punktet. La meg berre att ein gong sittre Peter Rokseth, som på ein eksemplarisk måte samanfattar ein heil tradisjon i europeisk litteraturteori:

"Det som griper oss estetisk hos dikteren, er ikke egentlig hans menneskehjerte, dets lidelser og gleder, det billede på vårt kjære selv som vi finner i ham, men det er hele den åndelige virkelighets mikrokosmiske gjenskinn i

1) Lucien Goldmann, Le Dieu caché. Paris 1959, s. 351.

2) Den litteraturhistoriske klisjén kjenner ein godt: Tragediens reglar er tvangstrøye for Corneille og skreddarsydde for Racine. Men problemet lar seg ikkje stille i så enkle termar. På same vis som Corneilles teater er determinert av mange faktorer - både formelle og innhaldsmessige - så er også Racines teater det. Men faktorene er sjølvsagt ikkje identiske, og resultatet heller ikkje.

3) Ibid.

hans intuitive og reflekterende sin. Det enkelte isolerte menneskehjerte kan ikke beta oss estetisk som sådant, men bare som et speil for de krefter menneskeskjebnene er spunnet av.¹⁾

Tilknyting til romantikkens antropologi og naturfilosofi speglar seg her direkte i sjølve ordvalet. Her som der blir det poetiske geniet betrakta som eit mikrokosmisk glenskín av universelle krefter og samanhengar.

Innanfor den litteraturhistoriske skolen vil ein sjølv sagt ikkje alltid finne eit så typisk vokabular (- sjølv om vi kan sjå eksempel på det òg). Ein vil heller ikkje finne dei same idealistiske forutsetningane om ein åndeleg, ahistorisk røyndom som diktvirket er eit uttrykk for. Men resonnementet om Lanson s filosofiske posisjon er historismen: "(...) det som når alt kjem til alt er det vakraste og mest storfelde ved det individuelle geniet, det er ikkje dei særegne draga ved det, som isolerer. Det er at det - gjennom sine særegne drag - kan samle i seg og symbolisere ein epokes eller ei gruppas kollektive liv: det er at det er representativt."²⁾ Og hos den Hegel-inspirerte Lucien Goldmann er desse strukturelle parallellane enda tydelegare, etter som han refererer seg direkte til romantikkens naturfilosofi. For Goldmann er geniet eit objektivt problem, tilgjengeleg for vitskapleg analyse, fordi det fungerar som eit mikrokosmos i historia: "dets kjensleliv fell saman med heile den historiske utviklingsprosess'en."³⁾

I dei eksempla eg her noko tilfeldig har dratt fram, er altså ordvalet, uttrykksmåten og det filosofiske standpunktet umiddelbart ulike. Men den grunnleggende hermeneutiske posisjonen er den same. Det individuelle littærer uttrykket kan først erkjennast når det blir gripe i sitt ekspressive forhold til dei meir allmenne strukturane (i Menneskeånda, eller i sivilisasjonens og kulturlivets historiske prosess). Ein littær tekst er altså ikkje berre eit (oppriktig og direkte) uttrykk for ei individuell oppleving. Den er også uttrykk for den totalitet som denne opplevinga imgår i. Den sympatiske lesinga av ein tekst vil dermed alltid til sjuannde og sist sjå det som sin "finalitet" å re-

konstituere denne meiningsladde poetiske opplevinga, som er tekstmangfaldets underliggande *Mehrung*.

Som eg alt har presisert, er det ikkje min intensjon å redusere den betydning debatten mellom dei ymse ulike tilnærningsmåtane innanfor denne forståingsforma har hatt for litteraturforskinga i vårt århundre. Først og fremst har ein opplevd ei viktig forskyving frå diktaren bak teksten til diktaren i teksten. Litteraturforskaren har dermed kunne tildeigne seg prinsippa for ei meir inngående og nyansert lesing av dei littærer tekstane som mellingshellskapar, med sine eigne interne samanhengar og koherente mønster. Dette var litteraturhistorikaren ofte naive, punktkausalistiske jamføringer mellom Liv og Verk sjeldan i stand til å tilby. Det heng ikkje nødvendigvis først og fremst saman med litteraturhistorikaren s samlande vitskaplege ideal eller med hans strenge krav om dokumentasjon og vitskapleg stringongs (- alt dette er jo ting som ein ofte har kunnna sakna innanfor estetisk-filosofisk litteraturforsking). Det er snarere eit resultat av den positivistiske metodologien som europeisk litteraturhistorie med få unntak (kanskje unntak den tyske "Geistesgeschichte" nemmest her) meir og meir let seg inspirere av, og som forskarar av mindre dimensjonar lett har kunnna føre ut i karikaturen. Litteraturhistoria er jo også, historisk sett, eit barn av romantikkens humanisme, og arva derfrå ein sterk sans for totaliteten, - noko som nettopp den tyske åndsvitskaplege tradisjonen greide å halde fast ved. Men medan denne sansen for dei meir omfattande meiningskonstituerande samanhengane har truga med å gåapt for mange av vårt århundres litteraturhistorikarar (- dette gjeld både for studiet av Mannen og ikkje minst for studiet av Verket), så er det nettopp på dette punktet at dei mest framståande representantane for den verksentrerte sympatiske lesemåten viser sin metodologiske og analytiske styrke. Eg tenker her først og fremst på den franske såkalla "tematiske kritikken", med sin store føregangsmann Gaston Bachelard, og med sine to mest framståande talsmenn Georges Poulet og Jean-Pierre Richard.

Også for den "tematiske kritikken" er ein littær tekst uttrykk for eit poetisk subjekts oppleving, - ei oppleving som er av allmenn karakter. Dette kjen tydeleg fram f.eks. i Gaston Bachelards ambisiøse forsøk på å etablere ein imaginasjons-typologi, basert på den poetiske dagdraumen ("la réverie poétique") og dens forhold til dei fire grunnsubstansane vatn, eld, luft og

1) Op.cit., s. 23.

2) G. Lanson, Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris 1965, s. 36.

3) Lucien Goldmann, Recherches dialectiques, Paris 1958, s. 60.

jord. Sjølv den mest individuelle og særprega diktaren (Bachelard tar med forkjærleik sine eksempel frå nyare og vanskeleg tilgjengeleg poesi), får på denne måten si ekspressive tilkyting til allmenne samanhengar. Hans poetiske fantasi reproduuserer drømmestrukturar som Bachelard med dybdepsykologien som referanse grupperer i allmenne "kompleks" (Ofelia-komplekset, Novalla-komplekset, osv.).

Det er noko liknande, som skjer hos Georges Poulet, når han analyserer diktarenes romlege og temporelle opplevningsstrukturar og på dette grunnlaget freistar å etablere overindividuelle samanhengar. Men slike samanhengar kan ein berre nå fram til på tekstens eige nivå, meiner den tematiske kritikaren, og det er diktarenes samla litterære produksjon ein må studere for å danne seg eit korrekt bilete av strukturane og dei kvalitative særdraga i hans opplevningsunivers, dvs. dei tematiske samanhengane som styrer hans poetiske livsverd. Som eit metodologisk prinsipp av første rang finn ein her att Rokseths kjende forestilling om ein "søskenlikhet" mellom diktverka.

Innanfor ein slik hermeneutisk praksis blir altså diktarsubjektiviteten og dens fundamentale opplevningsstruktur det meiningsorganiserande prinsippet framfor alle andre. – Ikke slik at til kvar einskild meiningsbrokk svarar ei faktisk oppleving (– dette er jo positivistens atomistiske mistak!), men slik at dialektikken mellom del og heilskap, som definerer diktverket som totalitet, heile tida er knytt saman i ein "opplevningsidentitet". Ein kan såleis knapt finne ei betre samanfatting av den sympatiske lesemåtens grunleggande prinsipp, enn nettopp hos "tematikaren" Jean-Pierre Richard:

Etter mi mening kan kritikaren sjå det som si oppgåve, steg for steg å vinne over den tilsynelatande ordenen i eit verk. Dette lar seg ikkje gjøre ved å føre verket tilbake til ein annan usamanhengande storleik, nemleg det livet eit eventuelt verk skulle ha sitt opphav i. For kvar eksisterar vel ein forfattar samare enn nett i summen av sine bøker? Det er her han utleverer og skaper seg sjølv, og difor er det her ein først må leite etter han. Respektfull og audijsunkt, med stadig hjelp frå den indre samkjensiua som engelskmannen så råkande kallar empathy, kan kritikaren såleis sikte mot å frigjere og hente fram i lyset att denne eine, samlande planen som strukturerer både livet og verket, eller den samansette heilskapen liv/verk. Denne heilskapen, som tilfeldige biografiske hendingar og historias ytre press så ofte hindrar oss i å sjå, er av kvalitativ karakter. Den tilsvarer ein viss identitet mellom dei reaksjonane som menneske og ting blir møtte med. Ein kjenner eit menneske først når ein har trengt inn til denne identiteten.¹⁾

Del III, om "den objektiverande lesemåten", er teken ut her.

IV

Ingen av desse to lesemåtene tenkjer seg imidlertid at litterær verksemnd kan forståast som ein kompleks produktionsprosess som omfattar fleire determinante faktorar enn dei reine ekspressive. For ein forskingsdisiplin som i 150 år knapt har kjent ein annan horisont for sitt arbeid enn kommunikasjonsmodellen, vil sprangset over i ein tredje lesemåte, den symptomale eller kritiske lesemåten, difor lett verke uhøyt og illegitimt.

1) Fra innleiinga til L'Univers imaginaire de Mallarmé, Paris 1961; her størt etter Elliv Eide e.a. (red.), Teorier om diktekunsten fra Platon til Goldmann, Oslo 1970, s. 253-54.

Adjektivet "symptomal" kan kanskje i første omgang føre tankene i retning av ei tekstlesing som oppfattar det litterære verket som ein kjede av symptom i klinisk forstand, og som dermed artar seg som ein absolutt negasjon av den sympatiske tekstlesinga med si aksentuering av diktarmedvits karakter. Men det er sjølv sagt ikkje det som ligg i ordet. Tanken om ein symptomal lesemåte stammar frå den franske filosofen og vitskapsteoretikaren Louis Althusser, og har rett nok eit visst samband med Freuds psykoanalytiske teoriar. Men slik Althusser nyttar uttrykket, tener det først og fremst til å definere ein lesemåte som ikkje berre grip eln tekst som eit diktaregos originale diskurs, men som – ved sidan av å gjøre greie for kva "diktaren vil ha sagt" – også freistar å vise korleis ein under og ved sida av denne eine røysta, kan aue andre røyster, andre diskursar – eller som Althusser kanskje ville ha sagt det: svar på spørsmål som teksten ikkje ope stiller.

Ein symptomal lesemåte reduserer difor ikkje diktartalen til eit symptom på djupareliggende årsaker, etter ein enkel kausalmodell. Den står ikkje nødvendigvis i motsetning til den sympatiske lesemåten, men representerer snarare ei overskrividande forlenging av dens forståingsform, samstundes som den rommar eit forsøk på å løyse dei teoretiske problema som ekspressivitetsteorien tilslører. Vi hugsar at for den sympatiske lesemåten er diktverket konstituert av éin ureduzierbar instans: diktarmedvit, med sine opplevingar, synar, kjensler og idéar, som fødest i diktarenes priviligeerte, prereflektive møte med verda. Diktarspråket kan såleis oppfattast som "originalt", "konstituerande" – kort sagt, som det språket våre kunnskapar og vårt grep om verda blir konstituerte gjennom. I Benedetto Croces konsekvente idealistiske estetikk blir den privilegerte posisjonen som diktarspråket såleis får, tydeleg understreka. Hos andre med mindre filosofiske pretensionar, er denne forutsetningen meir implisitt, og duktar gjerne opp til overflata først når reine verdidommar skal fellast. Men i det løynde er den like verksam.

Den symptomal lesemåten bygger derimot på den forutsetningen at all menneskeleg praksis, også den litterære, er formidla, dvs. styrт av instansar ein ikkje har oversikt over til ei kvar tid, og at ein litterær tekst såleis er langt meir kompleks og langt mindre "oppHAVLEG" i sitt språk enn den ekspressive teorien går ut frå. Denne forutsetningen vil som regel inngå i ei

materialistisk referanseramme (dvs. i ein teori om at det er del materielle – biologiske eller produksjonsmessige – vilkåra som i siste instans determinerer vår meiningskapsande verksom). Men for den sympatomale lesemåten er det ikkje dermed tale om å redusere teksten til ein mekanisk og ufoklareg refleks av det materielle (eller biologiske) grunnlaget, slik vulgærfreudianisme og vulgærmarxisme har hatt lett for å gjøre. Det er tvert imot tale om å avdekke det komplekse mangfaldet som eit litterært verk er, og framfor alt legge for dagen dei formidlande elementa som styrer meiningsproduksjonen: vise – bak det "diktaren vil ha sagt" – kva som styrer eller konstituerer denne uttrykksviljen, eller korleis verket tier noko anna og noko meir enn det verkets røyst seier. Det gjeild altså ikkje å lese mot diktarens intensjon (der den sympatiske lesemåten skulle lese med). Det dreier seg tvert imot om å følgje diktarens intensjon dit ned der den blir konstituert. Difor kan ein seie at den symptomale lesemåten er genuint kritisk, – ikkje i den daglegdagse tydinga av ordet, som går ut på å felle subjektivt funderte verdidommar, men i eigentleg filosofisk (dvs. postkantiansk) forstand.

Som forståingsform for litterær forsking er det først i den seinare tid ein kan seie at den symptomale lesemåten har gjort seg gjeldande. Den står imidlertid i nært samband med dei nye "vitskapane om mennesket"¹⁾ som har utvikla seg frå og ned sluttan av førre århundre (psykoanalyse, sosialantropologi, lingvistikk, semiologi, osv.), og som kan spore dei epistemologiske røttene sine tilbake til Marx', Freuds og Nietzsches tenking. Som blant anna den franske filosofen og hermeneutikaren Paul Ricoeur har understreka, skjer det gjennom desse tre ei radikal omvending i sjølve forståingsproblematikken. Medan det før var hermeneutikken oppgåve å gjøre greie for dei ymse meir eller mindre dunkle med-delingane som menneska produserer, gjennom å opne seg for deira uklaare tale, er det tolkande subjekts oppgåve hos Marx, Freud og Nietzsche å skape "ein middelbar vitskap om meiningsmedvitet om meiningsmedvitet". Ikkje som ikkje skal reducerast til eit umiddelbart medvitet om meiningsmedvitet.

1) Eg nyttar dette noko tungvinne uttrykket for å unngå samanblanding med dei tradisjonelle "humanistiske disciplinane", som jo er tufta på ein humanistisk filosofi med røtter i renessansen, og som såleis er knytt til den sympatiske hermeneutikken eller forståingsforma.

2) Jfr. Ricoeur, De l'interprétation. Essai sur Freud, Paris 1965, s. 42: "L'essentiel c'est que tous trois créent, avec les moyens de bord, c'est-à-dire avec et contre les préjugés de l'époque, une science médiate du sens, irréductible à la conscience immédiate du sens."

umiddelbart la **seg** rive med av teiknets (røystas) tale, av dets "pålydande" meiningsverdi, men overalt vere vaken for det faktum at teiknet (røysta) kan vere berar av andre skulte, komplekse tildriv og intensjonar, at den kan vere **Maske** og ikke **Andlet**. Dette er det som ifølge Paul Ricoeur særkjener den "mistankens hermeneutikk" som ligg til grunn for Marx', Freuds og Nietzsches ellers så ulike verksend.

Denne omveltinga innanfor sjølve forståingsproblematikken, som utgjer det umiddelbare grunnlaget for den symptomale lesemåtens forståingsform, er først og fremst knytt til ei radikalt ny tilnærming når det gjeld det filosofiske problemet om det menneskelege subjektets status. Som Ricoeur seier det:

Den filosofen som har gått i Descartes' skole, veit at tinga kan vere gjenstand for tvil, at dei ikke er slik som dei synest å vere. Men han trvler ikkje på at medvitnet er slik det kjem til syne for **seg sjølv**. I medvitnet går meinung og medvit om meinung saman i eitt. Men etter Marx, Freud og Nietzsche tvilar vi på dette. Etter tvilen på tinga har vi nådd fram til tvilen på medvitnet.¹⁾

Dei ulike disiplinane som – med sosialantropologen Claude Lévi-Strauss' metafor – har sett seg føre å "opplyse mennesket" for dermed å lære det betre å kjenne, har alle saman det felles trekket at dei prøver å overvinne dei vanskane som tanken om eit einskapleg, ureducerbart og fritt skapande subjekt fører til. Dette gjeld for den strukturelle lingvistikkens, med sine forestillingar om dialektikken mellom den individuelle "parole" og den strukturelle "langue". Det gjeld også for psykoanalyisen. Den analyserar ikkje berre menneskeleg åfjerd som resultat av ein kompleks determinasjonsprosess der bevisste og ubevisste tildriv ingår i eit mangfaldig spei med kvarandre. Den viser oss også i seinare bidrag korleis det vesle menneskebarnets erkjening av **seg sjølv** som eit ego – eit subjekt – skjer som ein konstitusjonsprosess: gjennom det formidlande imago som Jacques Lacan finn i barnets speiloppleving, og som han kallar speilfasen²⁾. Og det gjeld ikkje minst for den marxistisk inspirerte semiotikken, som også viser korleis oppspaltinga og desentiveringa av subjektet er ein viktig mekanisme i all teiknproduksjon, som til sjunde og sist alltid vil vere sosialt betinga. Det er

ikkje så mykje menneskets medvit som konstituerar språket gjennom sine individuelle språklege handlingar, som det er språket (dvs. dei konkrete meiningssamanhangane og deira strukturelle mønster) som konstituerer menneskets medvit gjennom ein stadig dialektisk prosess.

Logisk nok vil denne gjennomgripande endringa innanfor sjølve forståingsproblematikken, føre til ein langt meir kompleks modell av den litterære forskingsgjenstanden enn den vi finn i kommunikasjonsmodellen. Bak den enkelt determinerte bodskapen (diskursen) ser den symptomale lesemåten ein kompleks tekst; og dette tekatbegrepet må ein tolke med referanse til ordets latinske etymologi: textere, veve. Ikke ei enkel tale, men ein tett vev av forestillingsmønster og "røyster", – det er ein tekst. Eller som den fransk-bulgarske semiotlogen Julia Kristeva formulerer det i sin noko tekniske argument: Ein tekst er "eit translingvistisk apparat som redistribuerer språkets orden ved å sette i samband med kvarandre ein kommunikativ "parole", som siktar mot direkte informasjon, og ymse samtidige og tidlegare utsegner."¹⁾ Eit translingvistisk apparat: dvs. ein mangslungen språkleg totalitet, – resultatet av ein kompleks produksjonsprosess der diskursen eller bodskapen heile tida berre utgjer éin klangvalør i ein polyfonii av fleire røyster.

Sjølv om det vi kan kalle dei tekst-teoretiske tilnærmingane er av relativt ny dato, og først og fremst er knyttet til nyare semiologisk (eller som det stundom også blir kalla: semiotisk) forsking, er sjølvsagt den symptomale lesemåtens særlige angrepsmåte i praksis kjend frå lang tid tilbake innanfor litterær forsking og kritikk. La meg til illustrasjon berre ta eit eksempel som vi seinare skal vende tilbake til, nemleg Friedrich Engels' karakteristik av Balzacs realism. Engels skill mellom to meiningsstrukturar i Balzacs romanunivers: den meiningssamanhangen som gir uttrykk for forfattaren (medvitne) intensjonar, og ein meiningssamanhang der eit anna univers "kjem til orde", dels stikk i strid med forfattarintensjonen. Engels, som opererer med ein naiv materialistisk gjenspeglings-teori, formulerer på dette punktet sin berømte tese om "realismens triumf" hos Balzac: Den "verkelege" verda speglar seg på mirakuløs vis tvers gjennom monarkisten Balzacs ideologiske forestillingsmønster. Men om vi ser bort frå denne

1) Ibid., s. 41.

2) Jfr. "Le stade du miroir", i artikkelsamlinga Ecrits, Paris 1966.

1) Julia Kristeva, "Problèmes de la structuration du texte", i Théorie d'ensemble, Paris 1968, s. 300.

naive forklaringsfreistnaden, gjenstår vi likevel med det essensielle, nemleg erkjennings av det litterære verkets prinsipielle mangfold. Engels gjer ikkje noko forsøk på å redusere Balzacs romanunivers til ei spegling av visse essensielle samanhengar i røyndomen. Han pelkar tvert imot på at dei to meiningsstrukturane eksisterer der begge to, samstundes, og at sjølv om dei tildels hevdar motsette ting, så er det umulig å subsumere den eine under den andre.

Det er difor viktig å avgrense den symptomale tilnærmingsmåten frå visse variantar av nyare strukturell litteraturanalyse, som også hevdar å vise korleis litterære tekstar ikkje er eit subjekts intensjonelle meiningsformidling, men manifesterer visse underliggende og ubevisste strukturar. Også her gjer det seg nemleg gjeldande ein viktig forskjell i sjølve "kunnskapsobjektet". Hos den strukturalistiske litteraturforskaren er nemleg begrepsparet manifestasjon/struktur ("parole/langue"), som utgjer grunnlaget for metoden, helle tida avhengig av ein underliggende kommunikasjonsmodell. Dette ser ein f. eks. hos Roman Jakobson. Sjølv om han i sin "poetikk" analyserer litterær (og annan) språkbruk som eit komplekst samspel mellom fleire lingvistiske funksjonar, så dreier det seg alltid om ein bodskap ("message") som skal formidlast, og strukturane er "kodar" som bodskapen blir (instrumettet) formidda gjennom. Sagt på ein annan måte: det er liten prinsipieell forskjell mellom hermeneutikaren sine forestillingar om eit ekspressivt forhold mellom den individuelle meddelinga og dei allmenne samanhengane, og strukturalistens syn på forholdet mellom manifestasjonen og det (semantiske, fonologiske eller ideologiske) systemet den manifesterer. Strukturen determinerer den enkelte språkakta direkte, ein kunne nesten seie ekspressivt, og blir garantten for bodskapens indre einskaps og kohärens. Eit komplekst og mangslunge eventyr f.eks. er for strukturalisten eigentleg berre ein manifestasjon av (les: eit uttrykk for) ein enkel, tilgrunnliggande narrativ struktur, og ikkje noko meir.

For å jamføre med den symptomale lesemåten, kan ein referere til Freuds Traumdeutung, som med ein viss rett (- om enn med mange forbehold) kan seiast å representere eit av dei første gjennomførte forsøk på tekstanalyse, i den tyding av ordet som eg forsøker å stirkle inn her. Også Freud opererer med eit skille i draumen mellom eit manifest nivå (som er sjølve draumens tekst, slik den blir "formulert" av den drøymande) og eit latent

nivå (som grovt sett utgjer det umedvitne, det som draumen er telken på eller "manifesterer"). Men den manifesterede draumen fungerer på ingen måte som eit direkte uttrykk for dei latente strukturane (eller/umedvitne impulsane). Tvert imot, mellom drømmeksten og det umedvitne skjer det ein trans-formasjonsprosess, ein serie "forskyvingar", "fortettingsar" og "substitusjonar". Saman danner desse den "produksjonsprosessen" som går forut for draumen, og som Freud sjølv kalla drømmearbeidet. Det er først gjennom ei dechiffriering av dei uhyre kompliserte relasjonane mellom det manifesterede og det latente nivået at drømmeksten kan forståast på ein adekvat måte.

Sjølv sagt lar det seg ikkje gjere å overføre Freuds analyseteknikk direkte til litteraturforskarens arbeid. Trass alt er det tale om to vidt forskjellige fenomen og to like forskjellige arbeidsituasjonar. Det som er grunnlaget for psykoanalytikaren, nemleg analysar av drøymaren assosiasjonar og frie innfall, vil litteraturkritikaren nødvendigvis vere avskoren frå å utføre. Men det som prinsipielt kan vere det same i dels til situasjonane, er synet på teksten som resultatet av eit "arbeid". Drømmeanalysen og tekstanalyisen skal, på same måten som strukturanalysen, avdekke "det utønkte" som betingar teksten eller draumen. Men ikkje som eit systematisk, einskapleg og koherent nivå under tanken, ordet eller forestillinga. Snarare som ei aktivt verkande kraft, ei "produktivkraft" om ein vil, som vev meininger saman med andre meininger i eit stadig skiftande, men likevel analyserbart spel. På denne bakgrunnen kan ein sjå korleis den symptomale lesemåten vanskeleg kan oppretthalde forestillinga om det litterære verket som eit sentrert einskaps med ein indre, tendensielt ein tydig kohärens. "Å tolke ein tekst", seier Roland Barthes, "er ikkje å gi den éi mening (meir eller mindre fundert, meir eller mindre fri), men å vurdere det mangfaldet den er skapt av"¹⁾. Barthes formulerer her i éi setning sjølve den grunnleggende forskjellen mellom ein "sympatisk" og ein "symptomal" hermeneutikk. Og såleis kan han sjølv analysere ei lita Balzac-novelle som ein kompleks "sitattver", organisert av fem underliggende "kodar", men som likevel heile tida peikar ut over verkets eigne rammer mot dei historiske, økonomiske og psykiske mekanismene som utgjør teksts konkrete "produksjonsvilkår".

1) R. Barthes, S/Z, Paris 1970, s. 11-12.

Men bryt ein skleis med forestillinga om tekstens sentrerte einskap, er det på same tid dens grenser som individuell tekst, som autonom, sjølvforsyande organisme, som kjen i fare. Det er ikkje lenger den ferdigproduserte meiningsbeinskulen, sirkulerande som med-deeling mellom kommunikasjonsprosesseens to polar, som interesserer den symptomale leseren, men den vev av telkn som materialiserer ein meiningskapande prosess. Difor vil denne leseren alltid vere særleg open for dei stader der teksten (diktet, skodespelet, romanen) er artikulert på ein annan, utanforliggende "tekst" (av litterær, filosofisk, ideologisk, økonomisk eller annan karakter). Dette betyr ikkje at den symptomale lesemåten er ute etter å redusere litteraturens autonomi, forstått som den eller dei spesifikke semiotiske funksjonsmåtene litterære tekstar generelt manifesterar. Men forestillinga om det individuelle verkets autonomi, dets sjølvstrekkelege status, vil bli problematisk. Som f.eks. Michel Foucault understrekar det, vil ei problematisering av subjektet (fattarinstanse) som organiserrande prinsipp, i neste omgang føre med seg at ein ikkje lenger kan godta forestillinga om verket som ein pertinent meiningsstar peikar mot andre tekstar, og der dei meiningsberande heilskapane såleis alltid er i ein tilstand av kvilelaus omstrukturering.¹⁾

Det er denne forestillinga vi kan tematisere ved hjelp av begrepet intertekstualitet. Termen er henta fra Julia Kristevas presentasjon av den russiske litteraturhistorikaren Mikhail Bakhtins teoriar om litteraturen som dialog, ambiguitet, "karneval", og betyr grovt sett at ein litterær tekst aldri blir produsert i eit tomrom, men i eit tekstrom, med referanse innebygt i seg til andre tekstar, og med spor i seg av andre tekstar som utgjer dens produksjonsvilkår:

"(...) tekstelementet (teksten) er ein stad der andre tekstelement (tekstar) kryssar kvarandre, der ein les minst eitt anna tekstelement (ein annan tekst). (...) Alle tekstar er bygd opp som ein statmosakk, alle tekstar tar opp i seg og omformar andre tekstar. I staden for forestillinga om ein intersubjektivitet får ein forestillinga om ein intertekstualitet, og det poetiske språket blir lese minst som eit dobbelt språk."²⁾

1) Sjå M. Foucault, L'archéologie du savoir, Paris 1969.

2) J. Kristeva, Semiotike, Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969, s. 146.

La meg straks presisere at denne tanken om at litteraturen er eit stadig alluderande samspel mellom tekstar, og at eit gitt verk berre "betyr" i referanse til andre verk, på ingen måte er ny i vårt århundres litteraturteori. Tanken gjer seg også gjeldande imanfor den anglo-saksiske nykritikken: T.S. Eliots tradisjonalisme (- forestillinga om at dikterverket ikkje kan isolerast frå den litterære tradisjonsamanhengen det inngår i, er avhengig av, og er med på å modifisere)¹⁾; og likeins i Northrop Fries litterære arke-type-teori, som også - i nær tilknyting til Eliot²⁾ - reknar med eit sjølvforsyande litterært univers av symbol, motiv, situasjoner og biletet, som dei individuelle dikterverka får si meinung frå og peikar mot. Imidlertid er det viktig å understreke forskjellane mellom Eliots og Fries posisjonar på den eine sida, og på den andre sida det fenomenet som begrepet "intertextualitet" er meint å dekke. For Eliot (- og tildels også for Frye, om eitt mindre grad) blir nemleg den tradisjonsordenen som litteraturen utgjer, forstått som ein autonom orden, ein symbolorganisme, "et hierarki, ganske vist i evig bevægelse ved optagelsen av nye værker i hierarkiet"³⁾, men i siste instans avgrensa til eit gitt sett åndelege verdiar. Dette blir tydeleg etterkvart som Eliots litterære og filosofiske tanke stadig antar strengare og meir ortodokse former: Tradisjonalismen fungerer som det elegtentlege hovedargumentet for tesen om Litteraturens (dvs. Åndas) absolute autonomi, som kjelda for dei uføranderlege verdiane den avpersonaliserte diktaren alltid har formidla og alltid vil komme til å formidle - anten han heiter Dante eller Eliot. Begrepet "intertextualitet" derimot, har sin viktigaste heuristiske litteraturhistorikaren

1) Jfr. Teorier om diktekunsten, s. 226: "Ingen dikter, ingen kunstner i noen kunstart får sin fulle mening når han betraktes isolert. Å bestemme hans betydning, hans verdi, er å bestemme hans forhold til de døde dikterne og kunstnerne. Du kan ikke vurdere ham for seg; du må plassere ham blant de døde, for kontrastens og sammenlikningens skyld. Jeg ser dette som et prinsipp for estetikk, ikke bare for historisk kritikk."

2) Jfr. f.eks. Anatomy of Criticism, New York 1967, s. 18: "Mr. Eliot's essay The Function of Criticism begins by laying down the principle that the existing monuments of literature form an ideal order among themselves, and are not simply collections of the writings of individuals. This is criticism, and very fundamental criticism. Much of this book attempts to annotate it."³⁾

3) Johan Fjord Jensen, Den Ny Kritikk, Kbh. 1962, s. 93.

tske funksjon i å opne for ein analyse av korleis diktverket alltid er vove saman med dei historiske og sosialt betinga melningssamanhangane det er omslutta av. Begrepet forutset difor, i motsetnad til Eliots og Fryes forestillingar, eit genuint historisk og dynamisk syn på litteraturens status og karakter.

Kva slags praktiske konsekvensar får så den symptomale lesemåten for den konkrete litterære analysen, utover dei generelle metodologiske aksept- forskyvningane eg her har antydd?

Det vil sjølv sagt variere sterkt, alt etter kva for ein metodisk tilnærmingsmåte ein slik forståingsstruktur styrer: ein semantisk-semiologisk (som gjennom immanente analysar vil studere tekstens og intertekstualitetens meiningsformer og meiningsfunksjonar), ein psychoanalytisk inspirert (som vil knytte studiet av den litterære teksten til den "vitkappaen om subjektet" som psykoanalysen ifølgje Althusser utgjer), eller ein historisk-sosiologisk (som vil studere litteraturens forhold til dei andre nivåa innanfor den samfunnsmessige totaliteten – først og fremst dei sosio-økonomiske strukturane). Det er sjølv sagt umulig å forfølge her dei spørsmål og problem som slike konkrete deldisiplinar reiser. For å illustrere den symptomale lesemåten litt nærmare, og vise ulikskapene mellom den og den symptomatiske forståingsforma, vil eg likevel knytte nokre få merknader til det synet på forholdet mellom form og innhald, som ei lesing av diktverket som tekst fører med seg.

Vi huggar at for den symptomatiske lesemåten utgjer form og innhald ein ekspressiv einskaps: innhaldet (idéen) "utsondrar" så å seie si eiga form. Hos den symptomale lesemåten utgjer nok form og innhald også ein heilskap,

så langt som ein da kan hevde at teksten sjølv er ein heilskap. Forholdet mellom dei er imidlertid ikkje oppfatta som eit ekspressivt, men som eit dialektisk forhold i den forstand at formelementa¹⁾ verkar med sin eigen sjølvstendige logikk og kraft og såleis er med på å determinere teksten som heilstende.

1) Kva er i del ymse tilfella eit formelement? Går det i det heile tatt å skille forma frå det innhaldet den er avhengig av for å kome til syne? Har ikkje den ekspressive forklaringsmodellen her retten og fornufta på si side? Eg vedgår gjerne at desse spørsmåla treng nærmare avklaring: det er ikkje for ingenting at form/innhald-problemet høyrer til estetikkens mest omdiskuterete. Likevel vil eg understreke at det både er nødvendig og vitskapleg fruktbart å arbeide med dette skillet, som i denne samanhengen vil føre for langt å drøfte vidare.

skap. For den tradisjonelle ekspressivitetsteorien vil f.eks. Racines stramme dramatiske form vere "som skapt" for hans spesielle tragiske konsepsjon og hans psykologiske grunnyn. Innanfor ei symptomal forståingsform vil problemet nødvendigvis stille seg annleis. Den klassiske tragedieforma, som eksisterte forut for og uavhengig av Racine, vil måtte betraktast som éin av fleire determinerande faktorar i Racines tragedieverk: altså ikkje "skapt for", men "skapande".

La meg ta eit anna eksempel, som sjølv sagt heller ikkje gir seg ut for å vere noko anna ein illustrasjon. Alle vil truleg vere samde i at Holbergs komiske teater formidlar eit verdssyn som for ein stor del er knytt til Holbergs eigen aristokratiske ideologi, og til hans sosiale posisjon som godseigar. Den form for paternalisme som ein finn uttrykk for f.eks. i Den politiske Kandestøber, kan såleis tolka som ein ideologisk refleks av ein autoritær sosial struktur med strenge hierarkiseringar. Men komedidiktaren Holberg er sjølv sagt ikkje berre bestemt av slike og liknande ideologiske meiningssamanhengar. Han er også under påverknad frå ei presis komedieform, som via ymse formidlingskanaler kan sporast tilbake til eit meir eller mindre folkeleg teater. Når Tenaren hos Holberg (som hos Mollère) som regel er kløktigare enn Herren, og dermed får eit overtak på han i dei ymse dramatiske og komiske situasjonane stykka er bygde opp kring, er det nettopp eit viktig element i denne komedieforma som gjer seg gjeldande. Men dette skaper i sin tur ein ideologisk motsetning innanfor komediane, som veg opp alle tilløp til moralisering, og som gir Holbergs verk dets særeigne indre spenning.¹⁾

Derson ein på bakgrunn av desse raskle eksempla skulle forsøke å sammanfatte den symptomale lesemåtens særdrag, kunne det kanskje best skje gjennom eit presist begrep, som hjelper oss til å gripe hovudmekanismane i det litterære verkets tekstlege eksistens. Eg tenker her på begrepet overdeterminasjon (overbestemming). Begrepet stammar eigentleg frå psykoanalyesen, der det blir brukt til å definere eit psykisk symptom (eit drømmeelement, ein lapsus, ei vrangforestilling, etc.) som eit resultat av fleire år-saker samstundes. All overføring av begrep frå ein disiplin til ein annan har sjølv sagt sine høgst problematiske sider. Likevel er det inlysende at mykje

1) Jens Kruse er stundom open for slike ting i Holbergs maske, Klh. 1964.

av den litteraturteoretiske refleksjonen som eg her har forsøkt å utvikle, lar seg samle i eit slikt begrep. Når f.eks. Jean-Paul Sartre i sin berømte analyse av kvinnenamnet "Florence" viser korleis eitt enkelt poetisk element kan gripast som ein kompleks totalitet, samansett av ulike faktorar (fone-tiske, anagrammatiske, semantiske, biografiske, etc.), så syner det oss korleis elementet framstår som ein overdeterminert storleik. Når f.eks. ein gennreteoretisk refleksjon over det poetiske språket når fram til ein definisjon av fenomenet "poetisk symbol" som ikkje understrekar dets enkle sinnbilete-funksjon, men dets evne til å fortette seg i ymse ulike klanglege og semantiske valorar¹⁾, er det også i praksis ein overdeterminert storleik ein har med å gjøre. Kort sagt, – når det litterære verket blir forstått og analyserst som ein vev eller som ein samklang av mange "røyster" og mange "taler", så er det begrepet "overdeterminasjon" som kan gi oss den beste teoretiske speglinga av vår tilnærningsmåte. Der den sympatiske lesemåten grip teksten som ein enkel determinasjon, grip den symptomale lesemåten den same teksten som eit spel av mange motivasjoner: som ein overdeterminert heilskap, og ikkje som ein ekspressiv einskap.

V

Utviklinga av den litteraturvitenskaplege forskinga i vårt århundre kan nok eit stykke på veg studerast som ei dialektisk rørsle mellom dei grunnleggande forståingsformene som eg har forsøkt å skissere og stille opp mot kvarandre i denne studien. Andlet til andlet med ein litteratur som også er i utvikling, formelt som innhaldsmessig, har forskrarar og kritikkarar prøvt dei ulike lesemåtane ut i praksis, avdekkja deira fordelar og deira velke punkt, deira teoretiske blindgater og deira analytiske fruktbarhet.

Den symptomale forståingsforma har sin største verdi ved at den tvingar oss til å ta opp spørsmålet om den diktande subjektiviteten og diktarprosessen og reise det som teoretisk problem. Og det er heilt naturleg at denne problematiseringa av det diktande subjektet er nøyde knytt til ei stadig klare forståing for den betinga, middelbare karakteren som individuell menne-

skeleg praksis eig. På denne måten prøver ein symptomal forståingsmåte å overvinne både den symptomatiske lesemåten sine "teologiske" hermeneutikk og den tingleggjerande estetismen som pregar den objektiverande lesemåten. Men også denne forståingsforma har problematiske punkt. Utan å nekte for at det litterære verket er ein heilskap, representerer den eit opprør mot einskapstenkninga. Det er imidlertid hänlysande at pendelen her lett kan slå ut til den motsette ytterkanten, og at analysen av teksts mangfoldige ver kan smuldre heilskapen opp. I slike tilfeller vil vi metodologisk sette vere tilbake til den atomiserande tekstlesinga. Dette er likevel ikkje den største utfordringa ei symptomal tekstlesing står overfor. Den ligg i vanskane ved å avgrense forskingsobjekket (det litterære verket) frå dei ymse andre formene for språklege produkt som ein generell teori om "telknets liv" (Saussure) må ta stilling til.

Kva er det spesifikke ved litterære, dvs. estetiske tekstar? Vi har sett at dette spørsmålet ikkje representerer noko problem for den symptomatiske forståingsforma. Det Vakre er det Samme, og den som på den mest adekvate eller "samme" måten gir uttrykk for ein subjektiv eller ein objektiv røyndom, skaper "Skjønn Litteratur". Poesiens erkjenningsfunksjon er samstundes dens estetiske funksjon. Og sjølv om den objektiverande lesemåten på si side er basert på forestillinga om at Det Vakre og Det Samme på ingen måte høyrer nødvendig saman lenger, er den spesifikt estetiske problemstillinga heller ikkje her vanskeleg: Det Vakre er det som vekker (estetiske) emosjonar hos mottakaren.

Innanfor ei symptomal forståingsform er desse to løysingane på det estetiske problemet vanskelege å godta. Som tekst kan dikttinga korkje betraktast som formidlar av erkjenning i vanleg forstand, eller som eit knippe med stimuli for estetiske reaksjonar. Moderne tekst-teoretikkarar som dei franske semiologane (med visse unntak) og den danske Poetik-kretsen går dermed ofte til den motsette kanten, og viskar systematisk ut skillet mellom litterære og ikke-litterære tekstar. Dette er eit klårt uttrykk for ein kritisk vilje, som rettar seg både mot estetiserande autonomi-tenking og mot det verdi-hierarkiet som vår historiske tradisjon har bygt opp kring litteraturformidlingsprosessen. Likevel er det ikkje tvil om at dersom drøftingane av litteraturens spesifikke funksjonar og kvalitetar ikkje skulle komme lenger enn til dette kritiske stadiet, ville moderne litteraturteori berre ha oppnådd å slå

1) Eg tillet meg her å vise til den boka eg har gitt ut saman med Asbj. Aarseth, Lyriske strukturer, 2. utg., Oslo 1973, s. 164.

barnet ut med badevannet. Den kritiske holdninga må bane vegen for ein konstruktiv diskusjon av problemet.

Ramma for denne artikkelen har vore ei hermeneutisk og ikkje ei estetisk problemstilling. Skulle eg føre vidare denne drøftinga om litteraturens "spesifikke differens" som kunst, ville eg gå ut over denne ramma. Eg skal difor avslutningsvis berre raskt nemne to punkt, som etter mi meining må danne retningssljyne for ein slik diskusjon.

For det første må dei estetiske funksjonane og eigenskapane ved diktninga behandlast og undersøkast ut frå eit historisk synspunkt. På same måten som historia viser at estetiske kvalitetar og kriteria endrar seg frå epoke til epoke (om enn med ein viss kumulativ effekt: vårt "smaksregister" er truleg langt meir omfattande enn renessansemenneksets), viser den også at den litterære kunstens sosiale funksjon har endra seg parallelt med "smaken". Integrert i det kultiske liv i antikken, sirkulerande som vare for ein kulturell elite i det moderne kapitalistiske samfunnet, viser kunsten seg som eit fenomen tiljungeleg først og fremst for historiske analyasar.

For det andre må den litterære kunstens særigne estetiske eigenskapar ikkje berre studera som eit sett immanente mekanismar, slik f. eks. strukturistane med Roman Jakobson i brodden har gjort det, men som ein funksjon, som på spesifikk vis knytter dei litterære ytringane til dei andre meiningssnivåa i samfunnet. Kva er forholdet mellom diktning og myte? mellom diktning og vitskap? mellom diktning og ideologi? - slik bør spørsmåla stillast, om ein symptomatisk forståingsmåte skal kunne fyllast ut med ein adekvat estetisk teori.



-15-

Obstfelders »Jeg ser» analysert à la Cleanth Brooks.

Av Arne Hannevik.

Cleanth Brooks er av »the New Critics» den som med størst hell har dyrket den form for diktanalyse som er blitt kalt »close reading». Derimot er han ingen betydelig teoretiiker. De teoretiske betraktninger som finnes i »The Well Wrought Urn» (N. Y. 1947), det verk av Brooks vi i det følgende serlig holder oss til, er dels angrep på den historisk-relativistiske oppfatning av diktningen, dels polemikk mot den alminnelig anvendte »scholarly» interpretasjonsteknikk. Denne metoden søker å redusere et diks »innhold» til et entydigt utsagn, og betrakter metaforer, bilder, rytm etc. som ornamenter omkring dette sentrale utsagnen. — Alt dette er dog heller et forsvar for hans rett til å benytte sin egen forstolkningsmetode enn en egentlig teoretisk underbygning av denne metoden.

Likevel har Brooks's form for »close reading» sitt grunnlag i et bestemt syn på diktningen. Dette syn, som finnes fragmentarisk uttrykt i »The Well Wrought Urn», deles Brooks med flere andre av »the New Critics», og han har til dels overtatt det fra teoretikere som T. S. Eliot, I. A. Richards, W. Empson, R. Wellek og W. M. Urban.

Ethvert dikt meddelelser ifølge Brooks en erfaring som ikke lar seg uttrykke fullgyldig på noen annen måte enn i diktet. Denne sjelelige erfaring er høyt organisert og oppleves i diktet som en helhet. Den meddeles i et språk som ikke streber etter det naturvitenskapelige språks presise entydighet, men som for å kunne meddele erfaringens strukturerte kompleksitet, dens »enhet i mangfold», er motsigelsesfullt, flertydig og ironisk. I diktet spiller ordenes konnotasjoner en like stor rolle som den tasjonene, og det viktigste virkemiddel er metaforen: »The essence of poetry is metaphor» (p. 223). Derfor lar et dikt seg heller ikke tolke uttømmende hvor omfangsrik en parafase en det enn er.

Et dikt er en organisk helhet som holdes sammen av en totalholdning eller en totalstemming. Denne enhet oppstår ved at de imbyrdes uforenelige mener, holdninger og vurderinger, både av følelsesmessig og intellektuell karakter, som den i diktet gitt situasjon utføser, tvinges sammen til en helhet. Diktet er »a coherent and powerful structure of attitudes». (p. 225.) Disse holdninger spiller diktet ut mot hverandre uten å ta parti for dem. Diktet er »the dramatization of an experience (real or imagined, or with elements of both)» ... (p. 201.) Diktet blir et drama som utsalles mellom disse forskjellige holdninger. De settes i forhold til hverandre, modifiserer hverandre, og utvikles fram mot en konklusjon som er meningslös i enhver annen kontekst enn diktets. Diktet er således »a pattern

of resolved stresses». (p. 186). Jo større spenning er mellom elementene i diktet, jo mer kompleks grunnholdningen i diktet er, desto mer verdi-fult er diktet.

Hensikten med Brooks's analyser av det enkelte dikt er å forsøke å påvise denne dets verdi. Derfor underkaster han diktet en »ironisk kontemplasjon» for å undersøke om det regner med alle de forskjellige holdningsaspekter som den i diktet girte situasjon kan utløse, og derfor legger han ved selve diktanalysen vekt på: »(1) wit, as an awareness of the multiplicity of possible attitudes to be taken toward a given situation; on (2) paradox, as a device for contrasting the conventional views of a situation, or the limited and special view of it such as those taken in practical and scientific discourse, with a more inclusive view; and on (3) irony, as a device for definition of attitudes by qualification.» (p. 230.)

Noe fast spørreskjema synes ikke Brooks å gå ut fra ved de enkelte analyse. Han foranholder utgangspunkt for hver ny analyse. Mester-essayet »The Naked Babe and the Cloak of Manliness» utvikler seg fra en undersøkelse av en vanskelig metaforisk passasj i »Macbeth» til en analyse av to av stykkets grunn-metaforer, hvis forgreninger og dimensjoner gjennom hele dramaet risses opp. Til slutt munner analysen ut i en tolking av den vanskelige passasjen der begge metafor-kompleksene viser seg å krysse hverandre. Allerhelst tar Brooks sitt utgangspunkt i de vanskeligheter tidligere kritikere har hatt med et dikt når de skulle forklare seg dets verdi, se sammenhengen i dets symboler eller komme til klarhet over hva diktet »sa» om det tema det behandler. I slike tilfelle viser Brooks at han ved å anvende sin analysemetode kan kaste nytt lys over diktet.

Sammenfattende kan man si at Brooks's analyser formner seg som en fortlopende kommenterende tolkning av diktet, idet han stadig har for øye den situasjon diktet springer ut av og den dramatiske utvikling av det kompleks av ironisk kvalifiserte holdninger overfor denne situasjon diktet neddelelser. Han starter gjerne med en kort rededjørelse for diktets tema, og underveis oppholder han seg særlig ved metaforene for å antyde hvordan de utvikler og modifiserer temaet. Han påviser hvilke forskjellige implikasjoner og dimensjoner metaforene har i konteksten, setter dem i forhold til hverandre og i forhold til den eller de grunn-metaforer han synes å mene at det finnes i ethvert dikt. Som Empson leter han etter ambiguitet, men tolker dem kun i forhold til den funksjon de har i hele diktet, dvs. han forsøker å se i hvilken grad de nærmere definerer holdninger eller spenninger mellom holdninger i diktet. Særlig er han vår for ironiske undertoner i teksten, og for de mindre, nesten umerkelige skiftinger i diktets stemming, dets »tone». — Till slutt forsøker han å summere opp hva diktet »sier» om det tema det har behandlet, idet han søker å uttrykke seg så paradoksal som mulig. — Det er nemlig Brooks's tro at vi kan antyde hva et dikt »says if we allow ourselves enough words, and if we make enough reservations and qualifications, thus attempting to come nearer to the poem by successive approximations and refinements, gradually encompassing the meaning and pointing to the area in which it lies rather than realizing it.» (p. 188, note.) Men fullständig kan en slik form for analyse selv sagt aldri bli.

— —

Av det foregående vil man ha sett at Brooks's måte å analysere et dikt på ikke i egentlig forstand er en streng vitenskapelig metode, men heller er en måte å forholde seg på overfor diktning. Den kan derfor ikke tillegnes mekanisk ved at man lærer seg en del »rules of thumb». Dertil er den forhengig av Brooks's egen høyt utviklede poetiske følsomhet.

Det følgende blir derfor ikke noen fullständig analyse, men et forsök på å vise hvilken retning en analyse av Brooks ville ha fått hvis han selv skulle ha behandlet et dikt som Obstfelders »Jeg ser». — Vi evner heller ikke å gi vår analyse den språklig utformning Brooks gir sine essays. Dette litterære, nesten kunstnerisk gjenskapende ledd ved den kritiske virksomhet, som er så høyt utviklet hos Brooks, stiller jo lesseren sympatisk mot analysen, påvirket hans holdning til diktet og meddeler indirekte en vesentlig del av analysen.

*

JEG SER

Jeg ser på den hvide himmel,
jeg ser på de gråblå skyer,
jeg ser på den blodige sol.

Dette er altså verden.
Dette er altså klodernes hjem.

En regndråbe!

Jeg ser på de høie huse,
jeg ser på de tusende vinduer,
jeg ser på det fjerne kirketårn.

Dette er altså jorden.
Dette er altså menneskenes hjem.

De gråblå skyer samler sig. Solen blev horte.

Jeg ser på de velkledde herrer,
jeg ser på de smilende damer,
jeg ser på de ludende heste.

Hvor de gråblå skyer blir tunge.

Jeg ser, jeg ser...
Jeg er vist kommet på en feil klode!
Her er så underligt...

*

Det råder antakelig en tilnærmet enighet om hva dette dikt »handler» om og hvilken erfaring det gir oss å oppleve det. Det uttrykker, grovt sagt, en sjeleglig tilstand der en følelse av å være utenfor og fremmed dominerer. Det handler om et av disse øyeblikk da man liksom har felt ut av sammenhengen med den ytre omverden, og derved også med seg selv, og anskuer denne ytre verden under en uvanlig synsvinkel og med en mer- kelig detaisert holdning til det man ser.

Det er meget vanskelig å forstå hva som mener med dette. Ved »klodernes hjem» kan man ifølge det ptolemeiske verdensbilde forstå jorden, som her var antatt å være universets sentrum. I så fall ledet uttrykket tanken videre til den etterfølgende del av diktet. — Ifølge det koper-nanske verdensbilde var solen det sentrums planetene, dvs. »kloderne» kretset om. Uttrykket skulle da vise tilbake til solen. — Endelig kan man med »klodernes hjem» ifølge det moderne verdensbilde forstå verdens-

Det er et meget enkelt dikt, tilsynelatende. Det er ikke vanskelig å forstå og tilegne seg. Dets treleddede komposisjon er klar. Diktet består av en oppbygning av et synsbilde, kontrastert av utsagn om dette bildes vesen, det hele akkompagnert av skildringen av uværet som truende nærmest seg. Hele denne utvikling stopper seg så opp i siste strofe der dikters »jeg» uttaler seg som sin egen relasjon, eller mangel på relasjon, til de iaktatte ting.

Det intrikate ved diktet, og det som vel forårsaker dets egenartede virkning, er at en viss relasjon mellom dikteren (vi bruker i det følgende betegnelsen om diktets »jeg», som dog i dette tilfelle ikke må forveksles med privatmenneskets Obstfelder) og de av ham iaktatte ting er til stede og utvikles gjennom hele diktet, og at dette for en stor del meddeles oss indirekte.

I diktets første strofe beskrives scenens øyre bakgrunn, himmelen med dens skyer og sol. Diktets anslag er tungt: skyene er gråblå, dvs. et regnvær er i vente, og solen er blodig. Den ytre årsak til solens farge er selv sagt himmelmens hvite binne, men ved at dikteren bruker »blodig» som betegnelse på solen og ikke bare en vanlig fargeangivelse, får dette ord, som i og for seg er tungt, en videre betydning. Det antyder at solen er såret og holder på å gå under. Mens strofens to første linjer ved sin nøykert denoterende form ikke antyder noen særlig interesse fra dikterens side for de registrerte inntrykk, synes det faktum at solen er »blodig» å angå ham utover det at den har en viss farge.

— I den annen strofe kommenterer og bestemmer dikteren nærmere det han har sett:

Dette er altså verden.

Ordet »altså» har i konteksten en ganske egenartet virkning. Det synes å uttrykke at dikteren gjenkjänner, litt overrasket, noe han har en viss forestilling om, noe han tidligere har hørt om eller muligens også sett. Men der er også en svak nyansen av skuffelse i det: var det ikke noe mer?

— Denne skuffelse antydes også ved den nesten ironiske diskrepans der mellom de fenomener dikteren har sett og det begrep han anvender på dem, og hvorved det også antydes at han hadde ventet å møte noe annet. Den »hvide himmel» som stenger ute det blå himmelhvelvet, »de gråblå skyer» og »den blodige sol», dette er alt dikteren betegner med det ellers vide begrep »verden». Nå er imidlertid »verden» et så vagt begrep at leseren til en viss grad går med på at det sette kan være identisk med »verden».

I neste linje kommer imidlertid som en nærmere bestemmelse av »verden»:

Dette er altså klodernes hjem.

rommet som tilholdssted for alle himmellegemer. Denne siste fortolkning er mest sannsynlig. Men verdensrommet har ikke dikteren sett. Himmelens hvite hinne har hindret ham fra det! Men ved at dikteren først har brukt betegnelsen »verden» på det sette, ledes tanken også til verdensrommet, samtidig som vi har lettet for å godta »klodernes hjem» når det kommer som en slags apposisjon til det ubestemmelige »verden». Et dette siste alternativ riktig blir det en ironisk mangel på konformitet mellom dikterens iakttakelse og hans refleksjon, noe som kunne tyde på at han er litt skuffet eller forvirret. — Det mest sannsynlige er dog at leseren tanker gibr mellom alle disse mulige tolkninger uten å stanse ved noen av dem, idet ingen føles helt tilfredsstillende som benevning på de iakttatte fenomener.

At dikteren i denne sammenheng benytter det med varme konnotasjoner befelede ordet »hjem» i en annen så kald kontekst, kan muligens tyde på at han har ventet å se noe følelsesmessig mer tilfredsstillende enn »de gråbla skyer» og »den blodige sol».

Det viktige ved denne andre strofe er at vi allerede her får fastslått dikterens grunnholdning overfor den ytre verden. De iakttatte ting interesserer ham ikke på annen måte enn som objekt for hans iakttakelse og refleksjon, samtidig som der antydes en viss underliggende, ironisk maskert skuffelse ved den mangel på korrespondanse der synes å være mellom indre refleksjon og ytre iakttakelse, mellom indre forventning og ytre realitet.

Den neste linje:

En regnråbe!

kan gi rom for mange tolkningsmuligheter. Det er den første av de enkle strofer som angir at uværet nærmer seg. Samtidig som den varsler om regn, har den en kompositorisk funksjon: dikterens blikk beveger seg fra himmelen til jorden idet han betrakter den. Dessuten kommer den som en slags apposisjon til »verden» og »sklodernes hjem». Regndåpen synes å være et symbol på dem, et lite bilde av et ordnet kosmos. Men det er vanskelig å tolke linjens eventuelle symboliske betydning, hvis den da ikke har nettopp denne funksjon i diktet: dikteren føler at den har en viss betydning men klarer ikke i sin nåværende situasjon å innse denne betydning.

I den neste strofe meddeler dikteren sine inntrykk fra de nærmere omgivelser, en gate i en større by. Han beholder den samme detaiserte holdning overfor det han ser. Hans blikk stanser ikke ved noe bestemt før ved det fjerne kirketårn. Det bare *glir* over husenes fasader og de »tusende vinduer». Disse omgivelser er for ham kun kulisser uten noen særlig betydning. Han forsøker ikke å trenge inn gjennom vinduene. Han noterer kun vinduenes antall og husenes høyde. Kirketårnet står mer presist i strofen, men synes ikke anners å ha noen særlig vekt. Så følger den andre resonnemente strofe:

Dette er altså jorden.

Her er ironien eksplisit. Etter å ha beskrevet et gateparti i en større by, uten flora og uten naturformasjoner, kaller dikteren det for »jorden».

Også i neste linje er denne ironi, som både betegner en skuffelse og en dom over det han ser, til stede.

Dette er altså menneskenes hjem.

Dikteren kaller her noen så kalde og lite følelsevekkende omgivelser som de han har beskrevet for et »hjem». — Selve uttrykksmåten gir beskjed om en viss avstand mellom dikteren og menneskene. De er for ham »de andre». Han synes ikke å innbefatte seg selv blant dem. — Det paradoxale ved uttrykksformen er at han jo samtidig også er et menneske, og at det derfor er sitt eget hjem han iakttar og vurderer på denne desengasjerte måte. — Han har liksom ikke bare mistet den følelsesmessige kontakt med sine ytre omgivelser men også med den del av ham selv hvis eksistens beror på et engasjert forhold til disse omgivelser.

Den enkle strofen

De gråbla skyer sørner sig. Solen blev borte.

forteller videre om uværet som trekker opp. — I disse tre enkle strofer beskrives det eneste som på det ytre plan skjer i diktet, bortsett da fra at betrakterens blikk beveger seg.

I neste strofe har dikterens blikk nådd menneskene og hestene omkring ham. Han har den samme desinteresserte holdning til sine medmennesker som til det han tidligere har sett. De er kun objekter for hans iakttakelse.

— Han ser dem heller ikke som kvinner og menn, men som »damer» og »herrer», dvs. som mennesker der på en måte er drept av sivilisasjonens og selskapslivets konvensjoner. Og han ser bare de kjennetegn de har som konvensjonelle selskapsmennesker: herrene er »velkledte» og damene er »smilende», florents kokette smil.

Midt inne i dette bilde av overfladiske selskapsmennesker kommer så diktets mest presise detalj:

jeg ser på de ludende heste.

der »ludende» ikke bare angir en meget presis sansning, en bestemt form, men også angir at hestene lider i denne verden, og at dikteren til en viss grad føler medsynt med dem. Synsbildets presisjon tyder på at dikteren her er sterkt opptatt av det han ser enn han har vært tidligere. Hestene presses mot jorden under tilværelsens byrde, og viser den samme nedadrettede bevegelse som diktets neste strofe:

Hvor de gråbla skyer blir tunge.

Man kunne ha ventet en tredje reflekterende strofe før denne, men den har uteblitt, hva enten grunnen nå er at dikteren ikke har begreper som kan dekke det han har sett, eller synsbildet har rykket så nær inn på ham at han ikke klarer å få en slik avstand til det at han kan reflektere ironisk over det. Uværet har nå rykket truende næر. Skyene har senket seg og rommet har lukket seg helt omkring betrakteren. (Her er det en antyding om klaustrofobi.)

Dikterens blikk som har beveget seg fra det høye og fjerne til det nære, løsriver seg i siste strofes første linje fra omgivelsene, og koncentrerer seg kun om den ene ting: å se.

Jeg ser, jeg ser ...

Man aner under ordene at dikteren ikke forstår meningen med det han har sett.
Så kommer diktets mest kjente verslinje:

Jeg er vist kommet på en feil klode!

I den uttrykker dikteren sin totale mangel på kontakt med den omverden han har iaktatt. Han anknytter til sine tidlige refleksjoner, men denne gang dreier det seg ikke om de iakttatte ting sett i forhold til hans begreper om dem og hans forventning om deres egenart, uten om hans eget direkte forhold til sin omverden. Dikteren selv er blitt objekt for refleksjonen. Denne omverden løsriver han seg delvis fra ved å føre inn en eventuell annen klode der han ikke ville ha vært kommet »feil». — Men samtidig har dette i og for seg oppsiktsvakkende utsagn fått en så nøyende form at dets virkning blir neddempet. Der blir intet brudd i diktet. Det fortsetter i samme lavmalte tone som før. — Utsagnets nøyende form viser også at dikteren ikke er helt sikker på om han er kommet på en »feil klode» eller ei. Han er ikke den stoltidealist som vet at han hører hjemme i en annen verden. Han er tvert imot usikker på om han hører hjemme noensteds. Derfor blir diktets siste linje ikke en skarp dom over den verden han har hatt for sitt blikk. Dikteren konstaterer kun:

Her er så underligt ...

Punkteringen skal vel bl. a. angi at dikteren også her nøler litt. Ordet »underligt» har en veldig vekt i diktet. Det samler opp i seg alt som har vært sagt tidligere i diktet, og det er derfor vanskelig å angi alle nyanser i dets betydning på denne plass i diktet. — Bortsett fra at det er et temmelig vagt ord som betyr at det som det viser til, har virket fremmed og uventet og vaakt undring, ligger det også, særskilt i dette tilfelle, en viss vurdering i det. Denne vurdering forutsetter at dikteren tidligere har opplevd eller i hvert fall har en viss forestilling om noe som på ham ikke har virket unormalt, underligt. Med andre ord: trass i at dikteren har mistet kontakten med sin omverden og er usikker på om han i det hele tatt hører hjemme noe sted i universet, er han i stand til å foreta en viss vurdering og utsi noe om sin egen relasjon til det han har sett. Han svever ikke i det rene intet. Han har ikke mistet sitt jeg.

Grunnholdningen i diktet er da en balanse mellom dikterens desengasjement og engasjement både i forholdet til den ytre verden og i forholdet til den del av hans indre verden som utgjør hans forestilling og forventning om den ytre verdens art. Denne paradoksale »balanserende vaklen» greier dikteren å utholde ved at han bak sin iakttakelse og refleksjon holder sitt dikter-jeg intakt. Hans holdning blir da den estetiske: han er den desinteressert interesserter betrakter som i sitt forhold både til sin ytre og sin indre verden (sin forventning, skuffelse og angst), beholdet en ironisk distanse. Det er denne holdning som betinger den ro, nesten gresende til følellessløshet, som dikteren synes å være fylt av, og som gir diktet dets lavmalte grunntone. En grunntone som forøvrig også bibringes ved de mange, nesten monotone gjentakelser, og ved den strenge konsentrasjon om en sansekvalitet.

Vi har ikke kunnet tale om metaforer i denne analyse. Det er dog et spørsmål om ikke hele diktet nettopp handler om metaforens mulighet,

dvs. om der er en korrespondanse mellom den ytre og den indre verden, slik at den ytre virkelighet for dikteren kan være bæren av en symbolisk betydning. Diktet gir ingen løsning på dette problem, men Obstfelder har lykkes i å gi dette dikt et helt egenartet virkning nettopp ved den usikkerhet som diktets »jeg» sverer i på dette punkt, og som setter både dets ytre og dets indre verden i en ganske merkelig og helt original belysning.

Fra Johan Asplund: Inledning till strukturalismen,
Sth. 1973.

I

Litteraturen om Ibsen är enorm. Redan vid en flyktig bekantskap med denna får man det intycket att alla tänkbara synpunkter på Ibsens dramatik finns där. Snart nog framstår varje ny bok i ämnet som en variation på väl inövade teman. Hans Ruins 1971 publicerade anteckningar om Ibsens framstår som älskvärt eklektiska. Men Ruins framställning är inte märkbart sämre än annat han skrivit; det finns t. ex. inga uppenbara skäl att återföra det eklektiska draget på något slags ålderdomssvaghets. Vare sig skribenten, som Ruin, är 80 år eller yngre, eller äldre, så är det utomordentligt svårt att säga någonting nytt om Ibsens dramatik. I den väldiga litteraturen om Ibsen tycks varje tänkbar synpunkt ha föregripits i en eller annan form. Det hjälper heller inte att man, som undertecknad, inte är litteraturhistoriker av facket; allt ser ändå ut att vara anteciperat. Det sista påståendet är ett strukturalistiskt prästäende – eller i varje fall en enkel strukturalistisk vits. Varje ny skribent om Ibsen finner sig stå inför ett spel med givna pjäser. Han är hänvisad till att, så gott han kan, försöka genomföra ett eget parti. Men kanske är inte ens detta möjligt; kanske spelar varje nytt parti sig självt.

II

Ibsens komedi *En folkefjende* är daterad 1882, ett år efter *Gengangerne* och två år före *Vildanden*. Handlingen är i stora drag följande:

Doktor Tomas Stockmann, läkare vid en badinrättning i en norsk småstad, upptäcker att badvattnet är infekterat och hälsovådligt. Till en början gläds eller yvs han över sin upptäckt och föreställer sig att han kommer att tackas och hyllas härför. Han tänker offentliggöra nyheten i tidningen »Folkebudet». Redaktören Hovstad och hans medarbetare Billing är entusiastiskt med på saken. Också boktryckare Aslaksen rycks med och förklrar att doktor Stockmann har småborgarnas eller den »kompakta majoritetens» siöd. Men det finns ekonomiska intressen som skulle

allvarligt skadas om Stockmanns upptäckt offentliggjordes. Motståndet förkroppsligas av Peter Stockmann, doktors bror. Denne är byfogde (på svenska »polisdomare» eller »stadsfiskal») och doktorns motsats bland annat därri att han är ogift och asketisk. I tredje akten inträffar peripeten. Den hitintills segervisse badläkaren får här klart för sig att byfogden fått Hovstad, Billing och Aslaksen på bättre tankar: »Folkebudget» tänker inte publicera badläkarens artikel; däremot skall en överslättande eller lögnlig deklaration av Peter Stockmann införas. Badläkaren vill nu svänga opinionen till sin fördel genom att hålla ett folkmöte, där han skall förkunna sanningen. Den ende som vågar uppläta lokal för detta ändamål är skeppskapten Horster. På folk- eller borgarröret gör emellertid doktor Stockmann en helomvändning. Efter att tidigare ha förlitat sig på majoritetens stöd, förkastar han nu detsamma och förklarar att »sannhetens och frihetens farligaste fiender ibland oss, det er den kompakte majoritet. Ja, den forbannede, kompakte, liberale majoritet . . .» Folkmötet vändet sig mot badläkaren, förklarar honom vara en folkets fiende, och lynchstämning utbryter. I den sista akten finner vi badläkaren i sitt arbetsrum, där fönstren krossats av uppreatade borgare. Han uppsägs från sin befattning som badläkare och beslutar sig för att emigrera till Amerika. Men han gör ännu en helomvändning. Han bestämmer sig till slut för att stanna kvar och ta sig an några till synes obildbara gosser, »noen riktige lurver», och ägna sig åt deras uppfostran eller »förädlings». Efter att ha undfått denna idé uttalar badläkaren sedan de bevingade orden: »Den sterkeste mannen i verden, det er han som står mest alene.»

I skådespelet figurerar vidare badläkarens hustru, deras vuxna dotter Petra samt de yngre sonerna Morten och Ellif. Dessutom förekommer Morten Kiel, fru Stockmanns fosterfar.

III

Konflikten mellan bröderna Stockmann är naturligtvis det centrala i skådespelet. Det är Peter Stockmann, byfogden, som går segrande ur konflikten, medan Tomas Stockmann, badläkaren, lider nederlag.

Byfogden är tecknad som en nog så föraktlig karaktär, och sättliveda vinner alltså den part som har åskräddarnas antipati. Å

andra sidan tycks inte badläkaren representera någon otvetydigt »god» princip. Det är fullt möjligt att uppfatta honom, inte som pjässens hjälte, utan som pjässens narr. Och Ibsen har försett honom med en blandning av tilldragande och frånstötande egenskaper. I skådespelets början framstår han som synnerligen charmerande: impulsiv, generös, barnsligt lycklig i kretsen av sin familj. Men strax därefter framstår han som i hög grad inbilsk, och det är svårt att värlja sig mot intycket att det i hans nästan maniska glädje över upptäckten av vattenföroreningen blandar sig ett betydande element av skadeglädje. Han griper efter makten och härligheten: i tredje akten gör han detta bokstavligen, när han lägger sig till med byfogdens insignier. Och i nederlagets stund är han allt annat stoisk: han rasar och förbannar och förblir övertygad om sin egen förträfflighet. — Ibsen själv lär en gång till en tysk vän ha sagt att doktor Stockmann »ist zum Teil ein grotesker Bursche und ein Strudelkopf». (Se Kohl 1954, del II, s. 134.)

På sätt och vis skipas det rätvisa. Doktor Stockmann får, sättliveda som han är upplåst och självsväldig, sitt straff. Å andra sidan kan åskräddaren inte känna odelad tillfredsställelse över utgången, då det är den småskurne och känslolikalle byfogden som drar det längsta strålet. Skådespelet förblir sålunda en tämligen öppen affär. Vem var det — eller vad var det — som egentligen triumferade? Vilken innebörd har konflikten mellan bröderna Stockmann och det sätt den upplöses på?

Den mer eller mindre strukturalistiska analys som följer syftar inte till att visa att *En folkefiende* i själva verket är ett entydigt skådespel. Däremot försöker jag visa vari skådespelets mångtydighet består: jag gör ett försök att genomskåda mångtydigheten.

IV

Med *Gengangere* gjorde Ibsen som bekant en oerhörd skandal. Förlaget fick snabbt större delen av upplagan i retur. Teatrarna refuserade pjäsen. Recensenter och andra läsare rasade. Man kan få en uppfattning om reaktionens styrka genom att ta del av det mottagande *Gengangere* fick, när den hela tio år senare fick sin urpremiär i England. George Bernard Shaw har i sin bitvis

Bestial, cynical, disgusting, poisonous, sickly, delirious, indecent, loathsome, fetid, literary carrion, crupulous stuff, clinical confessions . . . Dramatic impotence, ludicrous amateurishness, nastiness, vulgarity, egotism, coarseness, absurdity, uninteresting verbosity . . . (Shaw 1926, 1 uppl. 1891, s. 3 f.)

Enligt den gängse uppfattningen utgör nu *En folkefiende* Ibsens direkta svar på skandalen kring *Gengangere*. Doktor Stockmanns angrep på den »förbannade majoriteten» bör, menar man, förstås som Ibsens sårade motreaktion. I sin lilla handbok om Ibsens dramatik säger Gunnar Ollén att *En folkefiende* är ett »temperamentsutbrott». (Ollén 1955, s. 110) Dylika omdömen är legio. *En folkefiende* skulle alltså ha tillkommit i stark affekt. Härigenom blev den det mest odisciplinerade av Ibsens mognna verk. Den nödvändiga och kanske också tillräckliga förutsättningen för att förstå *En folkefiende* utgörs, enligt det traditionella synsättet, av kännedom om de faktiska händelser som föregick skapandet av detta skådespel. I standardverket om Ibsen karakteriseras *En folkefiende* på följande sätt:

Denne gongen steppe diktaren seg laus med all den lyftigaste spottegleda si, og skapte ei komedie som sunnleg bruste av liv, – der personane, og aller mest hovedmannen, fekk lov å falde seg ut og spela fritt etter sine eige hugskott, ikkje alltid taumkjon av dramalovene. Det var for di Ibsen her diktat heint ut or livet. (Kohl 1954, del II, s. 133.)

Också Else Høst uttrycker den knäslatta uppfattningen:

»En folkefiende« er det minst utarbeidede av de moderne skuespill. Det er utan dobbelthunn og undertoner i replikkene, handlingsgangen är temmelig sködeslös bygget upp, og personene overfladisk karakterisert – de mangler f. eks. helt den bakgrunn av fortid som pleier ledsage og forklare Ibsens skikkeler. De er også far sammenhengens skyld satt inn i slætskapsforhold som virker svært lite samsynlige. (Høst 1967, s. 30 f.)

Den beskrivna synen på *En folkefiende* innefattar två påståenden: dels påståendet att detta skådespel är förhållandevi osstrukturerat, dels påståendet att det måste förstås biografiskt. I fortsättningen skall jag hävda omvändningarna av dessa påståenden. *En folkefiende* är ett i hög grad strukturerat skådespel. Och för att förstå

det, eller för att avläsa dess budskap, behöver man inte alls käenna till skandalen kring *Gengangere*.

Att doktor Stockmann skulle ha fått lov »å falde seg ut og spela fritt etter sine eigne hugskott» är en alldelers missvisande karaktistik. Else Høst å sin sida har i en bemärkelse rätt, när hon hävdar att personerna i *En folkefiende* saknar en »bakgrund av fortid». *En folkefiende* är, i motsats till *Gengangere*, *Vildanden*, *Rosmersholm* m. fl., inget drama av antik grekisk typ. I de sist-nämnda har ett långt händelseförlopp utspelats redan innan ridån går upp. På scenen förevisas sedan – eller »analyseras» – de ödesdigra följderna av det tidigare händelseförloppet. I denna bemärkelse saknar personerna i *En folkefiende* på det hela taget ett förflytet; doktor Stockmann är ingen konung Oidipus. Men i en annan bemärkelse har figureerna i *En folkefiende* ett förpliktande »förflytet». Strukturellt sett är de i hög grad belastade, förtbeständna eller fjärrskylda. Skandalen kring *Gengangere* tycks härvidlag varken ha lagt till eller dragit ifrån särskilt mycket. Och utrymmet för figurernas »egna hugskott» verkar försvinnande litet.

V

Motsättningen mellan bröderna Stockmann visar sig först som en motsättning mellan deras respektive matvanor. När spellet börjar har man hos badläkaren nyss avvätit en bättre måltid. Billing sitter ännu till bords, och strax skall Hovstad och Horster komma in på scenen och bli trugade att smaka på oxstekken. Endast byfogden vägrar att delta i måltiden. Han har dålig matsmältning och säger sig aldrig äta varm mat på kvällen. Han brukar hålla sig till sitt tevatten.

Byfogden, som matvägar, representerar *slutenheten*. Badläkaren däremot står för *öppenheten*. Den senare äter bokstavligen upp sitt nyunna välvänd; enligt fru Stockmann förtjänar han nästan lika mycket som familjen förbrukar. Man kan förmoda att han i motsats till brodern har en strålande matsmältning. – Till yttermera visso håller badläkaren »öppet hus». (Senare skall hans apit utsträckas till att galla brodern och dennes ställning i staden. Ett tag ser det ut som om han skulle komma att »äta upp» brodern, i uttryckets bildiga bemärkelse.)

Att badläkaren häller öppet hus kan kanske också uttryckas så att han inte »sluter leden». Och när han så småningom visar sig beredd att offra sin familj, så kan detta uppfattas som en extrem form av vägran att sluta leden. Ännu i sista stund erbjuds han av sin svärfär, Morten Kiil, en möjlighet att se om sitt hus – men han vägrar. Att sluta leden är däremot precis vad byfogden och borgarmötet gör, när de vägrar sig mot hotet från badläkaren.

Den inledande scenen är rik på betydelsenyanser. Man kan också säga att byfogden – den bestående ordningens representant – företräder förstopningen, medan badläkaren lätt assimilerar – »smälter» – nya idéer.

Begreppen »slutenhet» och »öppenhet» förekommer också i militära sammanhang. En »sluten ordning» är en formation i vilken varje truppenhet och enskild soldat har sin givna eller förändringa plats. Motsatsen är »grupperingen», i vilken man byter platser alltefter situationens krav. Byfogden och borgerskapet företräder uppenbarligen den slutna ordningen. Motsatsernas logik skulle då kräva att badläkaren företände grupperingen. Detta är dock svårt att förena med badläkarens oeftergivlighet. Han vägrar att inlätta sig på Morten Kiils illistiga spekulationer. Likaså avvisar han, när spelet närmar sig sitt slut, varje kohandel med herrarna Hovstad och Aslaksen. Ändå har man en känsla av att badläkaren mycket väl *kunde* ha framstälts som grupperingens företrädare, som en smidig taktiler eller »räv». Längre fram skall jag försöka ge en förklaring i strukturella termer till en sådan osäker känsla.

Nu kan det kanske hävdas att motsättningen slutenhet/öppenhet utmärkt väl kan förstås just som en avspeglning eller effekt av skandalen kring *Gengangere*. Den öppne badläkaren, som vill avslöja ett allvarligt missförhållande, en svår förörening, skulle vara en symbol för Ibsems stålv, för hans försök att forma dramat och för hans kritik av en förlagen eller förorenad borgerlig moral. Och den slutne byfogden skulle symbolisera alla dem som fördömdes *Gengangere* och bespottade dess författare.

Javisst: motsättningen slutenhet/öppenhet kan uppfattas på detta sätt – och den kan uppfattas på många andra sätt också: som symbolisk för helt andra förhållanden än de nysa skisserade. Vad jag här vill förneka är att dyaden byfogden/badläkaren skulle

bli meningsfull, först när den uppfattas som en symbol för de eller de händelserna i Ibsens liv. En meningsfull relation mellan byfogden och badläkaren etableras i skädespelet, och *därefter* kan den uppfattas som symbolisk för det ena eller det andra.

VI

Såvitt man kan avgöra har byfogden bott hela sitt liv i den stad där *En folkefiende* utspelar sig. Badläkaren däremot beskriver hur han själv till för en tid sedan suttit »der nordpå i min avkrok i alle disse mange år . . .» Detta etablerar en annan av skädespelets många motsättningar, nämligen den mellan att vara *infödd* och att vara *utsocknes*. Visserligen är också badläkaren född i denna stad, men när spelet börjar framstår han ändå som en nykomling.

Med motsättningen infödd/utsocknes korrelerar skillnaden mellan *gammalt* och *nytt*. (Och såväl infödd/utsocknes som gammalt/nytt är nära släktingar till motsättningen slutenhet/öppenhet. Många drag i hela detta komplex finns med i Robert K. Mertons begreppspar »lokal» kontra »cosmopolitisk» personlighet; se Merton 1957, s. 387–420.) På ett av badläkarens många lojal över det nya och omstörtande svarar byfogden: »Å, almenheten behöver slett ingen nye tanker. Almenheten er best belijnt med de gamle, gode, anerkjente tanker den allerede har.»

Badinrätningen är relativt nyuppförd, och idén till dess uppförande har kommit från badläkaren. Men inrättningen är inte bara ny, på sätt och vis är också den utsocknes. Badläkaren fick nämligen idén till den under sin långa bortovaro, medan han satt »der nordpå».

Badläkaren drar olycka över sig och sin familj. Petra blir liksom fadern avskedad från sin tjänst. Värden uppsäger hyreskontraktet. Sönerna Eili och Morten trakasseras av kamrater. Skädespelet tycks därför innefatta det budskapet att mot den allmänna opinionen eller mot samfundet kämpar man förgäves. Förlita dig på din familj och böj dig inför samfundet! Samfundet är oeftergivligt – varje föreställning eller förhoppning om någonting annat är fångänglig.

Men kombinerar man motsättningen infödd/utsocknes med det tidigare temat, vilket kretsade kring motsättningen slutenhet/

öppenhet, så kan man urskilja ett mera nyanserat budskap. Detta skulle kunna lyda så här: I en konflikt mellan ett *slater* samfund och en *utfrån* kommande *öppen* person är den senare dömd att förlora. Om ett slutet samfund överhuvudtaget kan föryas, så måste det föryas *inifrån*.

En av de händelser i *En folkefiende* som kan verka förbryllande utgörs av badläkarens sista ingivelse. Varifrån får han plötsligt denna idé att han skall ägna sig åt att uppföstra en handfull unga odågor? I ljuset av det nyss skisserade budskapet kan vi säga att denna idé härstammar från dramats struktur.

Den utsöknes badläkaren, som misslyckats med att omstöra de lokala förhållandena, överväger först att göra sig i än högre grad utsöknes; emigrera till Amerika. Men han får till slut en bättre idé. Genom att ta sig an en handfull gossar och utbilda dem efter sitt eget huvud skall han reformera samhället »inifrån».

Dramat utmynnar i en antydan om hur motsättningarna – slutenhet/öppenhet; infödd/utsöknes; gammalt/nytt – skulle kunna överskridas. Men märk hur minutiöst Ibsen låter badläkarens projekt avspeglar de motsättningar det eventuellt skall kunna överskrida. Han tänker inte ta sig an vilka gossar som helst, utan närmast en skara guttpojkar. De är staden egna söner, men i sin begynnande missanpassning står de till hälften utanför. De utgör sålunda ett slags förmedling mellan det infödda och det utsöknes.

Enligt den naiva psykologismen – vilken alltid tycks vara det närmast till hands liggande tänkesättet – är badläkarens projekt – vilket enligt den skisserade tolkningen framstår som ett slags Trojansk häst – en idé som rinner upp i den fiktive badläkarens huvud. Men det är i skädespelets struktur den har runnit upp. Skädespelet genererar sitt eget slutackord.

Men kan man inte säga att idén ifråga rann upp i Ibsens huvud? Kanske det – men inte i den meningen att Ibsen tänkte ut *En folkefiende*; snarare tänkte sig *En folkefiende* i Ibsen.

VII

Ytterligare två dimensioner i *En folkefiende* utgörs av motsättningen mellan *sant* och *falskt* respektive motsättningen mellan *egenintresse* och *allmänintresse*.

Ibsen ifrågasätter inte att badläkaren har rätt i att vattentäkten

- 25 -

är infekterad. Det är sålunda han som företräder sanningen, medan byfogden förvanskar sanningen. Men badortens invånare är inte beträffande sanningen – i varje fall inte på kort sikt. Därför är det byfogden som företräder allmänintresset, medan badläkarens handlande strider mot det samma. Det är vidare klart att byfogdens egenintresse sammanfaller med allmänintresset. (I själva verket kunde man definiera »lokalt samfund» som ett samfund där egenintresset är allmänintresset, och vice versa.) Hur det förhåller sig med badläkarens egenintresse är oklarare, men det mest i pjäsen tyder på att hans bevekelsegrunder är åtminstone fåfänga. (Ibsens skädespel uppvisar genomgående följande fyra roller: den aktivt själviske; den passivt själviske; den aktivt osjälviske; den passivt osjälviske. Urrype för den aktivt själviske är – kanske – Brand, medan Peer Gynt är urtypen för den passivt själviske. Hedvig i *Vildanden* är aktivt osjälvisk, medan ett stort antal både manliga och kvinnliga personer i olika skädespel kan sägas representera en passiv osjälviskhet. Av personerna i *En folkefiende* är byfogden ett tämligen klart fall av aktiv själviskhet, medan Hovstad, Billing och Aslaksen snarare är passivt själviska. Petra tycks stå på gränsen mellan aktiv och passiv osjälviskhet. Det är badläkaren som är mest problematisk: är han aktivt självisk eller aktivt osjälvisk?)

Återgår vi till det tema som nyss började utvecklas, så kan vi säga att bröderna Stockmann – alldeles som sig bör i en strukturalistisk analys – framstår som *transformationer av varandra*. Byfogden förvanskar sanningen i eget intresse för det (korrigeringa) allmänna bästa. Badläkaren däremot förkunnar sanningen i eget intresse (?) mot det allmänna bästa.

Men situationen är mera komplicerad. Byfogden är ungkarl och har sålunda inga familjeintressen att skydda. Det har däremot badläkaren: han har hustru och tre barn att värvna om. I denna bemärkelse, dvs. i bemärkelsen den egna familjens intresse, handlar badläkaren mot sitt egenintresse. När han företräder sanningen i eget intresse mot det allmänna bästa, så offtar eller äventyrar han sin familj. (Och att offra sin äcta hälft eller sina anhöriga eller sitt samfund eller sitt land är just ett av kämtecknen på en aktivt självisk person i Ibsens dramatik: »kallet» går före allt annat.. /Jfr t. ex. Brenel 1941.)

Men också byfogden offerar en nära anförvant. Badläkaren, vars nederlag ärvägbringas och beseglas av byfogden, är ju den senares bror.

Fiendskapen mellan bröderna verkar vid skådespelets slut oäterkallelig. Byfogden förlorar således faktiskt sin bror (eller bröderna förlorar varandra). Men badläkaren förlorar inte sin familj. När katastrofen är ett faktum står hustrun och barnen lojala och beundrande omkring honom.

Det är byfogden som står mest ensam – i den bemärkelsen att han saknar eller offerar nära anförvanter. Det är denne ensamme man som sätter egenintresset–allmänintresset före sanningen – och vinner. Men badläkaren, som äventyrat men inte förlorat sin familj, är den som förkunnar: »Den sterkestemann i verden, det er han som står mest alene.» Häri ligger en djup ironi. Man kan säga att det på sätt och vis är byfoggens triumf som berättar rikligheten av doktor Stockmanns senkomna insikt. (Detta är jag naturligtvis inte den förste att observera.)

Drabbas badläkaren av skådespelets ironi, så kan man omvänt säga att skådespelet genererar en strukturell sympati för byfogden.

VIII
Badläkarens slutord klargör att två andra grunddimensioner i skådespelet är följande: *ensamhet/gemenskap* och *stark/svag*.

Byfogden står ända från början utanför varje familjegemenskap och vid ridåfallet är han definitivt allena. Däremot står han inte ensam i förhållande till den allmänna opinionen; han är istället talesman för denna.

Å andra sidan demonstrerar första akten badläkarens nästan exalterade familielycka. Och styckets sista replik uttalas av dottern Petra. Fylld av tillförsikt utropar hon: »Far!» Ändå är det badläkaren som i många replikskiften förklarar att han sätter sanningen före familjeloyaliteten. Vid ett tillfälle far han ut mot hustrun: »her i byen er alle menn kjerringar – liksom du; alle tenker de bare på familjen og ikke på samfunnet.» Däremot står ju badläkaren ensam och hjälplös inför allmänna opinionen – inför »samfunnet», om man så vill.

För att behålla det han har – sin ställning i samfundet – offrar byfogden möjligheten att erhålla det han inte har: gemenskap

med badläkaren och dennes familj. För att erhålla det han inte har – en ännu högre ställning i samfundet, eller eventuellt för att fullfölja sitt »kall» – är badläkaren beredd att offra det han har: familjelyckan och –tryggheten.

Vi ser igen hur de två bröderna är transformatorer av varandra. Kanske kan man säga att byfogden i sin seger närmar sig eller tar del i badläkarens nederlag, liksom omvänt att badläkarens avslutande förkunnelse är ett tillmötesgående i förhållande till byfogden – låt vara ett aningslöst sådant.

Om nu bröderna Stockmann är transformationer av varandra, eller »två sidor av samma sak», så blir frågorna om vem som vann respektive förlorade tämligen poänglösa. Inte heller tjänar det mycket till att fråga sig om det är Peter Stockmann eller Tomas Stockmann som är folkets fiende. Utifallet kan inte betecknas som *remi* heller, eftersom »remi» förutsätter att också seger och nederlag är *möjliga* utfall. Men i ett spel av idel transformationer är inte seger och nederlag några möjliga eller reella utfall. Ingen har till slut rätt, ingen fel, ingen vinner, ingen förlorar – det enda som sker är transformationer. Ytterligare ett budskap i *En folkefiende* vore sålunda det, att de ändlösa transformationerna eller *förevecklingarna* utgör tillvarons sinnebild. En sådan tolkning understryker skådespelets karaktär av komedi.

IX

Det är svårt att analysera *En folkefiende* utan att anställa jämförelser med en rad andra dramer av Ibsen, och det är svårt att nå fram till innebördens av detta skådespel utan dylika jämförelser. Så länge man håller sig enbart till *En folkefiende* kan man ha osäkra aningar om innebördens av detta drama, men en näglunda välmotiverad tolkning kan uppnås endast genom en komparativ analys. Denna strukturalistiska tes kan inte här bevisas – det skulle kräva en hel bok – men kanske kan jag göra troligt att tesen har fog för sig.

Dessutom vill jag inte hävda att den antydda strukturalistiska tesen är riktig generellt. Jag menar att den är riktig i fallet Ibsen. Gällde det istället till exempel Strindberg, så skulle jag käenna mig mycket mera tveksam. Och varför är strukturalismen i särskilt hög grad tillämplig just på Ibsen? Jag kan endast föreslå

ett cirkulärt svar: därför att Ibsen uppenbarligen var strukturalist.

Innebördens av *En folkefiende* avslöjas eller blir genomskinlig först när man går utöver just detta drama och tar hänsyn också till andra dramer av Ibsen. Åtskilligt i *En folkefiende* blir begripligt först vid en jämförande analys. Man kunde urskilja en svagare strukturalistisk tes, enligt vilken till exempel Tomas Stockmann är begriplig, eller överhuvudtaget en *bestämd karaktär* endast i relation till Peter Stockmann – och vice versa. Detta kunde kallas för den *intradramatiska* tesen, och det är den som har tillämpats i det ovanstående. Men nu är det frågan om en starkare tes. Enligt denna förblir såväl Tomas Stockmann som Peter Stockmann obestämda, ofullbordade och svårbegripliga karaktärer, så länge man inte jämför dem med motsvarande karaktärer i andra dramer av Ibsen. Tomas Stockmann och Peter Stockmann kan förstas endast i relation till X och Y, eller endast i relation till X, Y, Z . . . (där X, Y, Z . . . är karaktärer i andra dramer). Denna starkare tes är en *interdramatisk* tes. Enligt den är *En folkefiende* inte ett skådespel, utan en del av ett skådespel.

En inledande illustration till den interdramatiska tesen. – Morten Kii i *En folkefiende* är fri Stockmanns fosterfar. Varför just fosterfar? Varför inte köttslig far? Sävitt jag kan se är det svårt att hitta något intradramatiskt svar på den frågan. Så länge man håller sig inom ramen för *En folkefiende* förblir Ibsens uttryckliga angivelse av att Morten Kii är fri Stockmanns fosterfar en mystifikation.

Men jämför man Morten Kii med Engstrand i *Gengangere*, så

kan man nära en viss klarhet. I *Gengangere* visar det sig som bekant att Engstrand inte är Regines far. Regine är i själva verket kammarherre Alvings utomäktenskapliga dotter. Men genom en borgerlig konspiration har det rätta förhållandet länge och väl hållits hemligt. Regine är sålunda kammarherrens *köttsliga* och *förskjutna* dotter.

Fru Stockmann är Morten Kii's fosterdotter, men hon har inte blivit förskjuten av honom. Visserligen hotar Morten Kii sent omsider med att göra frau Stockmann arvlös, men ändå är det närmast *bädläkaren* själv som tenderar att förskjuta henne. Förhållandet mellan badläkaren, hans fru och Morten Kii är en

transformation – eller åtminstone en antydd transformation – av förhållandet mellan Alving, Regine och Engstrand. (I Ibsens drama återfinns talrika andra transformationer av slätkapsförhållandena, men jag skall inte gå in på dem här.)

Undertecknad är ingalunda den förste att hävda den interdramatiska tesens giltighet i fallet Ibsen. Detta tycks ha hävdats redan av Ibsen själv. Om sitt första skådespel *Catilina* skrev han: »Mangt og meget, hvorom min senere digning har drejet sig, – motsigelsen mellem evne og higen, mellem vilje og mulighet, meneskehedens og individets tragedie og komedie på engang, – kommer allerede her frem i tågede antydninger.» (Koht 1954, del 1, s. 43.) Och han kunde skriva ännu eftertryckligare: »Kun ved at opfatte og tilegne sig min samtlige produktion som en sammenhaengende, kontinuerlig héhæd vil man modtage det tilsigtede . . . indtryk af de enkelte dele.» (Förordet till »Folkeutgaven».)

Också i litteraturen om Ibsen har den interdramatiska tesen hävdats gång på gång. »Alla hans dramer bildar därfor till sammans ett enda drama, en sällsynt fast, organisk enhet» (Linder 1936, s. 20.) Pavel Fraenkl har kanske gått längst i detta avseende. Han tycks mena att redan Ibsens ungdomslyrik innehåller fröet till alla dramerna. Och Fraenkl nöjer sig t. ex. inte med de välkända likheterna mellan dikten »Bergmanden» från 1850 och »John Gabriel Borkman» från 1896, utan han tycks mena att dramerna på ett helt systematiskt sätt utnyttjar och varierar teman, bilder och kompositionsprinciper från ungdomslyriken. (Fraenkl 1955.)

X

En folkefiende kan sägas existera i två versioner. *De unges forbund* från 1869 utgör den tidigare versionen.

Vi kan först konstatera att de två versionerna har en karaktär gemensam, nämligen boktryckare Aslaksen. I *De unges forbund* är han bitter, upprorisk och starkt begiven på sprit. Trettton år senare i *En folkefiende* har han blivit nykterist och överhuvudtaget en ivrig förespråkare för måttan.

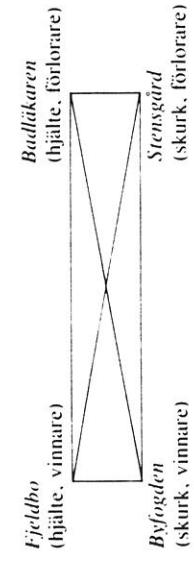
Till sin intug är *De unges forbund* övermåttan invecklad, så invecklad att den trotsar ett kortfattat referat. Händelseförlöpet i *En folkefiende* är däremot förhållandevis enkelt. Å andra sidan

är den inre strukturen i den senare pjäsen mera komplicerad. Man kan säga att de två pjäserna redan som helhet är transformationer av varandra. *De unges forbund* har en invecklad yttre handling och en enklare inre struktur, medan *En folkefiende* har en invecklad inre struktur och en enklare yttre handling.

Man kunde företa en jämförelse av de två skådespelen punkt för punkt, men detta kan inte genomföras här. Jag skall koncentrera mig på en central grupp om fyra personer. Två av dessa har vi mött: bröderna Stockmann, den ene badläkare, den andre byfogde. Också i *De unges forbund* möter vi en läkare: doktor Fjeldbo. Dennes motroll innehållas av advokat Stensgård. Paret Fjeldbo/Stensgård är den närmaste motsvarigheten i *De unges forbund* till paret badläkaren/byfogden i *En folkefiende*. Doktor Fjeldbo är förgrundsgfigur i mycket mindre utsträckning än badläkaren, men i eniktig bemärkelse är han ändå huvudperson, då det är han som får prinsessan och halva kungariket: han förlorar sig i spelets slutscen med kammarherr Bratsbergs dotter. Läkaren i *En folkefiende* är förlorare; läkaren i *De unges forbund* är vinnare.

Det finns flera osympatiska karaktärer i båda skådespelen, men låt oss utnämna byfogden till skurken i det ena och advokat Stensgård till skurken i det andra. Men medan byfogden är vinnares, så är Stensgård förlorare. Den senare får ingen av de kvinnor han växelvis kurtisera och hans sociala och politiska ambitioner stäcks.

Motsättningen vinnare/förlorare transformeras sålunda från den ena pjäsen till den andra. Detta utfall av den inledande jämförelsen mellan *De unges forbund* och *En folkefiende* kan lätt formaliseras. Detta sker i nedanstående enkla diagram.



Diagrammet utgör en grupp inte bara i bemärkelsen »grupp om fyra personer» utan också i bemärkelsen matematisk grupp (diagrammet utgör en grupp i det matematiska sättet).

grammet utgör en s. k. Klein-grupp). Såtillvida som en strukturalistisk analys förväntas utmynna i friläggandet av matematiska grupper, så har vi alltså nått ett vederbörligt resultat – fåt vara att det ser tämligen trivialt ut.

XI

Det föreslogs ovan att badläkaren förhåller sig till byfogden som öppnenheten till slutenheten. Vore nu paret Fjeldbo/Stensgård en direkt motsvarighet till paret badläkaren/byfogden, så skulle Fjeldbo företräda öppnenheten och Stensgård slutenheten. Men i flera avseenden förhåller det sig inte så. Istället möter vi igen en spegelväxning.

Det är Stensgård som är det nyas representant. Han är visserligen full av ressentiment och en renodlad streber, men icke desto mindre är han nog det nyas man. Fjeldbo är sin sida framstår ingalunda som någon omstörtare eller ens förrynare. Han beundrar kammarherren och tycks vara en anhängare av de bestående lokala förhållandena. Och Stensgård är en utpräglad representant för »grupperingen». Det är svårt att hålla reda på hur många gånger han anpassar sig efter situationens krav eller byter sida. Fjeldbo är andra sidan medverkar på ett avgörande sätt, när leden i sista akten sluts inför hotet från Stensgård.

I detta avseende framstår sålunda badläkaren som ett mellanting av Fjeldbo och Stensgård. Både badläkaren och Stensgård är frustrerade personer, och de är på var sitt sätt skrupelfria. Stensgård offerar den ena tilltänkta förlovingen för den andra, och den andra för den tredje. Badläkaren drar olycka över sin hustru som över vilken kärring som helst. Men Stensgård är intrigan och hållningslös. Det är inte badläkaren – lika litet som Fjeldbo. Badläkaren kan sålunda sägas vara en mera rakryggad variant av Stensgård eller en radikalare och mera handlingsystem variant av Fjeldbo.

Också byfogden tycks vara gjord av dels Fjeldbo, dels Stensgård. Men ingrediensen är naturligvis andra än i badläkarens fall.

Det är som om byfogden försvarade status quo med samma hän-synslöshet som Stensgård åsidosätter status quo. Här skyms tar en förklaring till den ovan påtalade dunkla aningen

Peer Gynts grundtendens att »gå udenom». — Något sådant schema peringens företrädere, som en taktiker eller räv. *En folkefiende* utgör en bit av en större sammanhängande struktur. Denna bit kan väcka aningar om den omgivande strukturens beskaffenhet, aningar om transformationskedjornas förgreningar »framåt» och »bakåt». Om badläkaren är en syntes av Fjeldbo och Stensgård, så bär han bådas prägel. Explicit är han oeftergivlig, implicit innefattar han också grupperingens princip.

Nedan skall en del ytterligare likheter och kontraster mellan *De unges forbund* och *En folkefiende* diskuteras. Men detta ämne blir härigenom ingalunda uttömt. Talrika uppslag till matematiska grupperstrukturer, eller åtminstone grupppliknande strukturer, kan framkallas i litteraturen om Ibsen. Och de strukturer man skymtar kan innefatta element ur många andra skådespel vid sidan av de två hittills diskuterade. Så t. ex. skriver Halvdan Koht så här om *De unges forbund*:

Det nye stykket hans föddes mest endefram av det förra. Innehållet i det var i grunden Peer Gynt i politikken. Det var ordhälten, storläraren, som därna sen sjölv og andre med flagre, eldande ord, men som samstundes alltid hadde sjölyfta i baktanke. — fantast og egoist på ein gong. (Koht 1954, del II, s. 14.)

Till detta kan fogas att om *De unges forbund* föddes ur *Peer Gynt*, så tycks *Peer Gynt* i sin tur ha förts ur *Brand*. Detta har Ibsen själv försäkrat oss; han sa en gång att »Efter 'Brand' fulgte 'Peer Gynt' ligesom af sig selv». (Koht 1954, del I, s. 300.) I och för sig kan denna replik se nog så oskyldig eller »vanlig» ut. Men läser vi den i ljuset av de berömda strukturalistiska maximerna »Det är inte människorna som tänker i myter, utan myterna som tänker i människorna» och »Myterna tänker inbördes», så blir Ibsens replik en händelse som ser ut som en tanke.

Det kan vidare tillfogas att om Stensgård på vissa grunder kan utnämnas till Peer Gynt i politiken, så tycks han å andra sidan också kunna betecknas som ett slags komisk Brand. På ett egen- domligt sätt tycks han förena Brands allt-eller-intet-filosofi med



XII
Nedan skall en del ytterligare likheter och kontraster mellan *De unges forbund* och *En folkefiende* diskuteras. Men detta ämne blir härigenom ingalunda uttömt. Talrika uppslag till matematiska grupperstrukturer, eller åtminstone grupppliknande strukturer, kan framkallas i litteraturen om Ibsen. Och de strukturer man skymtar kan innefatta element ur många andra skådespel vid sidan av de två hittills diskuterade. Så t. ex. skriver Halvdan Koht så här om *De unges forbund*:

Det nye stykket hans föddes mest endefram av det förra. Innehållet i det var i grunden Peer Gynt i politikken. Det var ordhälten, storläraren, som därna sen sjölv og andre med flagre, eldande ord, men som samstundes alltid hade sjölyfta i baktanke. — fantast og egoist på ein gong. (Koht 1954, del II, s. 14.)

Till detta kan fogas att om *De unges forbund* föddes ur *Peer Gynt*, så tycks *Peer Gynt* i sin tur ha förts ur *Brand*. Detta har Ibsen själv försäkrat oss; han sa en gång att »Efter 'Brand' fulgte 'Peer Gynt' ligesom af sig selv». (Koht 1954, del I, s. 300.) I och för sig kan denna replik se nog så oskyldig eller »vanlig» ut. Men läser vi den i ljuset av de berömda strukturalistiska maximerna »Det är inte människorna som tänker i myter, utan myterna som tänker i människorna» och »Myterna tänker inbördes», så blir Ibsens replik en händelse som ser ut som en tanke.

Det kan vidare tillfogas att om Stensgård på vissa grunder kan utnämnas till Peer Gynt i politiken, så tycks han å andra sidan också kunna betecknas som ett slags komisk Brand. På ett egen- domligt sätt tycks han förena Brands allt-eller-intet-filosofi med

XIII
Nedan skall en del ytterligare likheter och kontraster mellan *De unges forbund* och *En folkefiende* diskuteras. Men detta ämne blir härigenom ingalunda uttömt. Talrika uppslag till matematiska grupperstrukturer, eller åtminstone grupppliknande strukturer, kan framkallas i litteraturen om Ibsen. Och de strukturer man skymtar kan innefatta element ur många andra skådespel vid sidan av de två hittills diskuterade. Så t. ex. skriver Halvdan Koht så här om *De unges forbund*:

Det nye stykket hans föddes mest endefram av det förra. Innehållet i det var i grunden Peer Gynt i politikken. Det var ordhälten, storläraren, som därna sen sjölv og andre med flagre, eldande ord, men som samstundes alltid hade sjölyfta i baktanke. — fantast og egoist på ein gong. (Koht 1954, del II, s. 14.)

Till detta kan fogas att om *De unges forbund* föddes ur *Peer Gynt*, så tycks *Peer Gynt* i sin tur ha förts ur *Brand*. Detta har Ibsen själv försäkrat oss; han sa en gång att »Efter 'Brand' fulgte 'Peer Gynt' ligesom af sig selv». (Koht 1954, del I, s. 300.) I och för sig kan denna replik se nog så oskyldig eller »vanlig» ut. Men läser vi den i ljuset av de berömda strukturalistiska maximerna »Det är inte människorna som tänker i myter, utan myterna som tänker i människorna» och »Myterna tänker inbördes», så blir Ibsens replik en händelse som ser ut som en tanke.

Det kan vidare tillfogas att om Stensgård på vissa grunder kan utnämnas till Peer Gynt i politiken, så tycks han å andra sidan också kunna betecknas som ett slags komisk Brand. På ett egen- domligt sätt tycks han förena Brands allt-eller-intet-filosofi med

XIII
Betrakta igen diagrammet på sidan 94. Förmedlar detta diagram något budskap? Jag vill föreslå att diagrammet kan avläsas så här: Vinnaren i det ena fallet *kunde* ha varit förlorare, och förloraren i det andra fallet *kunde* ha varit vinnare. En fortsatt jämförelse av de två skådespelen kan förtäckta och fördjupa detta budskap.

Det antyddes i avsnitt VIII att det finns ett tema i *En folkefiende* som skulle kunna döpas till »Att ha och inte ha». Byfogden försvarar det han har och offerar möjligheten att få det han inte har, medan badläkaren snarare tycks offra det han har för att få det han inte har.

XIII
Betrakta igen diagrammet på sidan 94. Förmedlar detta diagram något budskap? Jag vill föreslå att diagrammet kan avläsas så här: Vinnaren i det ena fallet *kunde* ha varit förlorare, och förloraren i det andra fallet *kunde* ha varit vinnare. En fortsatt jämförelse av de två skådespelen kan förtäckta och fördjupa detta budskap.

Det antyddes i avsnitt VIII att det finns ett tema i *En folkefiende* som skulle kunna döpas till »Att ha och inte ha». Byfogden försvarar det han har och offerar möjligheten att få det han inte har, medan badläkaren snarare tycks offra det han har för att få det han inte har.

Stensgård är en person som »inte har»; han framstår som i alla avseenden »hungrig». Han eftersträvar ett gott parti och en maktposition. Fjeldbo har åtminstone någonting, nämligen sin goodwill hos kammarherren, vartill kommer att hans känslor för Thora är besvarade. Detta värrar han om.

Stensgård skulle kunna bli den ene eller andre av bröderna Stockmann. Badläkaren har gjort ett tämligen gott parti, och byfogden har uppnått en maktposition. (Jfr figuren på s. 97.) För Fjeldbo är förbindelsen med Thora ett självändamål eller någonting oumbärligt. Stensgård betraktar alla sina planerade partier enbart som medel för uppnåendet av andra mål. Badläkaren förhåller sig understundom till det parti han gjort som vore det umbärligt. Byfogden försvarar med näbbar och klor det han har.

Här skyntar igen en matematisk gruppstruktur. Fjeldbo, den slutna ordningens man, betraktar den erotiska eller äktenskapliga förbindelsen som oumbärlig. För Stensgård, grupperingens representant, är istället maktpositionen oumbärlig. Byfogden företräder den slutna ordningen och maktens oumbärighet. Badläkaren företräder grupperingen (?) och äktenskapets umbärilighet.

Dessa transformationer utgör emellertid ingen fullständig transformationssykel. Så t. ex. finns det ingen representant för grupperingen och äktenskapets oumbärilighet, dvs. ingen anpassning som ständigt byter sida samtidigt som han eller hon slår vakt om sin äkta hälft eller familj. Men en dylik karaktär bör kunna uppletas. Kanske passar boktryckare Aslaksen in här. Det är sin familjs utkomst han desperat värnar om, och till den ändan satsar han på den ena än den andra parten.

Det budskap som dessa transformationer förmedlar skulle kunna vara det här: Varje mänskiska har något egenintresse som hon fullföljer mer eller mindre hänsynslöst.

Men i inledningen till detta avsnitt antyddes en intressantare tolkningsmöjlighet. Denna kan nu uttryckas så här: Var och en av våra fyra huvudpersoner kunde ha varit någon av de andra tre. Var och en av personerna framstår som en tillfällig konstellation av egenskaper. Eller var och en av dem är en förgreningpunkt. Åt alla håll skyntar långa transformationskedjor. Badläkaren, till exempel, är ingen solid eller unik karaktär. Istället upplöser han sig i Fjeldbo, Stensgård, byfogden, m. fl. Och

förgreningarna sträcker sig naturligtvis utöver dessa fyra personer. Motsättningarna i *En folkefiende* kan, om man häller sig till det yttrre händelseförloppet, framstå som absoluta. Byfogden är en tämligen otvetydig segrare och badläkaren en tämligen otvetydig förlorare. Ser man till den underliggande strukturen, så blir man först varse i hur hög grad Ibsen byggt upp de två karaktärerna med hjälp av motsättningar. Men samtidigt framstår de som varandas omvändningar, som två sidor av samma sak. Därmed börjar bröderna likna varandra, och motsättningarna tycks ha etablerats bara för att strax relativiseras. Och går man till *De unges forbund*, så framstår bröderna Stockmann inte längre som två individer. De blir till aspekter av en struktur. Och strukturen – transformationerna eller förvecklingarna – är det som framstår som primärt eller »verkligt». Bröderna Stockmann har blivit överkliga. Deras *individualitet* kommer att framstå som *fiktiv*.

Man kan upperbarligen säga att *En folkefiende* på ett plan handlar om motsättningen mellan konservatism och radikalism. Men också detta motsatspar undergår i så fall en relativisering. Också konservatism och radikalism kommer att framstå som transformationer av varandra, som aspekter av en mera omfattande struktur, och i sista hand som ett slags illusoriska fenomen. *En folkefiende* är egentligen ett apolitiskt skådespel. (Till och med om *Brand* har Ibsen sagt att det är »ett estetiskt verk helt og holdent og ikke en smule andet». Kohl 1954, del I, s. 264.)

XIV

Det har blivit populärt att i Lévi-Strauss' efterföld uppstå en motsättning mellan *natur* och *kultur* i alla möjliga sammanhang. Det är svårt att motstå frestelsen att försöka visa att denna motsättning är en central princip också i Ibsens dramatik.

Låt oss först notera att vattenföreningen i *En folkefiende* svårigen kan uppfattas som någonting annat än ett resultat av mänskans ingrepp i naturen. Vatten är en naturföreteelse, men vattenföreningen är en kulturföreteelse.

Detta tema understryks av Ibsens angivelse av föreningens källa. Det är Morten Kiils *garveri* som är orsaken. Föreningen

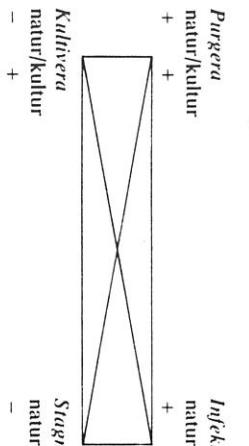
har alltså bokstavligen uppkommit genom mänsklig bearbetning av naturföreteelser, genom beredning av hudar till läder.

Obearbetade hudar utsätts lätt för förruttnelse. Detta är en naturprocess, en övergång från det färskat till det skämda, vilken skall förhindras av garvningen. Utgångsläget är sålunda det att en positivt väderad kulturprocess, garvningen, förhindrar en negativt väderad naturprocess. Utgångsläget är: att *kultivera*.

Men som en biprodukt av garvningen uppstår vattenförening. Denna är naturligtvis också en process i naturen, men den har försakats av en kulturprocess. Här inverkar kulturprocessen ogynnsamt på en positivt väderad naturföreteelse: rent vatten. Detta kan kallas för: att *infektera*.

Föreningen skulle emellertid i sin tur kunna förhindras. Och man får förmöda att doktor Stockmann inte bara vill bekantgöra sanningen, utan också att han tänker sig att den positivt välderade naturföreteelsen, det rena vattnet, kan återställas. Detta skulle framstå som ett slags garvning av andra ordningen. Här skulle sålunda en positivt väderad kulturprocess frambringa en positivt väderad naturföreteelse. Doktor Stockmanns uttalade och outtalade ambitioner härvidlag kunde betecknas med verbet *purgera*.

Men det är byfoden som segrar, varvid purgeringen uteblir. Istället fortsätter kultiveringens att ge upphov till infektion. Om byfodens seger och skådespelets slutsättning kan man använda verbet *stagnera*. – Detta kan sammanfattas i en matematisk grupp:



Det är emellertid inte hela sanningen att slutsättningen i *En folkefiende* utgörs av stagnation. Cykeln kultivering→infektion→purgering→stagnation antyds fortsätta. Doktor Stockmann beslutar sig i sista stund för att ta sig an en handfull unga lymlar. Tänker vi oss att det bedrävliga tillstånd, som Stockmann förväntar sig

att pojken ska befina sig i, är ett »naturtillstånd», så fort-sätter cykeln med ett nytt försök till kultivering (eller »garvning»). Tänker vi oss istället att pojkenas tillstånd åvägarbrings av fördärviga kulturprocesser, så framstår den ansydda förtätningen snarare som ett nytt försök till purgering.

Hur utföll doktor Stockmanns pedagogiska program? Ett svar – men bara ett, för Ibsens dramatik innefattar flera svar – tillhandahålls i *Rosmersholm*. Johannes Rosmer, f. d. präst, har förkastat både sin religion och en rad andra övertygelser eller lojaliteter. Han har blivit något slags friänkare och fantiseras om hur han skall såvälbefria som förändra männen i sin hembygd, göra dem till »glada adelsmänniskor». Detta är doktor Stockmanns sociala reformplan om igen, men till skillnad från de stockmannska föresatserna, vilka blott förutskickas, har Rosmers plan redan i ett fall gått i verkställighet.

Rebekka West, tidigare självisk och hänsynslös, har under Rosmers inflytande blivit både mild och självuppförförande. Utan att ha vetat om det har Rosmer varit orsak till eller katalysator vid omvandlingen av en »dålig» mänsklig till en »god» mänsklig. I denne process tycks Rebekka West visserligen ha blivit av med sin könsdrift, men i och med detta framstår det kanske som desto tydligare att hon övergått från naturen till kulturen.

Hur Ibsen i sina drämer behandlade, varierade eller transformrade sexualitetten är ett problem för sig. Här nöjer jag mig med att åberopa upplösningen av förvecklingarna i *Rosmersholm*: Rosmer och Rebekka West begår ju tillsammans sjävmord. Den transformationscykeln som urskiljdes i *En folkefiende* – med mot-sättningen natur/kultur som ett underliggande tema – utmynnar i *Rosmersholm* i döden. Ett extrapolation av skeendet i *En folkefiende* ger sålunda följande cykel: kultivering→infektion→purgering→stagnation→kultivering (purgering)→död.

XV

Om *Vildanden* skrev Ibsen till sin förläggare: »Dette nye stykke står i visse måder på en plads for sig selv i min dramatiske produktion; fremgangsmåden er i forskellige henseender afvigende fra min tidligere.« (Høst, a. a., s. 32.) Detta är en sanning med modifikation.

Stensgård är hungrig och gift och har karriären framför sig. Doktor Stockmann är gift och har på det hela taget karriären bakom sig. I början av *En folkefiende* är han i färd med att tillfredsställa sin apitit. Hjalmar Ekdal i *Vildanden* har en katastrof bakom sig. Han lever ett resignerat familjliv, med ambitionerna satta på sparlåga. I en förbluffande exakt korrespondens härtill framställs Hjalmar Ekdal som ständigt småhungrig, som ett slags skäpätere. – Hunger och ärelystnad, framgang och mättnad, resignation och ständiga mellanmål.

Stensgård: den ännu inte förverkligade gemenskapen som medel. Doktor Stockmann: den förverkligade gemenskapens umbärighet. Peer Gynt: gemenskapsretträtt eller gemenskapsoduglighet. (De sistnämnda uttryckken är Brenels: a. a., s. 113, 116.) Hjalmar Ekdal: en domesicrad Peer Gynt. – Också detta tema varieras sålunda systematiskt. Stensgård attraheras av äktenskapet, eller han både attraheras och repellersas av det (frustration). Doktor Stockmann tycks i grund och botten vara närmast indifferent. Peer Gynt repellersas och flyr. Hjalmar Ekdal domesticeras och skäms bort.

Det talades tidigare flera gånger om att doktor Stockmann »offrar» sin familj – och härvidlag inte minst dottern Petra, som obetingat tror på fadern och vid ridåfallet står lika utsjött som han. Omvänt kunde man då säga att Petra »offrar sig» för fadern. Denna offertterminologi kan synas alltför stark, eller som om den här användes i blott bildlig bemärkelse. Men i *Vildanden* möter vi offertemat i en nog så bokstavligen bemärkelse: Hedvigs död på loftet. Och naturligtvis har detta tema funnits i Ibsens dramatik ända från början: jämför *Brand*. Offertemats amplitud är ovanligt liten i *En folkefiende*, men i nästa drama, i *Vildanden*, är den åter större.

Det offras i sanningens namn i både *En folkefiende* och *Vildanden*. I det senare dramat är det sanningen om Hjalmar Ekdals familjeförhållanden som skall fram. Men relationen mellan sanningssägare eller sanningsfantast å ena sidan och offer å andra sidan är inte densamma i de två skådespelet. I *En folkefiende* råder denna relation mellan far och dotter (eller mellan familjemedlem och familj); i *Vildanden* motsvaras den närmast av relationen mellan Gregers Werle och hans halvsyster Hedvig. Rol-

lerna fördelas olika, men tematiken är sig i grunden lik.

Också i *Vildanden* utgörs händelseförloppets avlägsna begynelse av de olyckliga följderna av överdrivna ingrepp i naturen. Grosshandlare Werle och gamle Ekdal har bedrivit skogsbruk tillsammans. De har emellertid låtit hugga ned skog också på statens mark. Gamle Ekdal hamnade i fängelse, medan Werle gick fri. Skogsbruk är naturligtvis en form av *kultivering*. Men när detta övergår i brottslig verksamhet är det rimligare att tala om *infektering*.

Ekdals tukthusvistelse kan naturligtvis ses så som samhället och lagen ser på dylikt: som *purgering*. Men Ekdal blir fullständigt knäckt och hans tillstånd i skådespelet är *stagnerat*. För hans del tycks förloppet bli detta: *kultivering*→*purgering*→*stagnation*. Vilket är samma cykel som den vi fann i *En folkefiende*. Innehållet är ett annat, men formen är densamma.

Men det är inte bara gamle Ekdals tillstånd som är stagnat. Själva scenbilden utgörs av en motsättning mellan natur och kultur. Loftet, med den omhuldade vildanden och den övriga fanan, där Hjalmar och gamle Ekdal går på jakt, är ett stycke natur. Rummet i förgrunden, på en gång vardagsrum, matsal och arbetslokal, där måltider avfärs och fotografier retuscheras, är ett stycke kultur. Men varken naturen eller kulturen är »rikigt». Loftet är ett stycke lätsas-natur eller pseudonatur, egentligen en i hög grad kultiverad natur. Det in går man på verklighetsflykt. I kulturen i förgrunden tror sig Hjalmar vara Hedvigs far, och här inbillar han sig själv och andra att han är i färd med att göra en stor uppförning. Den egendomliga jämvikt, som i det ekdalska hemmet råder mellan *förljugen* natur och *förljugen* kultur, kan betecknas som en djup stagnation. Det talas i skädespelet om »sumpliv» och »sumpluft».

Gregers Werle vill vädra ut. Men hans purgeringsiver – som i och för sig är ett strukturellt eko av doktor Stockmanns förehavanden i det tidigare skådespelet – leder till att Hedvig skjuter sig på loftet. Stagnation→*purgering*→död.

Gregers renlighetsiver var tragiskt förfelad. Men skulle då inte Hedvigs död till slut kunna rensa luften eller häva stagnationen? Nej, inte ens det. Som bekant hävdar Relling att Hjalmar Ekdal trots allt berörs ganska ytligt av Hedvigs öde. Om en tid kommer

hennes död att ha blivit bara till ytterligare ett ämne för hans salvesfulla deklamationer. Det *kulturella fiskor* tycks utgöra budskapet.

XVI

Som ett första element i de ovan skisserade cyklerna kan och bör vi tillfoga begreppet »liv». Den omsluttande cykeln blir då: *liv* → död. Och till de hittills frilagda, på varandra lagrade budskapen kan läggas följande:

natur: kultur :: liv: död.

Härifrån är steget kort till:

natur: struktur :: liv: död.

Den sista formeln är närmast en metastrukturalistisk formel. Och i Ibsens produktion återfinns åtminstone ett metastrukturalistiskt skädespel, vars budskap tycks vara just den ovansstående formeln. Jag tänker på *Bygmester Solness*, ett av Ibsens sena dramer, daterat 1892. I detta drama finns det ett metastrukturalistiskt tema innanför ett metastrukturalistiskt tema. Det förra kretsar kring byggmästarens hustru, Aline Solness. Denna har haft nio vackra dockor. Men de brann upp när parter Solness' tidigare hem eldhärjades. Och medan Aline Solness helt tycks ha försonat sig med tanken på sina tvillingsöners död, så söjer hon fortfarande över förlusten av dockorna. »Det var ingen, som tänkte på att redde dem. Å, det er så sorgeligt at forestille sig . . . For de var jo på en måde liv i dem også. Jeg bar dem under mit hjerte. Ligesom små ufdte barn.» För Aline framstår kulturen, dvs. dockorna, som mera levande än naturen, dvs. de egna barnen. För hennes del blir budskapet permuterat: natur förhåller sig till kultur som död till liv.

Men detta är ett »onaturligt» budskap. Dess bärerska framstår själv som död. »De har tappet alt livsblodet af hende . . . Og nu er hun død . . . Og jeg er levende laenket til den døde», säger byggmästaren. För den senares del handlar dramat som hans förtvivlade försök att rädda sig över från dödens och strukturenas sida till livets och naturens sida.

Det är naturligtvis ingen tillfällighet att dramat handlar om en byggmästare. »Struktur» kommer av latinets *structura* med betydelsen »byggnad» eller »byggnadsätt». — *Bygmester Solness*

tycks ofta uppfattas som ett drama om den erotiska spänningen mellan en gammal man, Solness, och en ung kvinna, Hilde Wangel. Solness, som lider av svåra skuldkänslor och får man förmåda, sviktande potens, ser i den fräckt ungdomliga Hilde en möjlighet att övervinna skuldskänsorna, men samtidigt eggar hon honom till en fåfäng och övermaga uppvisning som slutar med hans nedstörtande och död. Nog finns detta tema — den erotiska indiansommarens tragik — i *Bygmester Solness*. Men jag vill ändå betrakta det som underordnat ett mäktigare och dystrare tema: strukturernas livsfientlighet.

I *Bygmester Solness* finns det egentligen bara en händelse, och den kommer aldeles i slutet. Solness klättrar själv upp för att fästa taklagskransen kring tornspiran på sitt nybyggda hem. Men yrseln övermannar honom och han faller ned och krossar skallen. Solness har, som så många huvudpersoner hos Ibsen, försökt sig på det *omöjliga*. Men denna gång är det inte frågan om någon omöjlig och bokstavlig maksträvan — varken om en förlädd eller självbedräglig sådan, som i fallet Gregers Werle, eller om en rak och skamlös sådan, som i fallet Hedda Gabler. Denna gång är det frågan om en metastrukturalistisk omöjlighet. Solness försöker höja sig över bjälklaget, över strukturerna.

För ett ögonblick ser det ut som om Solness kunde tyckas, som om han kunde träda ut i friheten, ut ur Ibsens dramatik, och Hilde Wangel skriker: »Hurra for bygmester Solness!» Men ned kommer han, tillsammans med delar av byggnadsställningen, och döden-i-livet drar igen det längsta strålet.

Ibsens dramer framstår som »giorda», »byggda» eller »tillverkade» snarare än »skapade». Detta är naturligtvis sant om en väldig mängd litteratur. Agatha Christie, som skriver samma detektivroman om och om igen, är »strukturalist» i än högre grad än Ibsen. Men bland de stora författarna är Ibsen den kanske mest förstenaude. Och han tycks ha vetat om det.

Man kan, om man vill, höra ett eko av doktor Stockmann också i *Bygmester Solness*. Men den eviga protesten har naturligtvis transformerats. Den lyder nu: »Den förbannade, kompakte . . . strukturen.»

* Jag har använt mig av varierande utgövor av Ibsens dramer, av dem jag haft närmast till hands. Men Ibsen studeras naturligtvis hela i hagen av utgövorna av hans samlaade verk, t. ex i den s.k. Hundfredsutgaven 1928-1958.

PROVOKASJONEN SOM BLE BORTE. Bjørnsons Over Fyne I,
litteraturhistorien og respsjonsetetikk.

Ist das nicht erstaunlich, die leute
lesen es, sehen es, und wenn sie
sprechen davon, hören wir, dass sie das
eigentliche nicht verstanden haben!
(Bjørnstjerne Bjørnson)¹

Fra NORSKRIFFT, 18/1978

1. Om metoden

Det generelle målet for respsjonsteorien, slik den er blitt utformet i Tyskland i de siste ti år, er å understreke hvordan litteraturforsker, inordnet riktive tester blir best og forstått.² Denne metten å stille problemet på, blir ikke oppfattet som sekundær, trerr imot: den sikter til litteraturens egentlige - historiske! - væren. Lederne har mensutlik og respsjonsetetikk har gjort det klart at en tekstoppgave ikke monologisk strukturen sin meriter. Leseren arbeider med teksten, han konstruerer dens mening. Dette lesersens medarbeid kan ikke skje på annen måte enn ved at leseren projiserer teksts elementer på en bakgrunn av tidligere erfaringer med litteratur, av forventninger, interesser, fordommer, ideologi. I leseprosesjen kommer alle teksts elementer og leserens erfaringer i bevegelse. Resultatet er teksts konkrete historiske ge- stalt, i teorien kalt "konkretisasjon".³ Man trenger på den ene siden en takstteori som sikter på de tekstrestrategiene som skal lede leseren; på den annen side må man arbeide med en kartlegging av det vi kaller "forventningshorisont": det system av nømmer som betinger leseprosesjen. Her zar man også snakke om lesestrategier. Normsystemet hos leserne er 1 stedig historisk bevægelse. Av dette følger at en og samme tekst må få forskjellig mening, og må ta form av forskjellige lesemåter/konkretisasjoner gjennom tiden.

Ved nordisk institutt ved universitetet i Kiel har et team undersøkt respsjonen av skandinavisk litteratur i Tyskland fra 1870 til 1914. Oppgavene fordeler vi slik at Alzen Bruns tok seg av undersøkelsen av språklige og stilistiske normers innvirkning på tekstrestrategien. Han koncentrerte seg spesielt om oversettelsene, som han betraktet som en første kontroll om oversettelsene, som han betracket som en første konkretisasjon, som i sin tur igjen predisponeerde til bestemte lesemåter hos de tyske leserne.⁶ Barbara Gentikow analyserte

de politiske, ideologiske og praktiske normers rolle for tilblivelsen av lesemålene. De festes hovedsakelig til de tematiske elementer i teksten. Jeg selv rettet spørkelyset mot de estetiske normsystems hjelpeende, resp. misvisende funksjon. Det sier hjelpende eller misvisende, fordi hvært normsystem, hvært horisont, etter sakens natur bestemmer hva man kan se, men også hva man ikke kan se.

Arbeidet vårt var empirisk i den forstånd at vi fant de lesemåter vi undersøkte hos historisk konkrete leseere, - i vårt tilfelle i form av tidsskriftartikler, anmeldelser, kåserier, biografier, manifester m.m. Men framgangsmåten var ikke historistisk, dvs. relativistisk. Vi nøyde oss ikke med positivistisk å registrere og gjenfortelle det vi fant. (Dette er blitt gjort, og resultatet ble ofte ikke annet enn en anekdotesamling omkring den store forfatteren og hans hjelpeles/kongeniale leseere). Vi forsøkte derimot å analysere og forklare de lesemålene vi fant var representative, ut fra en overordnet teoretisk forståelse av hva litteratur er og hvordan den fungerer. Dette innebar ikke minst at vi var nødt til å reflektere over vår egen oppfatning av tekstene som historisk betinget.

Resepsjonsteorien finner i tretti-åras tsjekkiske strukturalisme en basis som på mange måter ser ut til å gjøre det mulig å komme ut av den borgerlige litteraturforskningens substansialistiske og "geistewissenschaftliche" blindgater, og som etter min mening også kan tjene som utgangspunkt for marxistisk literaturforskning.⁷

Uten å diskutere dette og teoriens ennå uavklarte sider, vil jeg her bare antyde det som for meg er kjernen i resepsjonsorientert litteraturoppfatning. Den består av to aspekt som står i forhold til hverandre, idet begge er uteledet av den litterære teksts tegnkarakter. Den som har formulert dem først og klarest er Felix Vodicka i en programmatisk artikel fra tretti-åra.⁸ Vodicka bygger i sin tur på Mukarovskis strukturalistiske estetikk.

Det empiriske faktum at det er mange forskjellige måter å lese en og samme tekst på, betyr ifølge Vodicka ikke at det finnes så mange dårlige, inkompentente leseere, som skulle være ute av stand til å finne den eneste og til alle tider gyldige lesemåten. Tvert imot er det en nødvendig følge av det estetiske objekts historiske karakter. Den evig gyldige og eneste lesemåten eksisterer slett ikke. (Det er ikke dermed sagt at alle

lesere er kompetente leseere!) Estetisk objekt og konkretisasjon kan her bety det samme: ikke teksts trykksider, heller ikke dens ord og struktur, men det liv, den form disse får, når de blir lest og tillagt mening. Grunnen til at det oppstår forskjellige former er da:

1. På tekstens side: mangetydigheten, åpenheten en skjønnlitertær tekst alltid vil ha på grunn av den estetiske funksjon (litterariteten, skulle man kanskje si i dag). Wolfgang Iser snakker rett og slett om "ubestemthet som funksjonsbetiningelse for litterær prosa".⁹

2. På lesersiden: En tekst, et tegn altså, kan bare realiseres i forhold til en bestemt kontekst. Men konteksten, dvs. et komplekst system av litterære, samfunnsmessige, politiske, filosofiske, moralske normer, forandrer seg stadig i historiens løp - i dialektronen. Og den er forskjellig på et gitt tidspunkt i forskjellige sosiale eller nasjonale grupper - i synkronien.

2. Om gjenstanden

Over *Åyne I* skal her være utgangspunkt for en undersøkelse (en skisse av en undersøkelse, med alle forbehold som inngår i Nor-skrifts målsetningsparagraf!) av det historiske liv teksten har fått hos en rekke leseere siden den ble skrevet i begynnelsen av 1880-åra. Ettersom de leseere jeg her kommer til å snakke om, er norske litteraturhistorikere, blir mitt utkast til en resepsjons-historie for Over *Åyne I* samtidig et lengdesnitt gjennom den norske litteraturhistorieskrivingens historie. (Jeg har forresten ikke valgt kildene først og fremst fordi jeg anser litteratur-forskere som à priori kompetente eller som leseere som er representative for et norsk publikum, men simpelthen fordi deres lesemåter har den fordel at de er offentliggjort og lett til-gjengelige. Relevant er dette materiale i den forstand at man må gå ut fra at sekundær litteraturen om dramaet virker autoritativt meningsdannende hos studenter, gymnasilærere og elever.)

Avg punkt 1 ovenfor følger at jeg må ha en egen oppfatning av teksten Over *Åyne I*. Jeg må gjøre en analyse som peker på de egenskaper ved teksten som gjør den mangeydig, dvs. som gir angrepspunkter for ulike tolknninger. Det er spørsmål om problematisering av teksten, en åpning av strukturen som ennå ikke fikserer en bestemt lesemåte. Tekstens "ubestemthet" kan analyseres og beskrives, den er ingen mystisk størrelse. En teksts struktur begrenser naturligvis også mulighetene for det vi ennå

kan regne som adekvate lesemåter. En oropeudeutisk analyse må derfor også peke på teksttegnets avgrensning, bestemthet og entydighet. Man må således vise at teksten tillater forskjellige tolkninger, men også hvilke tolkninger den ikke tillater.

Over *Eyne I* er et spennende utgangspunkt for en resepsjonsanalyse på grunn av skuespillets ofte omtalte "merkverdige antonomi" (Per Andam) eller "paradokse virkning" (Martin Lamm). Med dette menes at skuespillet er skrevet i religionskritisk hensikt, men ble oppfattet som det mottatte: som religiøst oppbyggelser som ikke minst modelleret seg etter religionen. Med denne tolkningen i teksten som gjør denne antinomiske dobbeltfunksjon mulig, men også undersøke om ikke en av funksjonene må betegnes som inadekvat realisering av tekstens tegnsystem. Har Bjørnson mot sin vilje skrevet et religiøst stykke, så er hans egen lesemåte inadekvat. Eller har hans publikum mot Bjørnsons hensikt og mot tegnets avgrensende betydning valgt å oppfatte skuespillet religiøst? Også da må det imidlertid ha vært holdpunktet i selve teksten.

Hvis publikum har gjort det siste, blir det et påtrennende spørsmål hvilke sterke motiver det da må ha hatt. Prinsipielt må spørsmålet alltid stilles når man undersøker resepsjonen av en tekst – ifølge punkt 2. Hvilken betydning hadde de skiftende kontekster for avkoddingen?

Over *Eyne I* er et spennende utgangspunkt også i dette perspektivet. Stykket ble skrevet rundt 1880 og kom ut i bokform i 1883. Det var da helt klart skrevet inn i en samfunnskritisk og naturalistisk kontekst. Den norske kritikkens reaksjoner da boka kom ut, viser at denne konteksten var en avantgardistisk europeisk kontekst, som de fleste norske kritikere ennå ikke hadde del i. De leste Over *Eyne* i forhold til en tradisjonell idealistisk kontekst. De festet seg ved stykkets "Skjønhed" og "Dejligheid", og de kunne ikke tro annet enn at kristendomskritikken og psykologien bare "for den mere overfladiske Betragting" kom til å se ut som Bjørnsons egentlige og alvorlige henvisning med dramaet. 10 Utan å gå inn på de politiske og ideologiske interesser som spilte en rolle for en slik mottakelse av stykket, kan jeg ut fra mitt spesielle synspunkt – den estetiske konteksts – vise at det var klassistiske og den poetiske realistiske normer som betinget, fremskyndet eller lettet denne lesemåten. De inngår i leserstrategien, også hvis det var teologer som skrev om stykket.

Skuespillet som først i Norge var falt ut av konteksten det var tenkt å fungere i, ble i Frankrike, Tyskland, og endelig også i Kristiania ca 15 år senere oppført på scenen. Konteksten hadde forandret seg i tiden som var gått. Den var blitt nyromantisk, og det vil i denne sammenheng si: *proreligiøs*. Man kunne nå til og med akseptere kirkekritikken, for siden å gå over til å nytte den pseudoreligiøse stemningen man likevel klarte å finne i teksten. Interessen for det *psykologiske*, som i 1880-åra var rasjonalistisk, var nå blitt *irrasjonalistisk*: psykologien som erstatning for den kirkelige religionen. Lesemåten nå er i hovedtrekkene nesten de samme som i 1883 – men av andre grunner, og artikulert i et annet språk. Og denne gangen falt den norske konteksten i prinsipp sammen med den europeiske. Oppfatningen av dramaet gikk ut på å betone den mystiske stemning og naturlyriske skjønnhet, samt på å forsvare den indre religiøsitet på tværs av den religionskritiske tematikk på overflatene. På dette tidspunkt trer den akademiske litteratursakkyndigheten inn i dramaets resepsjonshistorie. Det er vel Christen Collin som betyr mest for sementeringen av den nyromantiske lesemåten.

Det rare med resepsjonshistorien til Over *Eyne* er nemlig at dette drama, som til de grader skulle være tvertdig, istedenfor å utlöse et stort antall forskjellige tolkninger, tvert imot ble temmelig ensformet. Stort sett uforandret og uten anfekteiser ble det skrevet videre på århundreskriftets resesmåte av John Nome, Francis Bull, Harald Beyer, Per Andam og Edward Beyer. Idet jeg viser hvor tidspreget manipulerende Collins tolkning var, må denne statiske resepsjonshistorien til Over *Eyne* te seg svært problematisk.

Har ikke konteksten (den historiske, litterære) forandret seg siden 1900? Eller har de akademiske litteraturskjønnere ikke merket det? Har de ikke funnet det relevant å ta konsekvenser av det i sin vitenskap? Har de arbeidet ut fra en litteraturopfattning som tror at teksters utsagn er størrelser som er gitt en gang for alle? Har de i så fall aldri trukket i tvil Collins eller Francis Bulls kompetanse til å formulere dette utsagn for all framtid? Eller flytter de forståelseshorisonten relativistisk rundt, alt etter det de tror passer for teksten? Har de i så fall gjort riktig i å bruke en nyromantisk kontekst for et naturalistisk konsiperet drama?

Disse og flere spørsmål må en resepsjonsanalyse stille. Min

hensikt er ikke primært å kritisere enkelte forskere. Men jeg problematiserer den litterære forståelsesprosessen generelt og den litteraturvitenskapelige beskjæftigelse med en bestemt tekst spesielt, ut fra en ny teori som skapte en ny problemhorisont. Hvis jeg nærmer meg den forskningskritikken som er begynt å ta form i Norge ut fra marxistiske og strukturalistiske posisjoner, så er dette naturligvis ikke helt tilfeldig.

Hovedformålet mitt er å vise hvordan forståelsesprosessen i tilfellet Over Evne i fungerte gjennom tiden, og hvordan den er historisk betinget. Men jeg fikk også et biprodukt av viteskapskritisk art. Et annet biprodukt er et forslag til en ny lesemåte av Over Evne I. Som resultat av en bevisst og problematisk formidling av mitt eget historiske, litterære og teoretiske standpunkt i forhold til de forutgående historiske lesemålene burde den i prinsipp ha vitenskapelig interesse. Jeg går ut fra at få av mine leserer vil bli noe særlig overrasket over eller være direkte uenige i min lesemåte. Men den inngår også i til dags dato ennå ikke i kanon av dokumenterte lesemåter av Over Evne I.

3. "En merkverdig antinomi". Første lengdesnitt

Det eiendommelige ved teksten Over Evne I og dens publikumsvirkning blir i den norske sekundærliteraturen klart og stereotyp betegnet. Det blir imidlertid aldri sett som en funksjon av respsjonen, men tilskrevet selve teksten. Vi kan gjøre et raskt lengdesnitt fra Edvard Beyers nye litteraturhistorie tilbake til Christen Collin og (Ernst Ferdinand?) Lochmann. Edvard Beyer skriver 1975:

Tendensen retter seg entydig mot kristendommens krav på en særstilling bland religionene, mot mirakeltroen og det som er over evne. Men (...) ingen nordisk dikter har med større kraft og underlighet tolket menneskers trang til miraklet og deres higan mot det grenseløse.¹¹

Beyer begrenser her teologisk – akkurat som Gustav Jensen, Erik Vullum, Christopher Bruun¹² i åtti- og nittiåra – dramaets kritikk mot kristendommen til noen aspekter av den. Kritikken avskjerpes. Teksttegnets ubestemthet, dets mulighet for gjennom noen trekk å kritisere hele kristendommen blir også fornektt. Det er karakteristisk for den borgerlige litteraturvitenskapens strategi at en slik innsneving av samfunnskritikkens rekkevidde svarer til en nesten ubegrenset utvidelse av "symbolenes" rekkevidde når det gjelder upolitiske og i det hele tatt udefin-

nerbare tema. Da er det gjerne snakk om uendelighet, universalitet, kunstverkets dybde eller høyde. Vi skal senere komme tilbake til det mer utførlig, men grunntrakkene finner vi allerede i sitatet ovenfor: Bjørnsons kritikk av kristendommen framstår som mye mindre viktig og kunstnerisk enn det faktum at han har tolket menneskers higan mot det grenseløse. (Har han nå tolket denne higen med positiv forståelse eller kritisk bedømt den som en avsporing???)

Per Amdam, i den eneste utførlige nyere tekstanalysen av Over Evne som jeg har funnet, sier at dramaet i kraft av en "merkverdig antinomi" ble til en forherligelse av den troen dikteren hadde villet angripe.¹³

Mens de litteraturvitenskapelige resepsjonsdokumentene fra nyere tid ikke gjør seg bevisst den historiske distansen til dramaet fra 1883 som et tolkningsproblem, betegner i hvert fall John Nome i 1934 og Christen Collin i 1902 denne distansen. Hos John Nome går Amdams "antinomi" igjen i følgende form:

Og midt i handlingen oppbygges vi av Bjørnsons hjemlengsel – mot mysteriet.

Nome sier det eksplisitt: "De ideer Bjørnson bygget sin tragedie på" kjennes ikke aktuelle for ham lenger:

Ja nu er det ikke engang selve grunniden (over evne) som griper, egger og løfter, men det 'sinn', det er i stykket, det bølgende, strømende liv som personene er fylt av.¹⁴

Teologen Nome taler her, når det gjelder et kunstverk, et vitalistisk språk, hans tids verdslike framtredelsesform av irrasionalismen, med tydelige røtter i nyromantikken.

Christen Collin ser det som stykkets svakhet at det er skrevet i "en noe ensidig positivistisk tid" og preget av denne ensidigheten. Han går sterkt og bevisst inn for å kompensere denne skavanken i sitt store essay om Over Evne og den greske tragedie.¹⁵ I en raffinert tolkning med stort lærdomsapparat viser han at "stykket uvilkårlig vokser ut over den positivistiske tids idéer." Collin visste også, hva alle som i senere tid har gjentatt utsagnet om denne uvilkårlige antinomen, ser ut til å ha glemt eller fortrent: at han som irrasjonalist i nittiåra stod i et motsettningstforhold til den Bjørnson som i åttiåra skrev Over Evne. Det visste også teologen John Nome.

Tanken om en uvilkårlig antinomi i Over Evne ble grunnlagt allerede i 1883. Lochmann i Morgenbladet fant "umiskjedelige

Tegn til, at han (=B.B.) nærmest seg til den Tro, som måske aldri, selv under Blasfemiens ydre Former, har været udslukket hos ham.¹⁶

En eneste forsker har ikke hatt noen hermeneutisk distanse å overvinne, resp. å bortfuske, gjennom en projeksjon av en merdig antinomi inn i teksten. Det er Henrik Jæger i sin litteraturhistorie fra 1896. Visst nok gjør også han mye ut av miljørammens "poesimåttede skjønhed". Men den forhindrer ham ikke i å stille skuespillet "på en af de fremste pladse blandt det realistiske problemdramas frembringelser."¹⁷

Kan konstansen i forestillingen om tekstens antinomi hos alle andre forskere gjennom snart hundre år bety, at det her betegnes et objektivt faktum ved Bjørnsons produkt? Jeg mener den snarere er et objektivt faktum ved de nevnte forskeres ideologi, og et tegn på en metodisk inerti ved den norske litteraturforskningen. Vi har å gjøre med en utpreget irrasjonalisme med noe skiftende motiver og uttryksformer. Morgenbladet og de andre anmeldere fra 1883 argumenterte klart og bevisst ut fra kirkelige overbevisninger og konservative interesser. Hos Collin dreier det seg om en sekularisert, nyromantisk farget sympati for det religiøse. Hos Nome er forventningshorisonten blitt den vitalistiske Lebensphilosophie. Hos Amdam forbinder et tydeligvis kristent engasjement seg med nykritiske metoder. Hos Beyer derimot kan jeg ikke forklare det så lett. Den irrasjonalistiske holdningen sammen med politisk konservatisme som uttrykker seg i og er tjenet med en slik tolkningsstrategi som den jeg fant i hans omtale av *Over Fyne*, kan ikke sies å være typisk for ham. Hans karakteristikk av dramaet må da henge sammen med et bestemt og ikke reflektert lojalitetsforhold til norsk litteraturhistorie og rikeskriving og med bestemte forestillinger om hva objektivitet er.

Noe som er viktig å huske her, er at norsk litteraturhistorieskrivning begynte i nyromantikken (Norge hadde ingen Brandes!). Den har siden beholdt et sterkt antinaturalistisk, irrasjonalistisk innslag i sitt estetiske vurderingsgrunnlag. Man kan altså si at klassisistiske og poetisk realistiske normaler, som fortsatt hadde gyldighet hos det store publikum og i litteraturkritikken i 1883 og utover, såvel som nyromantiske normaler fra tidspunktet for oppførelsen og litteraturvitenskapens første beskjæftigelse med dramaet, har skapt de dårligst tenke-

lige forutsetninger for en rettfram tillegnelse av *Over Fyne* som det naturalistiske stykket det var tenkt å være, og som jeg menet det i prinsipp også er.

Før jeg fordypet min analyse i neste gjennomgåelse av kilde- ne, må jeg gjøre rede for denne siste påstanden. Jeg gjør det med å antyde en moderne tolkning av teksten, som kan støtte seg til Martin Lamm's syn på *Over Fyne* og til Bjørnsons eige kommentarer til dramaet.

4. Over Fyne som naturalistisk eksperiment og moderne drama
Om Bjørnsons hensikt med dramaet er det ingen tvil. Den blir da heller ikke fornøklet av noen. (Ellers kunne man jo spart seg besvaret med å operere med en uvilkårlig antinomi). Francis Bull gjør omhyggelig rede for den.¹⁸ Med sine kommentarer til den samfunnsskadelige og for individet destruktive over-eyne-holdningen som blir framelsket av kristendommen, nærmest Bjørnson seg mange ganger 1700-tallets materialist La Mettrie som sa: "Orientert mot det oppnøiede, tror de seg bare å være menneske i den grad de opphører å være."¹⁹ Og han står ikke så langt fra Marx's ord om religionen som opium for folket! Fra en kilde som er mindre velkjent - Bjørnsons brevveksling med Carl Bleibtreu, kan jeg sitere brevet fra den 16. august 1886, der Bjørnson skriver: "Das buch ist geschrieben um den tragedischen ausgang zu zeigen, welcher sehr leicht folgen kann, wenn man eine magnetische kraft für eine höhere nimmt (die magnetkraft)." Og 1882, mens han arbeidet med dramaet, skrev han til Bleibtreu, den 30. oktober, fra Göteborg: "Mein stück behandelt die charakterfolgen dessen, die sind (wie wir) religiös erzogene; das märchenhafte, übertriebene, unkorrekte vergiös erzogene, vergrössert unsere pläne, verdunnt unsere gefühle, obachtungen, vergrössert unsere wille."²⁰

Når det gjelder det estetiske programmet, så stilte Bjørnson seg med dette arbeidet i en naturalistisk og problemdebatterende sammenheng.

Mens Henrik Jæger kunne se og akseptere det, mens Christen Collin så det og bekjempet det, ble det altså senere i kunstneren Bjørnsons navn bortfortolket og fortrent. Finnes det ingen som har kunnet akseptere det siden Henrik Jæger? Jo: Martin Lamm - fra sitt utenlandske observasjonspunkt, og som Strindbergforsker uten fordommer mot naturalismen - gjør det i sin

Antonie Murbrydss Motbetravt inntentor

framstilling av moderne dramatikk 1830 - 1930. Han påstår fra et suverent fugleperspektiv at Bjørnson var bedre kjent med sin tids litterære bevegelser enn Ibsen; at Bjørnson var en tidlig tilhenger av Zolas arvelighetsteori; og at han på sitt eget vis kom til å realisere ganske mye av det som Zola krevede for det naturalistiske drama. Over øvne gjør ifølge Lamm på "ett utomordentlig vis" bruk av Taines miljøteori. Det har lite ytre handling og er egentlig et 'fall', et eksperiment, akkurat som Zola krevede det!

Lamm refererer stykkets innhold og nevner som dets hensikt kampen mot mirakeltroen. Han fortsetter med å nevne en eien-

dommelig kontrast mellom stykkets utsagn og publikums reaksjon.

Legg merke til at dette er noe annet enn Collins og Andams antinomi! Antinomien hos Lamm plasseres ikke i dramaets struktur, men betegner forholdet mellom dramaets utsagn og dets resepsjon.

Lamm sier at de fleste leser eller ser over øvne som et reli-

giøst oppbyggelsesdrama. Lamm tenker også metodisk skarpt når han sier at han nå vil forsøke å forstå dramaet "ur rent natu-

ralistisk synvinkel", dvs. han er klar over at hans innstilling til teksten har konsekvenser for dens utsagn (hans tolking).

Det viser seg igjen, som hos Henrik Jæger, at en tolkning fra denne synsvinkel er fullt mulig – og det uten at man opererer med uvilkårige hensiktsforskyninger og antinomier hos forfatteren eller i teksten.

Lamm er videre på metodisk sikker grunn når han innrømmer at mistaket med å lese det religionskritiske stykket preger gjøst, er forståelig. Han peker på egenskaper ved teksten som innbyr (et ikke-naturalistisk innstilt) publikum til en slik lesemåte. Og først nå begynner også Lamm å snakke om en uvil- det, ligger miraklets luft over dette dramaet som er rettet mot miraklet, sier nå også Lamm. Forskjellen er bare den at Lamm laster Bjørnson for dette, mens de norske forskere her ser kunstneren Bjørnsons seier over tendensforfatteren.

Jeg har foretatt en utførlig nærlæsning av Over øvne I fra en naturalistisk synsvinkel og uten å fornekte mine erfaringer med moderne dramatikk. Jeg kan her ikke giengi den i alle enkelheter. Men det viste seg at en slik lesemåte falt mye naturligere og virker på meg mye mer aktuell enn den norske standardtolkningen med dens eiendommelige skadefryd over å ha klart å gjøre

den positivistisk inspirerte Bjørnson til nyromantiker mot hans vilje. Resultatet av nærlæsningen var for det første noe som i dag nok alle skulle være enige om: Alle mirakler som forekommer i stykket, har sin naturlige forklaring – Bjørnson har omhyggelig og i tråd med moderne drama-teknikk fordelt ledene i forklaringen over hele stykket. Konsekvensen jeg drar av dette kan det kanskje være uenighet om, etter den holdningen å domme som dominerer hele litteraturen om Over øvne opp til våre dager: hvis alle mirakler i stykket kan forklares naturlig, da blir jo både skuespillets personer og tilskuerne som tror på dem eller i hvert fall gjerne hengir seg til mirakelstemningen i skue- spillet, latterlige.

Jeg ser f.eks. ikke noe gripende i prestenes omvendelse under Bratts demagogiske, fanatiske preik og med hjelp av bl.a. et krusifiks som begynner å lyse når aftensola faller på det. Bjørnson prøvde å forebygge en positiv identifikasjon med de omvendte prestene, ved at han lar pastor Krogier bemerke at de tørreste naturer lettest blir offer for "overtro". Underets luft lot jeg meg altså ikke forføres av, og jeg fant mange tegn i teksten som peker på at jeg har rett i det.

En annen, kanskje den sterkeste, opplevelse av teksten hadde jeg i forbindelse med pastor Sangs og Klara ekteskap – et tema

som i sin tid kom til å stå i skyggen av temaet 'mirakeltro'. Jeg opplever dette ekteskap som helt igjennom destruktivt. Det skulle egentlig falle ytterligere et kritisk lys på kristendommen når en mann som Sang får lov til å ødelegge sin kone helt til hysterisk lammeise og drap – og samtidig kan gjelde som en god kristen.

Jeg er ute av stand til å se noe positivt i Sang-skikkelsen. Han er jo skildret som en egosentrisk og spøtlaten selvbedraer og tyrann. I konflikten mellom tvangen til å underkaste seg mannen og viljen til i hvert fall å redde barna fra ham, blir Klara bokstavelig lammet og tilintetgjort, utslettet. (Sykdommens årsaker og symptomer stemmer med datidens innsikt i psykiatri.) Bjørnson hadde besøkt Charcots nerveklinik i Paris, der Freud noen år senere fikk formidlet grunntrekken i sin hysteri-teori.) Det er verdt å legge merke til at alt det positive vi får vite om Sang i dramaets eksposisjon, får vi vite av Klara. Hysterikeren Klara er et nokså upålitelig vitne og slett ikke forfatterens talerør. Hun sier selv – og det stemmer med

hennes sykdomsbilde – at hun hele tiden har vært nødt til å lyve i sitt samliv med Sang. (Det er forresten også gjennom henne vi får høre om Nordlandsnaturens magiske stemning.) Når Sang selv opptrer, har han ikke det minste storslagent over seg.

Han er en latterlig illusionist. Og han er utholdelig ufølsom i sin sentimentalitet. Det første bekjentskap med ham får vi når han etter sin morgenspasertur trammer inn i sin kones sykeværelse – den kvinne som vi nå etter eksposisjonen vet er syk på grunn av ham. Og så forteller mannen at han ikke klarte å trække på blomstene, og at han derfor ikke har den blomsterbuketten med som Klara lengtet etter! Mens vi har hørt Klara si at hun på grunn av ham ble nødt til å leve et liv i løgn, utgyter Sang seg nå om hvor stolt han er av denne fordi hun har bevart sin sannferdighet i samlivet med ham!

På alle avgjørende punkter bedrar Sang seg selv i groteske dimensjoner. Han bagatelliserer rasfaren. Noen timer senere kommer raset. Han tolker sine barns bleket som tegn på at de er grep av hans (vanvittige) plan for å helbrede Klara. I virkeligheten blir de bleke av redsel for ham og av forlegenhet. Rakel, som er den eneste i stykket som holder hodet klart, er etter min mening den eneste positive figur. Det er hun som fungerer som forfatterens talerør. Hun vet og sier at det aldri kan komme noe godt ut av Sangs plan. Hun får rett.

Lest slik (dvs. ved å ta hensyn til moderne dramaturgis intrikate indirekte personkarakterisering og handlingsmotivering) slipper man bryet med å sannsynliggjøre Sang-skikkelsen som en positiv dramaheilt, og man kan spare Bjørnson for bebreidelses for ufullkommen personschildring og melodramatisk handlingsføring.

Over Fyne I viser seg å være av ibsensk underfundighet. Faktisk er den raffinerte kamuflering og fordeling av informasjonene, som tilskueren må finne og sette i sammenheng med hverandre, likeså raffinert, stykkets maskineri likeså perfekt, ironien likeså besk som hos Ibsen. Gåteløsningen under lesningen av Over Fyne gir intellektuell, bevisstgjørende og engasjerende fornøyelse.

De dramatiske normene jeg bruker som referansesystem for min lesning, kan altså sammenfattes med navnene Zola og Ibsen. Det betyr at Over Fyne er et antiklassisk drama uten helt, uten positive identifikasjonsmuligheter. Stykkets kritiske intensjon kommer da med en gang til å tre i forgrunnen, og behovet for å operere med en ubevisst antinomi i teksten faller bort.

Med den problembevisstheten som følger av at denne lesemåten var ørsket av Bjørnson 1883, og at den viser seg å være mulig og aktuell i dag etter hundre års dramatisk utvikling med bl.a. Ibsen, Brecht, Dürrenmatt, kan vi nå gå tilbake til de historiske lesemålene som altså ikke stemmer overens med den.

5. Over Fyne som dyp diktning og klassisk tragedie. Annet lengdesnitt

Det spørsmål vi nå må stille er: Hvilke egenskaper ved teksten på den ene side og hvilke leserbehov og leserstrategier på den annen side er det som var skyld i resepsjonshistoriens antinomier og paradokser? Etter at jeg antydningsvis har gjort et lengdesnitt fra 1975 tilbake til 1883, skal jeg nå utdype dette i omtrent samme kronologiske orden, altså fra Edvard Beyer tilbake til Christen Collin.

Martin Lamm har pekt på noen av de relestene det nå gjelder å oppspørre. Den fundamentale forutsetningen for den traderte lesemåten er at man forlater den naturalistiske synsvinkel. Dette er klart en forutsetning som ligger utenfor teksten, hos mottakeren nemlig. Går vi ut fra andre synsvinkler eller forventningshorisonter enn den naturalistiske, det vil her si: mer eller mindre betont antinaturalistiske, irrasjonalistiske normsystemer, kan vi finne fram til tekstelementer som kan tjene som holdepunkter for den proreligiøse, paradoxlesemaøten av Over Fyne.

Hvis landskapsbeskrivelsen av "landet under midnattssolen" var tenkt å tjene en positivistisk og realistisk forklaring og motivering av personenes tilbøyelighet til mirakeltro = overtro, kan den nemlig samtidig – irrasjonalistiske litterære forventninger og politisk konservativisme forutsatt – utmerket godt få suggestivvirkninger av naturnegativ og naturlyrisk art.

"Underets luft" eller den "visionære stemningen" som Martin Lamm også snakker om, kan videre festes ved pastorene Sangs og Bratts utstrålingskraft og entusiasme. Som kjent tok Bjørnson den skjønneste kristne kan kjente i dette land som modell for Sang. Han ville ikke gjøre beviset mot kristendommen lettvingt! For Bjørnsons hensikt betydde dette – som stykkets resepsjonshistorie viser – i virkeligheten en svekelse. Det har ført til at verken Francis Bull eller Harald Beyer kom til å etablere en kritisk distanse til helten som var ment å være antiheit. Enda dårligere klarte et mindre sakkyndig publikum å etablere denne distansen. Fra Dresden til London til Kristiania breddet

den skikken seg i teatrene at man ikke klappet etter stykkets slutt – man ville ikke forstyrre den andaktsfulle stemningen man var kommet til å sitte i...

Her spiller det klassiske dramas poetikk, som ennå var ved makt i Otto Ludwigs og den poetiske realismens dramaturgi, en viktig rolle. Bjørnson har vel selv forsøkt å tjene to herrer: å skrive et stykke som i Zolas forstand virket bewusstsjørende og samfunnskritisk, og som skulle fungere som et eksperiment, og samtidig: å skrive en stor tragedie. Men de to normsystemer går ikke sammen. Enten oppnår man med en stor manns fall en deilig, men uforpliktende katarsis. Eller man formulerer en presis samfunnskritikk, ved å vise at helten slett ikke er noen helt. Tragedien har tradisjonelt hatt den høyeste rang i litteraturen. Til i dag er Ibsen f.eks. blitt kritisert for ikke å ha oppfylt tragediens kriterier.²² Med Nietzsche har helten i form av overmennesket på ny funnet innpass i litterære normsystemer fra og med nyromantikken.

Både Francis Bull og Harald Beyer vil lese *Over Evne* som klassisk tragedie med en helt som går til grunne av hybris, og som ennå i sin undergang, ja nettopp i den, er stor. Francis Bull skriver: "Bjørnsons skuespill eier den samme dobbelthet som mange av de ypperste greske tragedier, og handlingen framkaller på én gang 'frykt og medlidshet': ved sin overdrivelse (...) er helten selv skyld i sin tragiske skjebne; men det som er hans feil, henger sammen med det som utgjør hans storhet (...)"²³. Feilen er altså ikke så mye Sangs overtro, men at han "lider av en slags hybris". Beyer nevner slektskapen "mellom over-evilne-tanken og den greske tanken om 'hybris'". I det klassiske dramas estetiske kontekst blir samfunnskritikken borte. Sangs tragiske skjebne er ikke noe bevis mot religiønen, tvertimot. I samme grad som hybris, det vil her si misforstått kristendom, blir straffet, viser religionens verden seg som en hel verden.

Francis Bull siterer, etter at han grundig og lojalt har redegjort for Bjørnsons uttalte intensjoner med skuespillet, utsagnet "Jeg kaller ikke det umulige fulkommen". Og siden forsetter han slik: "På tross av disse ord kunne man fristes til å si at nettopp skildringen av Sang er en 'fulkommen', virkeligjørelse av det 'umulige': Denne presten som er 'bare, bare godhet', og 'beständig skinner av søndagsglede' virker likevel ikke som et glansbilde." Det Bull gjør her, er å godta

uten reservasjoner den hysteriske Klaras karakteristikk av Sang. Og så driver han en språklig lek med Bjørnsons hovedhensikt, som bare kan tjene til å bagatellisere den. Uttrykket "man kunne fristes" tyder kanskje på en fortrengt problemvissthet.

Edvard Beyer er i alle fall begynt å bli usikker overfor Sangs påstått skjønne karakter. Han kaller Sang "en prest som lyser av tro og godhet, selv om han ikke er helt fri for meneskelige svakheter." Dette er jo en mild dom. Men Beyer tar den fort tilbake igjen. Mekanismen, som her hjelper til å rydde una tvil som jeg mener er berettiget, er interessant, fordi vi støter på en konstans i standardtolkningen av *Over Evne*.

Beyer skriver: "Likevel har Bjørnson maktet å gi skikkelsen dikterisk liv." Her eksponeres en litterær norm som går ut på at den estetiske funksjon gjør at vi "likevel" aksepterer noe som egentlig er usannsynlig. Uttrykket "nøktern realism" lit senere hos Beyer optrører som negativ norm i en irrasjonalistisk litteraturopfatning som fra begynnelsen av forventer seg det irreale av teksten, og som uten kritiske spørsmål er beredt til å akseptere det.

Hos Harald Beyer er dette enda tydeligere. Dessuten betegnes der naturpoesien som relestetdet for en irrasjonalistisk omfortolkning av Bjørnsons tekst. "Nøkternt referert" virker handlingen i *Over Evne* "mildest talt usannsynlig", sier han, men: "dikteren sugererer oss til å tro på den, fordi han har løftet det hele opp i et miljø som forrykker alle dimensjoner, den fantastiske nordlandsnaturen, der dag er natt og natt er dag. Og så har han omgitt handlingen med den skjønneste poesi, som opphever dagliglivets lover i tilskuerens sjel."

Også i dette normsystemet fungerer opposisjonen "nøkternt" vs "Opphevde lover" konstituerende for forventningen til litteraturen. Mens Bjørnson bevislig ville befri sitt publikum fra deres samfunnsskadelige streben etter det usannsynlige, etter underret, skaffer Francis Bull og Harald Beyer seg og sine leserne til gjengjeld et dikterisk under.

Harald Beyer framhever nå positivt at stykkets tendens er sterkt og klar, men at den "er langt dypere integrert i stoffet enn det er vanlig i tidens typiske problemlitteratur." Her har vi normsystemets brodd mot naturalismen og tendensen, samt den positive opposisjonstermen "dyp".

Edvard Beyer skriver i 1975 at Bjørnson "utvider" realismen,

at han gjennomverver den med poesi, opphever grensene mellom det hverdagsnære og det fantastiske. I dybden, i utvidelsen, iblant også i høyden blir tendensen borte og Diktningen stor. Dette stemmer igjen med hva Francis Bull skriver, når han tilbakeviser Vullums kritikk av Over Evne - en kritikk hvis premisser han er enig i: "Slike innsigelser kunne ha en viss berettigelse dersom 'Over øyne' hadde vært et rent tendensdrama, skrevet av en transsynt konsekvensmaker; men Bjørnsons stykke er noe annet og meget mer, - et tankerikt og menneskelig mangfoldig kunstverk, som belyser idealproblemet fra flere sider og med videre perspektiver enn Vullum hadde fått øye på." Et kunstverk skal i dette normsystemet altså ha så vidt perspektiv at det ikke har konsekvenser - legg merke til diffameringen av konsekvensen med ordet "transsynt"!

Man kunne med en fordeining av Friedrich Engels' berømte utsagn om realismens triumf i den litterære produksjon 24 snakke om irrealismens triumf i resepsjonen. Dvs. at det hos leserne hersker en normativ tro på at virkelig god diktning må være antirealistisk, irrasjonalistisk, i verste fall mot sin vilje. (Jeg tenker bl.a. også på alt snakket om "poesiens mystikk") Per Andam kommer nærmest til en slik engelsk formel med omvendt fortegn, i den tidligere refererte setningen:

Gjennom en merkverdig antinomi ble (Over Evne I) til en forherligelse av den tro som dikteren ville angripe. I tydlig analogi til Engels' oppfatning av realismens triumf blir denne mekanismen av Andam skildret som litteraritetens spesifikke effekt. Og den "redder stykket". Først slik kunne det bli "fylt av ånd, hemmelighetsfull atmosfære, hellig ankadt." Det er denne uvilkårlige fordeiningen av forfatterens intensjon som nettopp setter "geniets stempel" på dramaet:

6. Christen Collin som banebryter

Hva var det som skjedde i denne monotone resepsjonshistorien til Over Evne? Her ble en tidsbestemt, nyromantisk lesemåte videretradert i en form som ble skapt nesten tjue år etter tekstens avfattelse og under betingelser som var de därligst tenkelige for en adekvat forståelse. Bjørnsons tekst ble ikke analysert, men dens nyromantiske konkretisasjon ble tradert. En slik resepsjonshistorie for en tekst er slett ikke uvanlig. Men for vitenskapens del krever Vodicka, Gadamer, Jauss o.fl. en metodisk kontrollert og problematisert tradering og aktualisering.

Gadamer snakker om kontrollert hørsontsammensmelting, dvs. en formidling av tekstens opprinnelige intensjon og funksjonsmåte med ettertidens horisonter helt til nådens. En slik vitenskapelig resepsjon forutsetter en refleksjon over og en midling av recipientens (her litteraturforskerens) egen metadisk og ideologiske posisjon i forhold til tekstens historisk karakter. Bare slik kan man unngå historisme, relativisme og forhindre at foreldede normer, som man egentlig ikke lenger kan vedstå seg, ukontrollert sniker seg inn i den vitenskapelige diskursen. Man møter jo aldri en tekst umiddelbart, men - som eksemplet viser med all tydelighet - alltid formidlet gjennom et konglomerat av historiske oppfatninger som det gjelder å treve opp først.

Jeg vil nå endelig presentere kjernen i Over Evnes resepsjohistorie og det siste beviset for mine påstander. Det er Chris Collins lange essay "Bjørnstjerne Bjørnsons Over Evne I og den greske tragedie" fra 1901.

Christen Collin har dyrket en helt spesiell, men rundt århundreskriftet likevel ikke overraskende sekularisert religiøs hundrestiftet om en ny religion som skulle vokse fram som en tet. Han drømte om kristendommen og vitenskapen. "Naiv og dristig, syntese av kristendommen og vitenskapen. Merkelig både i sitt stivsinn og i sin tro, bad Collin Bjørnson om å sette sitt geni inn i kampen for å føre denne nye religio ut i det praktiske liv", skriver Jean Lescoffier i innledning til Bjørnsons og Collins brevveksling. 25 Brevene viser at Bjørnson ikke riktig var med på dette. I et brev så sent som i 1899 stadfester han enda en gang sin hensikt med Over Evne. Den viser seg å være den samme som i 1883:

Jo mere jeg arbeidet med planen, jo sikrere blev jeg på, at den dypeste grunn til vort liv "over øyne" lå i vor religiøse opdragelse, var en arv, det med, en hjørnearv, og at al framgang betinges av, hva vi formår å legge in under sandfærdig iagttagelse av alt det, som til idag var fordon og fantasispil, følgelig også, uvildenhet og mangl på ansvar.

To år senere skriver Collin i sitt essay om Over Evne noe helt annet:

Han (=B.B.) har vel til dels (!) gaet ud fra den hensik eller filosofiske tendens at vise det østerlandske overspendede ved undertron. Men hans verk blir med al sin rammede kritik den største fornerligelse af undertron i nyere litteratur. Ud af selve den nøgterne besindighed i kærv og protest vokser kærligheden til dem som af kærv og Falk, (...). Saa gaar det os alle - og digteren selv.

"Digteren vokser uvilkårlig ud over den positivistiske tids idéer", "Han selv vokser nesten mod sin vilje", slik lyder formelen for irrealismens triumf hos Collin.

Som utgangspunkt for den paradoksale respsjonen av Over Evne har jeg nevnt enkelte elementer av teksten, f.eks. naturlyrikken omkring skildringen av Nordlandsnaturen og de positive trekkene som Bjørnson tross alt ville gi Sang-skikkelsen. Som en overordnet mekanisme viste den klassisistiske tragedie-estetikken seg å fungere. Den førte til at samfunnskritikken tdede seg som uvesentlig og tvang tolkerne til å operere med antinomibegrepet. Å hente Bjørnsens naturalistiske eksperiment tilbake i referanserammen for den klassistiske estetikken, der tendensen blir nøytralisiert i katarsis, er riktignok ifølge tittelen på Collins arbeid hans fremste formål.

Collin gjorde meg oppmerksom på et tredje viktig aspekt ved teksten, som må ha virket som utgangspunkt for den paradoksale lesemåten: kontrasten mellom den underlig troende presten Sang og hans tørre, utroende, sultne og opportunistiske embetsbrødrene i annen akt. Den kunne i og for seg tjene til å utvide religionskritikken, idet kristendommen tas i en tang fra to kanter: fra dens ekstatiske, overspentte og individuelle side, representert ved Sang; og fra dens samfunnsmessige, institusjonaliserte side, som innholdsloft maktapparat, lovens side, representert ved prestekoret. Men konfrontasjonen fører med seg en fare som Bjørnson kanskje ikke hadde regnet med. Collin skriver:

Gjennem kontrastbelysningen af de mod underet higende prester, især Sang og Bratt, sammenlignet med de nøgterne og besindige (...) har digteren uvilkårlig taget parti for de første. Vi allesammen, og til slutt endog det tørreste og mest kritiske af presterne, tar lidt etter lidt parti for de overspentede drømmerne.

Dette kan umulig ha vært Bjørnsens hensikt. Men nå har vi altså helten Sang, den positive identifikasjonsfiguren, som publikum helt til våre dager etterlyser, til tross for at forfatterne snart i hundre år har nekktet seg den (tenk på Madame Bovary, f.eks., og på Ibsens dramatikk). Ingenting står nå i veien for en tragisk lesemåte, og – formidlet av dennes mekanismer – en proreligiøs tolkning av den religionskritiske teksten. Collin forbinder denne lesemåten med en spissborgerlig moralisme på den ene side og med nyromantikkens Nietzsche-inspirerte immoralisme på den annen side. Det blir en elendommelig dobbeltmoral

av dette, som igjen går mot det som Bjørnson ville, og som jeg

selv ser realisert i teksten. Collin mener at vi overfor kunstverket Over Evne vokser i dobbelt retning. Det sammensatte i vår natur får næring, men samtidig vokser vår sans for selvbearskelse og selvbeqrensing, idet vi inne i oss, i den estetiske erfaringen, opplever følgene av overdrivelsen. Mens Bjørnson ville kritisere "over-evne"-holdningen idet han førte den ad absurdum, innrømmer nyromantikeren Collin:

Vi elsker at se mennesker, som spander livsbuen høit, selv om den brister til slutt.

Vi elsker livskraften i spenning og stigning, selv når vi følgerne eller virkningerne er forfærdelige.

Slik blir teateropplevelsen en slags sadistisk voyeurisme for småborgeren. Virkelig rabiat er han imidlertid ikke blitt. Åkurrat som Otto Ludwig i sin poetisk-realistiske dramateori må har på dette punkt i resonnementet gardere seg og avgrense seg fra konsekvent nietzscheansk immoralisme:

I stykker som Over Evne kan man sige, at vi elsker aarsagerne, men ikke virkningerne. Vi føler at de drivende krafter er gode hos Sang og Bratt.

Dette er stikk i strid med Bjørnsens plan om å avsløre "aarsagerne" – "over evne"-holdningen – gjennom deres katastrofale virkninger.

Den farlige dobbeltmoralen som Collin leker med, vil han begrense strengt til kunstens lukkede og autonome verden. Han sier gjentatte ganger at det er noe i vår natur som foretrekker karakterer med sterk indre spenning, også hvis den skulle være eksplosiv, og føyer hver gang fort til: "Hafald i digmatningens verden."

Det dramaturgiske motiv med kraften som kommer fra det gode, men som i overdrivelsen fører til skyld og katastrofe, stemmer med Otto Ludwigs estetikk. Det gjør også den individualpsykologiske definisjon av denne kraften som "karakter". Også den moralske funksjon av kunsten som "Lebenshilfe", dens orientering mot middelmåltighet, kompromiss og syntese peker på den borgerlige poetiske realismen – et normsystem fra før naturalismen og nyromantikken som ennå hadde gyldighet i akademiske og etablerte teaterpublikumskretser langt inn i det tjueende århundrede.

Collins konklusjon og kvintessensen av lesemåten hans er preget av den borgerlige estetikkens og moralens kompromiss-holdning:

Når Adolf Sangs religiøse idealisme foruden at berge liv også førte ham til mod sin vilje at svække og ødelegge liv, da kom dette, ifølge digterens fremstilling, af at han manglae virkelighedsans. (...) Den høitspandte idealisme er god, men den er ikke tilstrækkelig til den fulde livsdygtighed. Den maa forenes med nøgtern virkelighedsans. Ikke enten-eller, men baade-og.

Denne moralske kompromissholdningen tar estetisk form av et kompromiss mellom romantikk og realisme, som Collin selv settet som norm og som han finner realisert hos den mot sin vilje genialte Bjørnson:

Ved sin sjelkjøphed, sin ålskelige natur protesterer de mod den positivistiske tids teorier. De leder tanken hen paa en forening af romantik og realisme. Dette stykket peger langt ud over den tid hvor det er skrevet.

Man kan si at Collins estetiske aktualisering skjer ved hjelp av den nyromantiske normen, kompromissets ene element, som var ny og aktuell på hans tid. Den småborgerlige moralske garderingen mot immoralismen som frister og mot samfunnskritikkens provokasjon kunne det gamle poetisk realistiske normsystem brukes til. Det hele må man forestille seg som en kompleks bevegelse i et normsystem som antar en helt spesifikk form i møtet med Bjørnsons skuespill. Så det må i hvert fall for Collin ennå ha virket som en utfordring. Han klarte å nøytralisere den. Men han måtte gjøre en betraktelig innsats, bruke et stort appetat. (Essayet er på 33 sider og har lange digresjoner om religion-, drama- og filosofihistorie). For senere Bjørnson-forskerne var det lettere. Kanskje oppfattet de etter Collins banebrytende forarbeid ikke engang provokasjonen.

7. Kjettersk forslag til fornyelse av provokasjonen

For å komme til slutt til jeg si noe om en aktualiserende lesemåte, slik som jeg kunne tenke meg den i dag.

Av Vodičkas punkt 1 i begynnelsen av mitt essay framgår det at man ikke bare har lov, men at man ikke kan annet enn å lese litteratur aktualiserende. Wolfgang Iser og Hans Robert Jauss mener at nettopp dette er poenget med skjønnlitterære tekster i forhold til andre slags tekster. Ubestemtheten, tekstenes konnotative karakter utfordrer og nødvendiggjør lesernes engasjement og medvirkning i utformingen og realiseringen av teksts mening. Leserne blir trukket inn i forfatterens engasjement i den utstrekning de klarer å finne svar på sine egne, personlige og aktuelle problemer i teksten.

Litteraturforskere er også leser; bare at de altså burde foreta aktualiseringen metodisk kontrollert og bevisst.

Collins omfortolkning av Over Øyne var en klart partisk aktualisering på eksplisitte premisser. Den var noenlunde på høyde med hans tids litteraturvitenskapelige normer og metoder. Riktignok gikk Collin ut over det som stykkets tekst etter min mening tillater, og han fant det diametralt motsatte av det som Bjørnson selv hadde ment. Men meningen var altså å gjøre et gammelt, i Collins øyne litt svakt, skuespill aktuelt, interessant og engasjerende for århundreskiftets moderne publikum. På det punktet kjenner jeg sympati for Collins djerhet. Jeg forstår at Bjørnsons idéer ikke lenger kjentes aktuelle for John Nome og Collin. Men jeg forstår ikke hvorfor Collins idéer skulle kjennes aktuelle ennå i dag.

Hvorfor tro ingen litteraturforskere i dag være like djer som Collin var i sin tid? En fransk litteratursosiolog har snakket om "det kreative sviket mot kunstverket". I Bjørnsons tilfelle trenges jo ikke engang et svik, men simpelthen litt kildekritisk bruk av sekundær litteraturen, en bedre lesning av teksten ut fra moderne dramaturgis tekstrategier, og litt mer respekt for forfatterens egen utsatte hensikt.

Jeg kan ikke tro at det kan lykkes å interessere vår tids lesere, elever, teaterbesøkere og studenter for Over Øyne i denne resepsjonsform litteraturhistorien har gitt verket. Vi deler jo ikke lengre Collins antinaturalistiske syn fra nyromantikkens tid. De fleste - hvis de fikk lov til det av eksperterne - ville vel i dag synes at kirke- og samfunnskritikken i "tilskuerens sjel", som Harald Beyer sier.

Over Øyne er både berettiget og rammede godt formulert, og

at dette i og for seg er nok til et litterært kunstverk. På den annen side ville de trolig mangle evnen til begeistring for mirakeltroen og Sang-skikkelsens utstrålingskraft og stykkets mystiske dybde. Heller ikke ville de spontant presere noen stor beundring for en forfatter som ifølge sekundær litteraturen skulle ha kommet i skade for å skrive det motsatte av det han mente.

Hvis man oppfatter sin oppgave som litteraturforsker slik at man skal hjelpe leserne til å finne kvalifiserte lesemåter som samtidig kjennes aktuelle for dem, da er det ingen grunn til å bagatellisere eller bortforklare religionskritikken i Over Kvne og stykkets karakter av naturalistisk eksperiment.

Stykket blir mindre fremmed og rart hvis vi lar være med det. Men riktig aktuelt blir det ikke av den grunn. Dertil har den politiske, samfunnsmessige og religiøse konteksten løpt altfor langt fra Bjørnsons kontekst fra 1880-åra, når det gjelder det tema som stod i forgrunnen den gangen.

Fra mitt standpunkt kunne jeg tenke meg å aktualisere Over Kvne for undervisningen og for en eventuell ny oppsetting på teatret på en annen måte. Jeg vil antyde det kort i en kanskje litt vågal tilspissing, som imidlertid – håper jeg – ikke vil hindre mine leseere i å se alvoret i det prinsipielle i mitt forslag.

Hovedpoenget i en aktualisering av Over Kvne må være å gi dramaet den karakter av provokasjon tilbake som det en gang hadde og var tenkt å ha. Jeg mener at teksten ved siden av den religiøse tematikken rommer tilstrekkelig mange og tilstrekkelig eksponerte elementer av harsk kritikk av det borgerlige ekteskap med dets undertrykkelse av kvinnen og barna, til at man kan koncentrere lesemåten eller oppsettningen om dette. På

det punktet taler nemlig teksten fra en kontekst som ikke har forandret seg så mye på hundre år. Bare det faktum at pastor Sang, som undertrykker sin kone til de grader, helt til våre dager har kunnet betegnes som en stor og hellig mann, kan gi en forestilling om at diskusjonen ennå burde være aktuell. Iesler man stykket slik, kan det nesten få noe av den strindbergske ebler ibbenske sarkasme og ironiske skarphet som gjør at deres skuespill spilles ennå. Bjørnson hadde personlige erfaringer fra slike mann/kvinne-forhold. Mye av hans eget ekteskap, sa han, inngikk i komedien Geografi og kærlighet. 26 Geografi og kærlighed ble til i samme tids- og arbeidsperiode som Over Kvne.

En av formuleringene Bjørnson brukte for å karakterisere idén i stykket passer for mitt syn på Over Kvne, bare at idéen der altså får en større tilspissing: "mannen sleper i nedrådte tøfler afsted over alle hensyn; men er riktignok et aldeles fortreffelig menneske." Bjørnson betegner dette som "et meget karakteristisk skilsmisse-utne". Denne komedien var en mild form for (sølv-)kritikk. Kanskje finnes det mye av hans egne erfaringer også i Over Kvne? Mitt aktualiseringsforsøk behøvde da slett ikke å bli et metodisk vanskeligere eller biografisk-historisk mer illegitimit fortolkningeskunststykke enn det som Collin presterte, og som har vært godtatt og gjentatt til i dag.

De formelle konsekvensene av dette for en moderne oppsetting kunne da være at man spilte dramaet som et brutal og sjokkrende psykodrama. Som en helgens kanskje ubevisste, men ikke desto mindre systematiske mord på sin kone. Et mord for åpen scene – i dobbelt forstand. En annen mulighet er å spille det som tragi-komedie: Sangs sentimentalitet og Klaras masochistiske utelevering av seg selv til den yngelige mirakelpresten måtte skånselsløst utelevers til publikums latter – inntil tilhørerne i overensstemmelse med Friedrich Dürrenmatts videreføring av Brechts Verfremdungs-teori begynner å tenke over hva de ser istedenfor å identifisere seg og føle med personene. Henrik Jæger (og Edvard Beyer kanskje også) så at det skyldtes bare den den romantiske Nordlandsstimmingen at dramaet ikke gled over i parodi. Ifølge Dürrenmatts dramaturgi skulle det parodiske nettopp utgjøre stykkets styrke!²⁷

Her er det interessant å kaste et blikk på et opprinn fra Bjørnsons første utkast til Over Kvne, som senere ble strøket. Det er en scene der to arbeidere fra trakten kommer og vil overrekke Sang et krusifiks som tegn på sin respekt. Elias tar imot det, mens Sang ber i kirken. Mennene forklarer at krusifikset er laget slik at det lyser spesielt sterkt når sola faller på det, og – at det er fabrikkert til bruk i hedningmisjonen i Afrika: "Det er gjort for [de omvendte] hedningerne i de vilde lande; de er jo liksom barn, de". Jean Lescouffier, som har publisert variantene til Over Kvne 1,²⁸ oppfordrer i denne sammenheng sine leseere til å forestille seg fortsettelsen: presteforsamlingens endelige omvendelse når krusifikset begynner å lyse og underet inttreffer. Ja, kanskje hadde denne scenen kunnet forhindre publikums identifikasjon med de forførte, hvis

7. Emnet er kontroversielt, se Jauss i Warning, s. 343-352, og f.eks. Manfred Naumann: Das Dilemma der "Rezeptionsästhetik" in: Weimarer Beiträge 1, 1977, s. 5-21. Sml. også Melberg.
8. Se Warning, s. 71-112.
9. Se Warning, s. 228-252.
10. Se de samlede anmeldelser i skoleutgaven av Over Evne ved A. Ljono, Oslo 1959, s. 64-80.
11. Norges litteraturhistorie, red. av Edward Beyer, bind 3, s. 189.
12. Se i skoleutgaven, s. 64-74.
13. Tre litterære analyser. Fortelling-Dikt-Drama, Oslo 1963, s. 48.
14. Bjørnsons dikterproblem. Studier omkring 'Over Evne'-idéen, Oslo 1934, s. 108.
15. Collin, Over Evne og den greske tragedie, i: Studier og portræter, Kristiania 1961.
16. Skoleutgaven, s. 66.
17. Henrik Jæger, Illustreret norsk litteraturhistorie, bind II, 2. halvbind, Kristiania 1896, s. 740ff.
18. Sml. Norsk litteraturhistorie IV/2, Oslo 1963, s. 647-651.
19. Her sit. etter Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kunst, i: Kultur und Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1965, s. 69.
20. Se UB's Bjørnson-arkiv. Om Bjørnsons brevveksling med Bleibtreu har jeg skrevet et essay som kommer å stå i Nerthus, Bd IV, 1978.
21. Det moderne dramat 1830-1930, Stockholm 1969, s. 23ff.
22. Sml. Peter Szondi, Théorie des modernes Dramas, Frankfurt a.M. edition suhrkamp 1969, s. 29f. Beyer, Oslo 1963, s. 286.
23. Harald Beyer, Norsk litteraturhistorie, reviert og utvidet ved Édvard 24. Se Karl Marx/Friedrich Engels, Ausgewählte Briefe, Berlin 1953, s. 484.
25. Bjørnsterne Bjørnsons og Christen Collins brevveksling 1889-1901, utg. ved Dagny Bjørnson Satreau, Oslo 1937.
26. Norsk litteraturhistorie IV/2, s. 662.
27. Sml. f.eks. Dramaturgiske refleksjoner, Vinduet 4/1969, s. 285-288.
28. Jean Lescoffier: Les dernières corrections de "Au dessus des Forces [I]", d'après le manuscrit de Bjørnsterne Bjørnson, avec une introduction. Thèse Paris 1932, 81 s.]
29. Sml. Harald Beyer, Norsk litteraturhistorie, s. 286.
- FOTNOTER
1. Motto tatt fra et brev som Bjørnson skrev til den tyske forfatteren Carl Bleibtreu. Brevet er datert Stuttgart, 10.april 1901, og det er tale om Over Evne. Se Bjørnsonarkivet, UB Oslo.
2. En bra innføring i resesjonsteorien er: Rainer Warning, Rezeptionsästhetik, Teorie und Praxis, UTB München 1975. Den inneholder de viktigste bidragene til teori-debatten om "Hermeneutiska problem i receptionsteoriken" i: Tidskrift för litteraturvetenskap, 6 (1977) Nr.2, s.119-147.
3. Se særlig Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 3. erw. Aufl., Tübingen 1972. Et kapittel finnes gjennopptrykt i Warning.
4. Begrepet konkretisasjon stammer fra Felix V. Vodicka (se Warning) og blir anvendt for å betegne ikke subjektiv-privater leseopplevelser, men: "die jeweilige von einer literarischen Öffentlichkeit bestätigte Rezeptionsgestalt" (Hans-Robert Jauss in Warning, s. 349).
5. Begrepet "Erwartungshorizont" er tatt fra sosiologien og hermeneutikken. Hans-Robert Jauss sier: "Die Analyse der literarischen Erfahrungen des Lesers entgeht dann dem drohenden Psychozismus, wenn sie Aufnahme und Wirkung eines Werks in dem objektivierbaren Bezugssystem der Erwartungen beschreibt, das sich für jedes Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik voraner Werke und aus dem Gegenstand von poetischer und praktischer Sprache er gibt." Se Warning, s. 130.
6. Alken Bruns, Oversetning als Rezeption. Deutsche Übersetzer skandinavischer Literatur von 1860 bis 1900, Neumünster 1977 (= Band 8 der Skandinavistischen Studien, hrsg. von Otto Oberholzer). Bind 7 i denne utgivelsesrekke: Robert Falenstein/Christian Hennig, Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland 1870 bis 1914, er kommet i 1977. De andre to kommer i 1978.

Erik Østerud

Det borgerlige subjekt

Ibsen i teorihistorisk belysning

Utdrag fra kapittel 17

En folkefiende – den klassiske borgerlige offentlighet og karakteren

Jeg vil starte analysen av stykket med å se på et par problemer hos disse forskerne.

17.8. Doktor Stockmann som Ibsens talerør

G. W. Plechanow har i boken *Kunst und Literatur* et essay om Henrik Ibsen (s. 875–924), der knapt 10 sider er viet en omtale av doktor Stockmanns politiske standpunkter.²² Plechanow oppfatter doktor Stockmanns mange og motstridende uttalelser som sprunget ut av en og samme totalanskuelse. Når han finner at doktoren vikler seg inn i en forsiktigelig mengde av motsigelser, så henlegger han årsaken til forfatterens abstrakte idealisme. Løsningene står på ingen måte målt med de sosiale konfliktkomplekser Ibsen er i stand til å grave frem:

tetene, de herskende klasser, så er motstanden nå «den kompakte majoritet».

En slik vingling når det gjelder politiske standpunkter har forvirret Ibsekritikerne. Men i virkeligheten stiller man problemet galt om man vil prøve å plassere Ibsen til høyre eller til venstre i politikken, eller forsøker å finne ut av om han står på makthavernes eller de undertryktes side.

Det Ibsen er ute etter å beskrive, er den politiske dannelsesprosess hos et enkelt individ fra det starter som politisk novis til det fremstår som innsiktstøtt medlem av det borgerlige samskunn, eller rettere: som idealt av en statsborger. Denne prosess fremtrer for Ibsen som en individuasjonsprosess, der alle sider – erkjente og uerkjente – hos hovedpersonen skal bringes til å virke sammen i det hele menneske.

Underveis fremstår doktor Stockmann som et splittet individ. Hans splitelse ligger i et motsetningsforhold mellom en erkjent og akseptert nautside og en uerkjent og ikke-tilegnet kulturside. Det er dette lys de skiftende politiske holdninger doktoren gir uttrykk for, skal sees. Selve skiftingen er symptom på at en prosess er i gang hos ham. Slik konverterer Ibsen en interesse- eller klassekonflikt i

Bei der Lösung sozialer Fragen bediente sich Ibsen nicht nur der idealistischen Methode, sondern er formulierte auch die Fragen selbst in so *beschränkter* Form, dass sie dem weiten Schwung des öffentlichen Lebens der modernen *kapitalistischen* Gesellschaft nicht entsprachen. Und dadurch ward endgültig jede Aussicht vernichtet, die richtige Lösung der Fragen zu finden.⁹³

Plechanows Ibsenkritikk danner utgangspunktet for Horst Biens fortolkning av *En folkefiende i Henrik Ibsens realisme*.

Horst Bien vil ikke være med på å tilbakeføre alle motsigelser hos doktor Stockmann til en «Mängel der Denkungsart und der Künstlerischen Schaffens Ibsens».⁹⁴

Bien mener at Plechanow overser at det ikke er identitet mellom doktor Stockmann og Ibsen selv. Han hevder at Ibsen fjerner skikken Ibsen Stockmann så langt vakk fra seg selv at dennes meningar «bare til en viss grad stemmer overens med hans egne».⁹⁵ Ved å postulere en slik forfatterdistanse kan man skjelne mellom mål og midler i hovedpersonens handlingssett:

Dikteren er ikke bare klokere og mer behersket enn sin helt, men han behersker ham også. På den ene siden får han fram de trekk av idealistens patos som gjør ham til en offentlig anklager overfor det borgerlige samfunn; på den annen side demper han denne patoson ved en forsiktig ironi når han lar sin helt forsvare sannheten med ubruklig middler. Derved kjører han seg fast i åpenbare motsigelser, motsier seg selv forløpende og mislykkes uunngåelig overfor den samfunnsmessige realitet.⁹⁶

Til dokumentasjon for sitt synspunkt henter Horst Bien frem en uttalelse Ibsen selv kom med til forleggeren i et følgeskriv da han sendte resten av dramamanuskriptet. Det var i september 1882:

Beskæftigelsen med dette arbejde har moret mig, og jeg føler det som et svn og en tomhed at jeg nu er færdig dermed. Doktor Stockmann og jeg kom så fortræffeligt ud af det med hinanden; vi er så enige i mange stykker; men doktoren er et mere uredigt hode end jeg, og han har desuden adskillige andre ejendommeligheder, som gør at man af hans mund vil tåle at høre adskilligt, som man måske ikke have optaget så ganske vel, hvis det var blevet sagt af mig.⁹⁷

Altstå en slags betinget ironisk utlevering etter Biens oppfatning. Franz Mehring er adskillig mer kritisk til Ibsens held og kaller ham

for en halvt foraktelig figur. Han ser ikke på tegningen av denne karakter som noe lykkelig kunstnerisk grep i en ellers treffende satire:

Reich an treffender Satire, leidet diese Drama doch an seinem Helden, der schliesslich bei aller Ehrlichkeit und Rücksichtslosigkeit ein etwas wunderlicher Kauz ist, mehr ein eigenständiger Querkopf als ein geistiger Vorkämpfer, wie er denn mit der Devise, die er zuletzt verkündet, sich zum Tode durch Hunger verurteilt. Wahr ist auch diese Figur; die bornierte Ehrlichkeit die sich gegen die Symptome des sozialen Übels erhitzt, ohne doch sein Wesen zu verstehen, forderte in der bürgerlichen Gesellschaft unausgesetzt ihre Opfer, aber tragische Gestalten sind solche Opfer nicht.⁹⁸

Det er riktig: et overdårig og avvæpnede komedians lys kastes ut over begivenhetene i *En folkefiende*, men dette har en annen kilde enn Mehring og til dels Horst Bien tenker seg. Ibsen har ikke sin helt på ironisk distanse; vi er ikke av doktor Stockmann, men *med* ham.

Når det gjelder hele det problem som Horst Bien reiser omkring doktor Stockmanns talerørsposisjon, og som Edvard Beyer i et etterord til stykket i Gyldendal Norsk Forlags nye utgave av Samlede verker omtaler som forfatterens nærvær i teksten («Om Ibsen hevdet at han selv var «absolut fraværende» i *Gengangere*, så er han i alle fall høyst nærværende i *En folkefiende»), så må dette reises på en annen måte enn de ovennevnte har gjort.⁹⁹ Sammenheten røper seg aldrig i Ibsens stykker i det verbale alene, men i forholdet mellom hva personene sier og hva de gjør. Sammenheten er hos Ibsen ikke i en meningsuttryting, men i en eksistensiell situasjon.¹⁰⁰ Derfor må den etterlyses i tekstsens mange strukturelle sammenhenger snarere enn i de (ofte morsigelsestilte) utsagn hovedpersonen kommer med. Jeg lar disse påstander stå ved inngangen til min analyse.*

17.9. Første akt

Jeg har introdusert til intrigen tidligere. Den sentrale begivenhet i intrigemessig henseende i første akt er naturligvis at doktor Stockmann får bekreftet fra ekspertholdet at han har rett med hensyn til sine formodninger om at badevannet er forgiftet.

Doktoren lar stolt bomben springe i sitt hjem, og naivt forestiller han seg at han ved å offentliggiøre resultatet vil kunne høste en pen

personlig suksess. Han regner med å bli hyllet av sine medborgere.

Men her er det at broren stanser ham.

Bak doktorens «drift» og byfogdens «hemning» aner vi en dyptliggende konflikt mellom de to brødrene. Det er en konflikt som involverer stykkets helt grunnleggende motsetning mellom natur- og kulturarikulasjoner.

La oss starte med å se på doktor Stockmanns språkbruk. Doktor

Stockmann røper seg som en lege av den moderne, naturvitenskapelige skole. Hans terminologer hentet fra et positivistisk vitenskapsideal. Det gjelder imidlertid ikke bare på hans fagområde. Relativt hurtig sprer hans terminologi seg til andre livs- og samfunnsonråder og forvandler seg til en eksistensiell holdning, en eksistenstolkning av tilværelsen.

Det er typisk for denne eksistenstolkning at den sammenkieder det man kunne kalte en «*circulus vitalis*» med en «*circulus socialis*». Kroppsuftfoldelse og samfunnsliv blir uttrykt i des samme kategorier.

Badet, som danner det økonomiske eksistensgrunnlag for byen, blir til «byens pulsåre» eller «byens livsnerv». Det økonomiske fremskritt blir omtalt som «det spirende, sprettende liv».

Før doktoren flyttet inn i denne småbyen, som han sammenligner med en myldrende verdensby, oppholdt han seg i en liten avkrok nordpå, som ikke hadde tilstrekkelig utfordninger for ham. Han beskriver denne tilstand som det samme som å leve «på sulleforing». Stor kroppsomsætning blir et tegn på samfunnsengasjement, og dermed på vekst, utvikling, fremgang:

Doktor Stockmann (gnider henderne). Ja, er det ikke velsignet at se unge mennesker spise? Altid madlyst, du! Det er som det skal være. Mad må der till Krafter! Det er de folk, som skal rode op i det gærende fremtids-stof, Peter.¹⁰¹

Konkluderende omkring doktor Stockmanns metaforbruk kan vi si at vi her har avdekket hans *myte*. Ved hjelp av en fysiologisk allegori identifiserer han det borgerlige samfunn med mennesketroppen. Liksom helbred og sunnhet viser seg gjennom den store organiske onsetsningen dels i den enkelte, dels i samfunnet som helhet, slik har denne myte sin negative bestemmelse i forstyrrelser av den organiske enhet i form av sykdom. Badet som et symbol på hele samfunnslivet, har denne dobbelthet av sunnhet og sykdom i seg. Det

var et helsebringende sted; nå er det et sted hvor gift og forråtnelsesbakterier trives.

Den samme dobbelthet går igjen i motsetningsforholdet mellom de to brødrene Stockmann. Doktoren knytter seg ned sin matglede til den organiske sunnhet, mens byfogden er «syk». Hos ham «kommer det fra maven», sier doktoren. Han tyller i seg for mye tynt tevann. Derfor har han fått dårlig fordøyelse.

Man kan sette andre navn på denne kroppsallergori. Den er en naturmyte – doktoren kommer fra en usivilisert avkrok og har ennå ikke tilknyttet seg kulturen. Den tillater mennesket å øse uhemmet av sine naturlige ressurser. Den kjenner liksom ingen grenser i selve kraftuftoldelsen. Dens egenart hviler i overskuddet, kraften, vitaliteten, humoren, generøsitet, spontanitetten, seloverbærerenheten.

Et slikt menneske er doktor Stockmann.

Den fysiologiske fortolkning av samfunn og individ henger naturligvis sammen med stykkets intrigemessige utgangspunkt med det forgiftede badevann og med at hovedpersonen er en lege.

Men det skal samtidig nevnes at en slik fysiologisk allegori dukker opp i Taines og Zolas samfunnsfortolkninger på samme tidspunkt.

Bindeleddet er positivismens fremvekst. Hos Taine og Zola ble den fysiologiske allegori anvendt til analyse av kapitalismens sosiale kriser. Jens Peter Lund Nielsen skriver i «Klassekampens fysiologi i Les Rougon-Macquart» om hvordan de positivistiske ideologier forestilte seg likvideringen av pariseproletariatet som samfunnets «helbredelse», og om hvordan Taine ut fra denne rettferdiggjørende forestilling om en helbredelsesakt kom til å glorifisere borgerskapets politiske og militære ledere som «*De store lager fra Versailles*».¹⁰²

Hos Ibsen utgjør denne fysiologiske fortolkning bare en deltolkning. Den blir satt i relief av en kulturmyte, som tolker sider av tilværelsen som den fysiologiske myte ikke får fatt på.

Relativeringen av naturmyten og av doktor Stockmanns utsagn ligger i poengteringen av *det dyriske*. Her snakkas det om «sullefodring», om «at rode op i det gærende samfunds-stof», om «de blinde muldvarper» og om «grevlingen». En menneskelig dimensjon mangler. Doktor Stockmann besitter den ikke – enna, dvs. den er i ham som uerkjent og utfoldet kulturside. Spilletten mellom natur og kultur går tvers igjennom hans hus. Vi merker den hos doktorens to sønner, som slites mellom en hedensk

og hemningsløs vikingutfoldelse på den ene side og en kristen hending på den annen side, hvor ord som syndestraff, autoritet, forbyr og lystre utgjør kjernebegrepene.

Er kultursiden ikke oppdyrket hos doktoren, så har han den likevel foran seg som sensurinstans i brorens skikkelse. Der doktoren optører udisiplinert, spontanistisk og usivilisert, der praktiserer byfogden en puritansk og selvensurerende urbanisme. Så lenge doktoren ikke besitter denne dimensjon selv, får han broren som sin formynder og forblir derved umyndig, urviklet, uferdig, «udannet».

Det dannelsesproblem som ytrer seg i natur/kultur-konflikten, gir seg mer spesifikke utslag, nemlig i et motsetningsforhold mellom privat og offentlig.

Jeg har tidligere fremhevet hvordan dette motsetningsforhold ikke er til stede hos en «førborgerlig» skikkelse som kaptein Horster. Fordi det borgerlige samfunn og den borgerlige eksistensform danser rammen om Ibsens personer, pådrar de seg naturligvis også de problemer som er spesifikke for den borgerlige offentlighet.

Doktoren er en hjemmets mann. Privatheten er uigangspunktet for hans selvfoldelse. Han opptrer i rollen som 'homme' og 'bourgeois', også i intimsfæren og sosialsfæren, men han er ingen 'citoyen'.

Innenfor sitt rollespekter kan han oppre både som egoistisk og altruistisk. Han kan være selvpoptatt og forfengelig, men samtidig åpen og generøs. Sitt hjem åpner han på vidt gap for alle som måtte ønske å ta del i hans uforbeholdende hyllest til all livsbekrefteende vekst, engasjement og aktivitet.

Når han starter på sin vitenskapelige undersøkelse, så ligger tilskyndelsen primært i privatheten. Han vil gjerne at det kastes glans over hans navn.

Undersøkelsen foregår i den dyreste hemmelighet. Selv om det er en samfunnsnyttig gjerning han står for, skjer den ikke i offentlighets regi med demokratiske beslutningsprosesser og publisitet. En 'citoyen' som byfogden ville ha valgt en slik vei, men denne veien kjenner ikke doktoren.

At motivasjonen ligger i privatheten viser seg også ved at det er et moment av skadeløp aggressivitet i den. Doktoren vil rehabiliteres. Forrige gang underkjente de styrende makter hans vurdering. Nå skal de få det igjen! «I kan tro, jeg gir dem det glatte lag!» Man kan se at den samme motivasjonen ligger bak når alliansepart-

neren Morten Kjell, også kalt «grævingen», argumenterer for at han stiller seg bak doktorens sak. «Grevingen» vil hevne seg på dem som «hundsvoter» ham ut av formannskapet i sin tid. Morten Kjell lover Stockmann at kan denne få det til slik at «byfogden og hans venner render med næsen i en klud», så gir han «straks på timen hundrede kroner til de fattige».

Således er Morten Kjell røket uklar med sin 'citoyen'-rolle. Som kompensasjon for sin tapte 'citoyen'-funksjon velger han å utøve sosial veldedighet, men denne art av samfunnsmengselsgjerning er bare sekundær og av tilfeldig karakter. Den kan ikke erstatte 'citoyen'-funksjonen, som er samfunnsmessig instituert i den borgertige offentlighet.

Er 'citoyen'-forståelse en mangelvare hos doktor Stockmann her i førsteakten, hvor begeistring og politisk naivisme leder ham, så er den til gjengjeld til stede hos broren. Byfogden har hele sin identitet plantet i det offentlige liv. Han handler aldri ut fra privatheten, for han har intet privatliv; et hjem mangler han. Han har ingen rolle som 'homme' i en intimsfære, eller en rolle som 'bourgeois' i en sosialsfære. Han kan være både altruistisk og selvisk, men er han selvisk, så blir ikke selviskheten tilkoblet private interesser. Selviskheten hos byfogden viser seg som et behov for å skinne som person i offentligheten, for å fremstå, som en uangripelig 'citoyen'. En slik 'citoyen'-posisjon er nødvendig for å innhente den tillit hans utøvelse av embetspliktene skal hvile på.

Sett på bakgrunn av denne brødrekonflikten kan man lese stykket som en individuasjonshistorie, der personmotsetningen inntet annet er enn symptom på en indre spiltelse i hovedpersonen. Impulser og anlegg som hører hjemme i ham, har blitt liggende *utenfor* ham og vitner om uoppgjorte forpliktelser og ufulfullført karakterutvikling.

Et sted i fortiden må doktor Stockmann være sporet av fra sin bane. Følgende skjema over konfliktfeltet tilbyr seg nå:

Citoyen *Morally*
Stockmann *Wohlfeil*

Stockmanns overstrømmer, kontinuerlig motspillinger, underleggjering i prosesshøyspenn

W.W. Person

Person	Myte	Samfunnsmessig rolle	Psyke	Karakter-utvikling
Doktoren fysiologiske allergor: sunnhet versus sykdom (Nordland)	Natur (den 'bourgeois')	Hjemme ('homme', dommens hemningsløse utfoldelse)	Drift (heden-ning) Foreningen av de to sider i den splittede	Personen og makttegn.)
Byfogden (fornem versus rå og dyrisk byen)	Kultur (Ute ('citoyen'))	Sensur (kristen-karakter)	mende forbud	Vi ser også antydet den «lovlyse» handling, vikingutfoldelsen – her akseptert fordi det hennende prinsipp ikke er til stede i miljøet. Videre uttrykker scenen gjennom poengteringen av hvilken betydning bordets glede spiller, det jeg har kalt den fysiologiske allegori, og endelig Nordlandsnaturen nevnt; den markerer doktorens forankring i det usiviliserte rom. Med dette mener jeg å ha vist hvordan førsteakten trekker alle problemene frem og presenterer dem for oss, men også hvordan den nøyser seg med det.

Man kan si at alt det doktoren står for, samler seg i en tablåaktig verdimarkering et sted midt i første akt. Tablået minner om et fotografi tatt under en hyggeskund i et av de bedre borgerhjem i siste tredjepart av det forrige århundre.

Scenen er slik:

Doktor Stockmann. Og så Dem så her i sofaen hos mig, kaptein Horsier. En sjeldent gæst, som De –. Vær så god; ta' plads, mine venner.
(Herrerne sætter sig om bordet. Fru Stockmann bringer et bræt, hvorpå kogemaskine, glas, karafler og øvrige tilbehør.)
Fru Stockmann. Se så; her er arrak, og dette her er rum; og her står kognak. Nu får enhver hjælpe sig selv.
Doktor Stockmann (tar et glas) Jo det skal vi nok. (mens toddyen blædes.) Og så cigaretter frem. Ejilf, du ved visst hvor kassen står. Og du, Morten, kan ta' min pibe. (gutterne går ind i værelset til højre.) Jeg har en mistanke om at Ejil kniber en cigar en gang imellem; men jeg lader som ingenting. (fårer.)
Og så min kalot, Morten! Katrine, kan ikke du sige ham, hvor jeg har lagt den. Nå, han har den jo! (gutterne bringer det forlangte.)
Vær sa god, mine venner. Jeg holder mig til piben, ved!; denne her har gjort mangen uveis-tur sammen med mig deroppe i Nordland. (klinker.) Skål! Ah, det er rigtignok noget bedre at sidde her trygt og lunt.¹⁰³

Det sceniske utgangspunkt er hjemmet og privatheten. Vi ser doktoren i rollen som 'homme' (familiefar) og som 'bourgeois' (praktiserende lege). Pipen og kaltotten er symbolske attributter til disse roller presis på samme måte som «huen» og stokken for byfogden er

makten regalier – tegn på hans 'citoyen'-rolle. (Vi skal senere se hvorledes det utspiller seg en symbolisk scene nettopp omkring disse makttegn.)

Vi ser også antydet den «lovlyse» handling, vikingutfoldelsen – her akseptert fordi det hennende prinsipp ikke er til stede i miljøet. Videre uttrykker scenen gjennom poengteringen av hvilken betydning bordets glede spiller, det jeg har kalt den fysiologiske allegori, og endelig Nordlandsnaturen nevnt; den markerer doktorens forankring i det usiviliserte rom. Med dette mener jeg å ha vist hvordan førsteakten trekker alle problemene frem og presenterer dem for oss, men også hvordan den nøyser seg med det.

17.10. Annen akt

Andreaktens to viktigste begivenheter er først det første doktor Stockmanns samtaler med medarbeiderne i lokalavisen «Folkebudet», først andre samtalen med broren, der konflikten mellom dem tilspises.

Medarbeiderne i «Folkebudet» slutter alle opp om doktor Stockmann og sier seg vilige til å trykke hva han måtte ønske å skrive om badesaken, for at offentligheten kan bli skikkelig opplyst.

Med «Folkebudet»s engasjement i badesaken blir perspektivet voldsomt utvidet. Redaktør Hovstad turnerer saken slik at den i siste ende kommer til å handle om selve offentlighetsproblemet.

Skandalen med feilaktig plassering av vannintaket som er årsaken til forurensningen, tar Hovstad som et tegn på maktavermens udugelighet. Disse menn har ikke vist seg som samfunnets «beste menn». Ved å ramme en pål gjennom fabelen om «de styrendes ufjibarlighet», vil han bidra til at andre slipper til i de styrende organer. Han taler seg varm om «frigjørelse for de mange, for de små, for de undertrykte» og ser i det faktum at disse kan få være med og styre en mulighet for at de kan få utviklet «evnerne og kundskapen og selvfølelsen».

Således er målet kvalitativt: opplysning og dannelses, renselse av offentlighetsområdet; flere mennesker (av de stemmeberettigede) skal gjøres samfunnsansvarlige. Det skal skje ved at autoritetsdyrkelsen utryddes.

Således akter «Folkebudet» å bruke badesaken, ikke til konkrete bedrifter av vann- og kloakkforhold i byen, men til å handle inn i det

rom som er stykkets primære handlingsrom: offentlighetsområdet. Avisen vil delta i frembringelsen av den offentlige meningen, den vil gjøre sitt til å kvalifisere debatten. Slik later intensionene til å være.

Det er intensioner som hører hjemme innenfor den *liberale meningspresse*. Til forskjell fra nyhetspressen satset denne ikke så mye på å formidle viten. Den var vokst frem med utviklingen av den borgerlige offentlighet omkring midten av århundret.¹⁰⁴

Avisveksten var på det tidspunkt voldsom i Norge.¹⁰⁵ Ikke minst økte talet på lokalaviser, især på Sør- og Østlandet. En viktig årsak var skipsfartens sterke oppblomstring nettopp i disse områder og en generell bedring av kommunikasjonene.

I den liberale meningspresse legitimerte borgerne seg via deres gode argumentasjon. Her forlangte man respekt for resonnementet fremfor fødsel og eiendom. Hovedgemenen innenfor denne pressetypen var den meningstilkjenngivende artikkelen. Bladets hovedinnhold skulle prinsipielt skrives av leserne selv, slik at redaktørens viktigste oppgave lå i å velge mellom det innsendte materialet. Ideelt sett var leserne og skribentene de samme. Avisen skulle avspeile folkeopinonen. Det journalistiske arbeide var nedprioritert.

Det er en slik liberal meningspresse det uavhengige organ «Folkebuddet» med sin sterke binding til lesekretsens representanter. Samtidig ser man tendenser til funksjonsendring i avisens, idet dens medarbeidere, som alle er rekruert fra de lavere samfunnslag (småborgerkapet), står på terskelen til å formulere disse samfunnslags særlinger i opposisjon til de herskende klasser istedenfor allmenninteressen. Vi ser i «Folkebuddet»s opposisjon spiren til *den politiske partiavis*.

Men hva som her er i emning og kan iakttas i den samfunnsmessige virkelighet, holder Ibsen tilbake og innsevner perspektivet ved å kanalisere den småborgerlige opposisjon inn i den klassiske borgerlige offentlighets problemfelt. Småborgerkapets inntreden i offentligheten blir da ikke et spørsmål om rettigheter ut fra klassens numeriske plassering, men ut fra kvalifikasjonskriterier.

Den samme innkapsling av problemet merker vi senere i stykket når all den folkemakt «Folkebuddet» har i ryggen i form av «husierte», «måteholdsfolk» og andre, bare blir hektet av i det øyeblikk Ibsen skal gjøre opp regnskap med de tre medarbeiderne. Det blir disse tre personers moralske gehalt Ibsen kommer til å forholde seg

til, ikke sosiale, politiske og økonomiske interesser som ligger bak den småborgerlige opposisjonsbevegelse han har kunnet iakta.¹⁰⁶ Slik kan vi kikke Ibsen i korte og lokalisere utviklingstendenser i samtiden som Ibsens egen ideologiske konsepsjon forhindrer ham i å fremstille i sitt fulle perspektiv.

Med full oppbakning fra «Folkebuddet» er doktor Stockmann sikret at hans sak er på vei ut til offentligheten. Slik ligger det hele an når annen akt munner ut.

På det tidspunkt har doktoren hatt besøk av sin bror, som gir ham en advarsel. Broren spår at offentliggjørelsen av undersøkelsen ikke vil gjøre doktoren til en «samfunnsvenn» men en «samfunnsfiende». Han kritiserer doktoren for å være altfor hissig, fremtus og stridbar, at han ikke tåler noen øvrighetsperson over seg, og for at denne mangel ved hans egen karakter også preger hans befatning med badesaken. Byfogden maner til større forsiktighet, ja, han ender med å true, idet han skilter med sin egen autoritet når det gjelder offentlige anliggender:

Byfogden. *Jeg forbryr dig det, – jeg din øverste foresatte; og når jeg fortyder dig noget, så har du at lystre.* (s. 240).

Doktoren smirrer ad denne advarsel og røper ved sin reaksjon at broren har rammet ham presis med sin kritikk av den usiviliserte måte han takler problemene på. Han er ennå stridbar og oposisjonslysten; han farer frem som et vilddyr når han møter motstand:

Doktor Stockmann. Det er min skyld; jeg skulle ha' reist børster imod dem for længe siden, – vist tænder, – bidt fra mig! (...) (s. 242).

Slik reiser han en nidstang mot samfunnet: «Hoho, Katrine, giv du bare tid, så skal du se, jeg driver nok min krig igennem».

Han gjør det for å beskytte sin moralske integritet som privatmanneske. Han vil ha rett til å se sine gutter i øynene når de en gang blir voksne, frie menn. Og familien gir ham respons. «Far er bra», han!

Han gir sig ikke», sier datteren Petra. Slik slutter aktien.

Står doktoren uroket som 'homme' og 'bourgeois', så har han med sin holdning gitt kjøp når det gjelder rollen som 'citoyen'. Han røper ikke noe samfunnssinn. I den forstand er det berettiget å kalte ham en «samfunnsfiende».

Werner M. Sande

I denne akten befinner vi oss ikke lenger i doktor Stockmanns hjem. Handlingen er her lagt til «Folkebudet»s redaksjonskontor, – et velvalgt sted når man tenker på at det er offentligheten og utviklingen av den offentlige mening Ibsen tematiserer.

Akten koncentrerer seg om to begivenheter: avsløringen av «Folkebudet»s medarbeidere i forbindelse med at de plutselig vender om i badesaken og støtter byfogden, og klovnummeret i slutten av akten, der doktoren ifører seg brorens gjenglemte hatt og stokk.

Jeg skal ta disse begivenheter etter tur. I aktens opptakt fører doktor Stockmann seg frem med sin braintale til medarbeiderne i avisen. Han lover at han hver evige eneste dag skal legge seg «lige som for anker i «Folkebudet» og bestryge dem med den ene exploderende opsats etter den anden». Og han blir godt supplert, av Billing især, som tar ordet revolusjon i sin munn. Vi kjenner doktorens utgangspunkt. Det er ikke samfunnets sak han taler, men sin private. Det er sin selvrespekt som familieieier han dristig forsvarer.

Etter at doktoren har gått, kommer det frem at ikke én av bladets egne folk står entydig bak doktoren i hans opposisjonelle linje. Alle er de i en eller annen forstand opportunister. På tross av Billings revolusjonssnakk søker han stilling i magistraten og har således utsikter til å komme på makthavernes side. Aslaksen garderer seg av forsiktighetsgrunner både til høyre og venstre, så han skal Stockmann ikke regne med dersom saken ikke seiler i med vind. Når det gleder Hovstad, viser det seg at han mindre er interessert i badesaken enn i doktorens datter, Petra. Derfor støtter han Stockmann.

På det vis åpenbarer det seg en karakterkontrast mellom doktor Stockmann og disse tre. Der denne, stri og hissig, men samtidig med stort mot, forsvarer seg og sitt og legger liksom en tyngde bak den rolle han intererer å spille, den nøper de en fleksibilitet som tenderer i retning av det holdningsløse. Ikke motet, men feighetens klassifiserer dem. Ikke den åpne og ærlige fremferd, men det fordekte og tvetydige karakteriserer deres handlemåte.

Det er disse karaktersvakhetene byfogden senere i akten vet å spille på når han som en «ond forfører» trer inn i redaksjonskontoret og overtalter de tre til å oppgi støtten til doktor Stockmann.

Fra det øyeblikk representerer «Folkebudet» et stykke manipulert offentlighet, hvor verken den herredømmedefrie meningsutveksling eller det beste resonnementet trives, men makten, egeninteressen og

de taktiske manøvre. Doktoren kommer ingen vegne med de tre medarbeidere når han mot slutten av akten vender tilbake for å jage på med trykkingen.

Akten munner ut i et klovnummer, som må tillegges symbolisk betydning.

Det hele starter med at doktoren stormer inn i redaksjonslokalet med slik hast at broren, som ikke vil treffe ham, så vidt når å gjemme seg i sidelokalet, mens «huen» og stokken blir liggende igjen etter ham.

Doktoren vil ha fortgang i trykkingen. Samtidig starter han på en redegjørelse for hvilke samfunnsmessige sider hans innsats har. Var han for et øyeblikk siden utelukkende opptatt av å forsvare seg som privatmenneske, så fremhever han nå hvordan han utfører sin simple borgerplikt, hvordan han vil ha lov å være en nyttig og virksom statsborger. Som en refleks av denne utlegning dukker fru Stockmann opp i redaksjonslokalet og minner han om hvilke plikter han har overfor familien, og hvordan hans samfunnsengasjement truer med å styre hele familien i ulykke.

Det er komedie, men viser også hvordan doktoren har vanskelig for å harmonisere alle de forpliktende sammenhenger han inngår i når han vil opptre som fullverdig borger. «Gå hjem og tag dig af dit hus og lad mig ta mig af samfundet», sier Stockmann til Katrine, og klarere kan splittelelsen ikke uttrykkes.

Den 'citoyen'-verdighet doktoren tiltar seg uten å kunne utfylle rollen (ennå), viser seg i den etterfølgende scene, der han i skadefro forurettethet tar brorens gjenglemte hatt og stokk i besittelse, og med dem som bekrefteelse på at han «er autoriteten i byen», skolemedstreater med broren. Det er å pynte seg seg med lånte fjær. Ikke bare mangler det karaktermessige format, men forestillingen om at det eksisterer et slags symbiotisk forhold mellom han selv og den offentlige mening – at den offentlige mening så å si taler gjennom ham – hviler på en illusjon.

Akten ender med at doktorens motstandere, som foregir å stå på den offentlige menings eller «den oplyste almenheds» side, vil forhindre ham i å komme til orde på meningsmarkedet. Han skal bli sensurert ut av offentligheten. Men sensur er et illegitimt våpen innenfor den offentlighetskonsepsjon jeg her har beskrevet, hvor den frie meningsuttryng er en forutsetning for at det beste resonnementet kan komme til orde.

Sensur er symptom på pervertering av offentligheten. Offentlighets perverterte uttrykk demonstreres i neste aktis folkemøte.

Her er doktor Stockmann henvist til å gå utenfor det borgerlige samfunns instituerte taleplattformer for overhodet å komme til å tale inn i offentligheten. Han låner seg en sal hos skipskaptein Horster og tilsyser et folkemøte der. Kaptein Horster er, som tidligere vist, helt og holdent uavhengig av den folkelige opinion. Han er førborgerlig i sin livsform, og derfor fri i denne sammenheng.

17.12. Fjerde akt

Denne akten er av en helt annen karakter enn de øvrige i stykket. Rent scenisk skiller den seg fra det meste jeg kjenner på denne siden av forfatterskapet, der det trange famillerom med de få personer er regelen.

Akt fire utgjøres av en eneste sammenhengende massescene. Det er ikke et tilfeldig sted og et tilfeldig opptrinn i det borgerlige liberala samfunn Ibsen har funnet frem til. Folkemøtet er folkestyrets «hellege» sted, der dets ritualer blir selebret og dets «sterke, frelsende» ord lyttet til.

Rituallet ligger i den konvensjonsbetingede strukturering av meetingsutvekslingen: en ordstyrer skal velges; han skal holde orden på debatten; det er avstemningsforslag, oppstelling av stemmer osv. Dette er selve iscenesettelsen. «Det hellige ordet» er selve folkevilen – her ofte kalt den offentlige mening eller den kompakte majoritet. I denne akten har Ibsen forsøkt å avlytte den kakofoni av stemmer som kommer frem i samme øyeblikk som man legger øret til folkedype og respekterer dette som stedet hvor de demokratiske beslutningsprosesser skal tas.

Et broget virvar av interessemotsetninger artikulert gjennom organisatoriske grupperinger kommer her til syne. Og allikevel er det ikke kaos og uoverskuelighet som preger debatten.

En rekke av de replikker Ibsen lar falle i forsamlingen har avgjort lite med det vi kaller for en kvalifisert meningsutveksling å gjøre. Her slipper en full mann til med sine kommentarer, og en person gir sitt besyv med ved å blåse i luren. I det hele tatt er det en farverik, løssluppen og munter forestilling.

Den samtlende intensjon fra Ibsens side ligger i å vise hvordan

scenen parodierer utøvelsen av den borgerlige offentlighets allierteste handling. Borgerkapets kirkrom blir krenket.

Det begynner ellers så godt. Fremmøtet er stort og spenningen til å ta og føle på. Interessen koncentrerer seg særlig om det pikante forhold at doktoren med sitt angrep på myndigheten kommer til å tale mot sin kjødelige bror. Det hersker ellers stor uvitenhet om hva han har på hjertet. Oddsene er ikke desidert til doktorens ugunst, selv om de farreste kjenner ham og vet hva han står for. Følgelig kan argumentenes vekt i saken komme til å bli avgjørende – slik de skal i forbindelse med demokratiske avgjørelser.

Men slik kommer det ikke til å gå.

Doktorens motstandere griper straks initiativet og forsøker å utmanøvre Stockmann ved å vise til at de demokratiske spillerregler må overholdes. I virkeligheten manipulerer de grovt med disse regler for å kunne komme til å målbinde doktoren. Demokratiets måte som overrasker alle, idet det ser ut til at han i forhold til sitt tidligere politiske ståsted har foretatt en dreining på 180 grader. Var han tidligere demokrat og talsmann for de små i samfunnet, så gir han nå inntrykk av å være aristokrat og forsvarer av særrettigheter for samfunnsenerne. Det er noe hans publikum har vanskelig for å forstå, og Ibsenkritikeren har heller ikke hatt lett for å forklare denne plutselige endring.

Jeg tror det er nødvendig å se på dette holdningsmessige bruddet i lys av den individusjonsproblematikk jeg har skissert i forbindelse med gjennomgangen av første akt, og hvor jeg lot det munne ut i et skjema, der de to brødrene Stockmann representerte to sider av et helt individ (sammensmeltingen av en naturside og en kulturside; byfogden er doktorens ikke-internaliserte kulturside).

Således er det forståelig at det er sin egen kulturside doktoren henger ut etter. Selvutviklingen og oppgjøret med broren blir her to sider av samme sak.

I sin kulturdiskurs bruker doktor Stockmann en motstilling mellem «det almoeagtige» og «den åndelige formemhed». Det almoeaktige befinner seg hos dem som ikke før «mene sine egne meninger»; det almoeaktige sitter i kroppen på en så lenge en ikke har «arbejdet sig ud til åndelig formemhed».

Det er dette arbeidet som pågår her fra doktor Stockmanns side,

og som gjør at han kan si seg fri av hele det meningsstyranni som heter «den kompakte majoritet» og stå på egne ben.

Det er denne frihetserobring han markerer ved å degradere broren til en «almuesmand» for derved å si seg endelig løs fra ham. «Min bror Peter er såmæn så god en almuesmand, som nogen, der går i to sko –», sier han, men da han blir misforstått, legger han til:

Doktor Stockmann. – men han er det, fordi han tenker sine foresattes tanker og fordi han mener sine foresattes meninger. De folk, som *det gjør*, de er andelige almuesmænd; se, derfor er min stadseige bør så forskrækkelig lidet fornem i grunden, – og følgelig også så lidet frisindet.¹⁰⁷

Den frihet og fornemhet som er uttrykt i kulturbegrepet, er således ikke et angrep på de demokratiske rettigheter, men tvert imot en forutsetning for dem. Det frie individ som ikke lar seg bøye av press fra omverdenens mer eller mindre tilfeldige og fordomsfulle meningstilkjennsgivelse, er et individ som er kvalifisert for det borgerlige demokrati. Det er den ideelle samfunnsborger, en 'citoyen'. *Slik får Ibsen plassert sin individualisme, sitt krav til mennesket om selvovertagelse og autonomi, midt inne i det borgerlige rom hvor fellesskapet primært har sitt utfoldelsessværd.*

Man kan si at ut fra Ibsens oppfatning er det i denne scene doktor Stockmann som røper seg som demokrat – de andre ikke: Demokrati er hos Ibsen mer en holdning hos enkeltindividet enn en samfunnsmessig styrereform.

At det er denne personlighetsvinkel Ibsen anskuer problemet fra, viser seg også i forbindelse med selve lanseringen av kulturterminen helt i starten av doktorens lange tale. Den springer så å si ut av en utredning doktoren har om sitt eget livsforløp.

I korte trekk ser denne utredning slik ut:

Doktoren var ikke gammel da han forlot fødebyen. Avstanden til den, savnet og erindringen kastet fra den avkrok hvor han befant seg, en økt glans både over stedet og menneskene. Og fra denne avkrok er det han ruger ut sin plan om badeanstalten:

Doktor Stockmann. (...) – Jeg tror ikke nogen skal kunne sige mig på at jeg glemt min fødeby deroppe. Jeg lå på æg ligesom en æfigul, og det, jeg ruged ud, – det var planen til badeanstalten her.¹⁰⁸

Forløsningsmetaforen er ikke tilfeldig valgt. Den går både på realisasjonen av badeanstalten og på doktorens identitetsutvikling. I begge tilfeller er han geografisk skilt fra realisasjonsmulighetene, slik at avkroken blir et eksil- og ventested.

Det later da heller ikke til at doktoren helt frivillig har forlatt hjemstedet. Det er faktisk broren som har sendt ham vekk på et tidspunkt hvor han fant alle hans planer og hans store virkelyst for anmassende; de hadde også noe litt for vilt over seg.

Doktoren fant seg i forvisningen; deri ligger et tegn på manglende selvstendighet hos ham. Forvisningen er ellers kulturens utdrivelse av naturen. Det ligger allerede uttrykt i doktor Stockmanns selvfortælelse frem til nå, hvor den fysiologiske allegori dekker hans totale bilde av tilværelsen, men det er først i denne stund doktoren selv blir oppmerksom på begrensningen i denne selvfortælsen:

Doktor Stockmann. (...) Når jeg kom sammen med nogen af de folk, som levede hist og her mellem stenrøse, så syntes jeg mangen gang, det havde været tjenligere for de stakkars forkomne skabninger, om de havde fåt en dyrlæge derop istedenfor en mand som jeg.¹⁰⁹

Det er naturligvis ikke stedet i seg selv doktor Stockmann førdømmes, men de snærende bånd som er lagt om hans selvutfoldelse og som forhindrer ham i å bli til noe annet enn «et dyr». Plutselig og radikalt er kultursiden brutt igjennom. Det eruptive gjenombrudd velger seg naturlig nok selvfortælsen eller selvfrenstillingen som sitt gjenombruddsted. Etter at dette er skjedd, begynner natur- og kulturmataforikk å interferere i doktorens tale. Det er et tegn på at han søker å harmonisere de to sider av sin egen karakter som har vært holdt adskillig fra hverandre:

Doktor Stockmann. (...) Tenk jer nu først en simpel almuehund, – jeg vil sige, slig en ækkel, ragget, påbelagtig kørte, som bare render gadelangs og sviner husvæggene til. Og stil så kørteren sammen med en puddelhund, som gennem flere slægsled stammer fra et fornemt hus, hvor den har fåt fin føde og haft anledning til å høre harmoniske stemmer og musik. Tror ikke at kraniet hos puddelen er ganske anderledes udviklet end hos kørteren? (...)¹¹⁰

Slik lyder egentlig sannhetens stemme i *En folkefiende*, den «sakra-

le» demokratiske diskurs. Doktor Stockmann har ervoret seg den gjennom selvirking, slik at han eksistensielt innestår for den. Nå vil han rense offentlighetsområdet, befri det for deits pevertring. Han vil skrike «sandheden ud på alle gadehjørner», «skrive i udenbys aviser», la hele landet få vite «hvordanes det her er fat».

Doktor Stockmanns «sannhet» rommer også en borgertlig utopi. Den hviler for det første på den oppfatning at historien er i bevegelse, sannheten derfor omskiffig, og at det ligger innenfor enkeltindivids mulighetsområde å bringe seg selv i samklang med denne historiske dynamikk. Bare derigjennom kan den enkelte fungere som fødsels hjelper for fremskritten.

For det andre hviler denne utopi på en forestilling om et harmonisk samspill mellom enerier og massen: enerien trekker massen etter seg på vei fremover mot friheten og fremskritten:

Doktor Stockmann. Jeg har sagt, at jeg ikke gider spilde et ord på den lille, trangbrystede, stakåndede flok, som ligger agterud. Med dem har det pulsrende liv ikke længere noget at bestille. Men jeg tænker på de få, de enkelte iblandt os, som har tildeget sig alle de unge fremspirende sandheder. Disse mænd står ligesomude mellem forposterne, så langt fremskudt, at den kompakte majoritet endnu ikke har rukket dit, – og der kæmper de for sandheder, som endnu er for nybarne i bevidsthedens verden til at ha fåt noget flertal for sig.¹¹¹

At denne utopi stikker dypt i Ibsen kan man slutte seg til ved å konferere replikken med hva han skrev i brev til Georg Brandes i januar måned 1882, mens han satt med stykket. Her står det blant annet:

Og hvad skal man så sage om den såkaldte liberale presses forhold? Disse førere, som taler og skriver om frihed og frisind og som samtidigt dermed *gør* sig til træle af abonnementernes formodede meninger! Jeg får mere og mere bekräftelse på at der ligger noget demoralisende i at befatte sig med politik og i at slutte sig til partier. Under alle omstændigheder vil jeg aldrig kunne slutte mig til et parti, som har majoriteten for sig. Bjørnson siger: majoriteten har altid ret. Selvfølgelig tænker jeg ikke på den minoritet af stagnationsmænd, som er agterudsjet af det store mellemparti, der hos os kaldes det liberale;

men jeg mener den minoritet, som går foran der, hvor flertallet endnu ikke er nært hen. Jeg mener, retten har *den*, som er nærmest i pakt med fremtiden. Dette har jeg nedskrevet som en slags redegørelse, om en sådan skulde være nødvendig.¹¹²

I september samme år, bare litt over en uke etter at han har gjort ferdig manuskriptet til *En folkefiende*, skriver han på ny til Brandes, hvor han hentyder til sin tidlige korrespondanse med ham:

Når mit nye skuespil kommer Dem ihænde, vil De kunne forstå hvorledes det har interesseret, og jeg kan sage, moret mig at bringes i erindring de mange spredte og henkastede ytringer i mine breve til Dem (...).¹¹³

Hvorfor denne tette relasjon til Brandes omkring *En folkefiendes* tilblivelse?

Fordi mange av Brandes' egne synspunkter er speilet inn i stykket.

I samme Brandesbrev fra september beklager Ibsen at han sist deså hverandre, ikke hadde lest Brandes' «værk over Lasalle». Er det et vink om at det nå er lest? I allfall forelå det ferdig fra Brandes' hånd i september 1881.¹¹⁴ I 70-årene fantes Brandes' Lasallearbeide i utkast, dels trykt stykkevis i årene 184–75 i månedsskriftet «Det nittende Aarhundrede», dels samlet i bokform i Tyskland. Når Ibsen ikke leste det *den gang*, så lå det deri, sier han, at «Hegel ikke endnu hadde sendt mig bogen, hvilket han ellers plejer gjøre med de forlagskifter, som han ved interesserer mig».

Underforstått: *denne* gang må han ha gjort det. *Lasalleboken* treffer i allfall Ibsen midt i hans problemområde:

- For det første handler den om en politisk agitator eller folkefører og dennes virkning i offentligheten.
- For det andre behandler den et av tidenes mest brennende problem – især for en radikaler, nemlig sosialismen.
- For det tredje vier den offentlighetsproblematikken stor oppmerksamhet, da Lasalles hovedverk var av rettsfilosofisk art, der forholdet mellom rett og makt i det borgerlige samfunn særlig interesserte ham.
- For det fjerde fordi Brandes lar rammen om hele problemfeltet være selve personlighetsutviklingen.

Når det gælder det siste punkt – personlighetsutviklingen – så er det helt påfallende hvordan Brandes fastholder Lasalle i spillet mellom personligheten, ideenes utvikling og den masse han henvender seg til, til tross for at en redegørelse for Marx verditeori inngår i presentasjonen av Lasalles arbeider. Man skulle tro at en fremstilling av Marx ville kunne anfekte den hegelianske historieopfatning Brandes støtter seg på, men nei.¹¹⁵

Konkluderende om Lasalle skriver Brandes:

Og hvad det sociale Spørgsmålet angaaer, da har han set langt, langt videre frem i Tiden, end vi endnu er næede, og er for saa vidt ikke blot en Nutidens, men en Fremtidens Aand. Der findes under den politisk-sociale overflade i Europa en gærende Idé, en stor og mægtigt om sig gribende, som Lasalle for atten Aar siden forkyndte for nogle faa Tusinde, og som nu har 500.000 tyske Vælgere i sin Tjeneste, Ideen om at vor nuværende økonomiske ordening er uholdbar, maa omformes og kan omformes saaledes, at der i stedetfor det Raahedens og Urefærdighedens Herredømme, som nu bestaar, træder en Tilstand, hvor den ophobede og nu ubrugte økonomiske Videns bliver anvendt som frigørende og ordnende Magt. At denne Idé er blevne Almenejdom, skyldes fremfor Nogen Lasalle.¹¹⁶

On Ibsen har lest Lasalleboken, er det ikke så viktig å få avgjort. Langt viktigere er det å kunne konstatere at den utopi Ibsen gir uttrykk for, deler han med Brandes. Skal man ha presentert denne utopi i klartekst, så kan man gå til Brandesskriftet *Forklaring og Forsvar*. En antikritik fra 1872. Her anskues historien i en prosess hvorri ændren udgør et aktivt og produktivt område, og ændrens høyeste trinn nås av de individer som representerer tidens mest avanserte og progressive ideer. Det er en tro på mennesketankens makt, på det han kalte «den frie tanke», og som han her forkynner i religiøse vendinger:

Jeg troer fremdeles, at hvad mening man end for øvrigt har om Guddommen, saa må man, ifald man tænker, mene, at det Guddommelige, det vil sige det Høieste, som aabenbarer sig i Menneskelivet og i Historien, det er Aanden deri, og at Aanden deri Fremskridtets Aand. Ifald der i Historien aabenbarer sig en Guddom, saa aabenbarer den sig som den Aand, der i Kamp mod ydre Vold, mod Lægen, mod Fordom, mod forældede og trykkende Traditioner ustændelig bærer sig sin fremskridtende Vej og som sprænger alt det Ormæde til Side for at udbrede Lykke, Sandhed og Frihed. Der gives i Historien

ingen højere, ingen mere guddommelig Aand end Fremskridtets Aand. Friaenkeren er – det veed og føler han – paa dens Side. Men er han det, da er han paa Guddommens Side og Guddommen med ham. Ikke Friaenkeren, men hans Modstandere og Fiender ere defor de sande Ugadelige ligesom de sande Umoralste: thi Alt hvad hine forstaae ved Sandhed, Frihed, den højeste Menneskekjærlighed er paa hans Side og ikke paa deres.¹¹⁷

Det er en utopi som kan falle ut til begge sider når den skal utmyntes i politisk gods. Brandes led da også den skjebne snart å bli regnet forbanebryter for proletariatet, snart å bli i rost for sin makeføse individualisme, som pekte frem mot hans Nietzschefremstilling i Aristokratisk radikalisme.

Utopien taper sin legitimering når det fornemme enkeltindivid ikke længer uttrykker tidsånden eller den allmenne formuft. Slik er det feks. hos Nietzsche, men dog ikke hos Ibsen. Utopien kan dog også være truet fra den andre kanten: blir den levende forbindelseslinje mellom enerden og massen kapret over, så er enerens raison d'être som 'citoyen' vekk, for så taler han ikke lenger på vegne av noen. Hans representative funksjon smuldrer bort.

Og det er dette som er tilfelle mot slutten av fjerde akt, der doktor Stockmann står og forfakter sine synspunkter for døve ører, mens folkemengden ved en form for demokratisk avstemning avgjør at han er en folkefiende.

Det er en situasjon hvor man vanskelig kan påstå at det er folkeviljen som lyder fra doktorenens munn.

Kan dette bindeledd som er av så stor betydning for demokratiets vitalitet, reetableres?

Det er det ene spørsmål sisteaften må svare på. *Det andre* er spørsmålet om doktor Stockmann kan la holdningsskiften og innsiktserobringen bli fulgt opp av handling. Er han i stand til å holde den bastion han har bygget seg? Ikke mye tyder på en slik positiv utgang når teppet går ned for fjerde akt. Her har doktoren hisset seg kraftig opp over å ha blitt stemplet som en folkefiende, og han truer hele forsamlingen med følgende bemerkning:

Doktor Stockmann. (...) (med hævet røst.) I skal få høre fra folkefienden før han har rystet støvet af sine fødder! Jeg er ikke så godslig som en viss person; jeg siger ikke: jeg tilgiver eder; thi I ved ikke, hvad i gør.¹¹⁸

Kristusidentifikasjonen hører hjemme innenfor kulturmysteriet, som jo dypest sett er kristen. Uttalesen er illevarslende i sin poengtering av doktorens følelse av mereverd, av martyrholdningen og av ensomheten som eneste utvei. Dette er ikke den demokratiske løsning på krisen.

17.13. Femte akt.

Etter folkemøtet begynne det å skje dramatiske ting i det lille bysamfunnet. «Den kompakte majoritet» utfører handlinger som er rettet mot doktoren og hvis mål er å få ham fjernet fra byen.

Hjemme hos doktoren, hvor vi befinner oss i denne akten, blir rutene kastet inn i nattens mulf og mørke. Petra blir oppsagt på arbeidet. Det samme skjer med kaptein Horster, som har støttet Stockmann. Anonyme brever sirkulerer; en heitsstemning er bygd opp mot doktoren og hans familie. Doktoren reagerer med å kalle det for plebeteraktig optreden og ergrer seg over at «mobben og massen» våger å gå ham inn på livet som om de var hans likemann. Man kan til en viss grad snakke om at hetskampagnen er svær på tiltale, en refleks av doktorens aggressive utfall mot folkefertallet på møtet i forrige akt, men også bare til en viss grad.

Det er en vesentlig forskjell: Doktoren stod med blottet front da han angrep; navnet og personen stod bak angrepet. Derigjennom demonstrerte han sitt mot.

Og møtet er hva han har fremfor de andre.

Når doktoren plukker frem stenene som ligger spredt rundt om i hans stue etter nattens eksesser, så griper han seg iå være overrasket over at det ikke er mer en «to digre kampstene» i hele haugen; «resten er ikke andet end puksen». «Og endda så stod de derude og skråled og syv på at de ville slå mig fordærvet; men handling – handling – nej, det ser jeg ikke stort til her i byen!»

Og her forandrer doktorens holdning til «mobben og massen», seg gradvis. Det han tidligere har oppfattet som en eneste kompakt masse av mennesker som mener det samme, opplyser seg for ham i en diffusitet av enkeltindivider som nok mener det samme, men bare Fordi deres individualitet er undertrykt. De våger ikke å mene annrelades. Det er i motet karakteren røper seg.

Under kapitlet om «statsborgeridealset» trakk jeg frem i forbindelse med «borgerdannelsen» et ideal som Jens Arup Seip satte i

forbindelse med den såkalte patriotiske liberalisme, nemlig mandighet, mot og handlekraft.

Dette mandighetsideal er selve innbegrepet av individualistisk selvutfoldelse hos Ibsen. Man handler autonomt og identitetssettende når man modig bryr omgivelsenes meningspress tross. *Har man væsket om verdens anonymisrende, lettkjøpfe og klebrige meningslag av seg, så kan man som hel, fri og dannet person tre ut i offentligheten og gi sitt kvalifiserte bidrag til den allmenne debatt.*

I samme øyeblikk doktoren får øynene opp for at det er individet han står overfor og ikke en homogenisert og anonym masse, så dreies hans energi og virketrang inn igjen i samfunnslivet. Han overvinner sin trang til å beklage seg over hvordan stygge ord kan virke som «knappenålsrisp i lungen» og sin lengsel etter urskogen eller en sydhavsgøy, hvor han kan være fri for samfunnet.

Erkjennelsen av individundertrykkelsen i hans umiddelbare omkrets får en ide til å vokse frem i ham: han vil til å operere i offentlighetsfelsethet igjen, men denne gang kun for å bekjempe undertrykkelsen. Han vil virke som en forløser av den individuelle karakter. Han vil danne og opplyse. Han vil være med på å utvikle det kvalifiserte resonnement i offentligheten. Han vil skape folk med 'citoyen'-kvaliber.

Eller som han selv sier det: han vil starte en skole for å lære opp folk til å bli «fri og fornemme mænder». Det er ikke noen bestemte kunnskaper han vil formidle, men han vil hjelpe dem til å finne seg selv. I denne selverobring ligger en forening av kultur-lige og naturlige aspekter. Det kultur-lige er uttrykt i begrepet «fornem»; det natur-lige i «kjøfster»-metaforen, som han anvender.

Således svarer budskapet smukt til den individuasjonsprosess Stockmann selv har vært igjennom. Doktorens oppgave blir å hjelpe frem hva hvert enkelt individ har i seg av uforløste ressurser – presis på samme måte som vi har sett det uforløste bryte frem i ham selv underveis i stykket. På så vis bekrifter budskapet den tolkning jeg har lagt ned over stykkets forløp: individuasjonen er nøkkelordet. Men er budskapet et ekko av den prosess doktor Stockmann har vært igjennom, så er den rolle Stockmann tiltar seg overfor sitt publikum. Både doktor Stockmann og Ibsen er maieutikere.¹¹⁹

Ibsen kamuflerer seg bak sine personer og lar «sannheten» komme til orde – ikke i den enkelte replikk, ikke i talerørspersoner – men i den eksistensielle situasjon, hvor den fremtrer på bakgrunn av lop-

nen, masken, forstillelsen, selvbedraget. Men den eksistensielle situasjon er ikke bare Ibsenpersonenes; det er samtidig publikums egne vilkår for erkjennelsen Ibsen vil legge til rette. «Sannheten» er ikke bare Ibsenpersonenes «sannhet»; den er også – eller skulle helst være det, om stykkene virker etter sin hensikt – «sannheten» om oss selv. For å erobre den kreves det aktiv medlevealse i stykkene, mobilisering av egne uerkjente energiladninger. Vi er hos Ibsen selv del av problemet.

Kravet til publikum om aktiv tilleggelse legitimerer den gjemmelek Ibsen driver med oss. Det er maieutikerenes strategi. «Sannheten» er ikke umiddelbart synlig; den er tildekket av pseudosannheter som hele tiden frister oss med lette og forflatigende løsninger på personlighetsproblemene. Og er «sannheten» en gang greppt – greppt med viljestyrke, den koste nemlig alltid dyrt – så skal den fastholdes for ikke å bli tilbake igjen og bli overdekkt. Fastholdelsen røper seg i evnen til å handle ut fra den og til å ville bære konsekvensene av disse handlingene.

Jeg sa at femte akt reiste to sentrale problemer. Det første var om muligheten for å reetablere det levende blodomsløp mellom den fremskutte ener og den tilbakeliggende massen, som ligger som en forutsetning for Ibsens forestillinger om demokratiet. Det andre var spørsmålet om erkjennelsesutviklingen hos doktor Stockmann kunne følges opp av handling.

Begge disse problemer finner sin løsning i og med at doktoren fremtrer som maitutikker. Da står han som ferdig utviklet karakter ('citoyen') vendt mot folket eller det demokratiske flertall i tjenende funksjon overfor dette, uten å gi kjøp når det gjelder egen identitet.

Den sterkeste mann i verden er den som står mest alene, sier doktoren til slutt.

Det er en ofte mistydet replikk. Doktoren står alene i den forstand at han som karakter nå står helt og holdent på egne ben; han er i Ibsens forstand myndig. Men han plasserer seg likevel innenfor det levende fellesskap som har demokratiet som mål – i den ibsenske forstand av demokratiet: hvor folkets røst høres gjennom det kvaliferte resonnement fremført av det frie og myndige individ. På vei dit hvor doktor Stockmann står helt i slutten av stykket har han som forløser (folkeforløser) blitt konfrontert med en rekke av *forsørerne* (folkeforsørerne). Det er personer som ikke bare vil forføre folket. de frister også doktoren med sine tilbud, som det blir nødvendig for

ham å avvise før han står helt renset tilbake. Den første av forførerne er broren. Han kommer med oppsigelsesbrev, men lover samtidig å hjelpe doktoren tilbake på posten etter en tid dersom han bare erkjenner sine villfarelsjer og offentlig gir uttrykk for dem. Det vil ikke doktoren, for det er det samme som å sette en strek over alt som er skjedd i ham og med ham og vende tilbake til utgangspunktet. Så får hans erobrede innsikt og karakterutvikling jo ingen konsekvenser.

Den neste gjest er Morten Kiil. Han lokker med økonomisk trygghet for familien, hvis bare svigersonnen vil «rense» ham moralisk med en «pynrende» uttalelse om badet.

Også dette tilbud avviser Stockmann, men først etter store overveieler, for Morten Kiil taler med sitt tilbud like inn i den splittelse mellom offentlige og private interesser han har ligget under for tidligere.

De siste av «fandens sendebud» er Hovstad og Aslaksen fra «Folkebukett». Også dem jager doktoren på dørt. Av dem lærer Stockmann hvordan en manipulator av «den offentlige mening» ser ut. Når de er kyst ut, er det som om doktoren vokter inngangen til Edens have.

Edens have er den borgerlige offentlighet. Vokteren er en 'citoyen' i ibensk forstand, og i samme øyeblikk doktor Stockmann trer inn i denne rolle, får han i tilgift tilbake sine roller som 'homme' og 'bourgeois', idet familien slutter seg i sandrekthet om ham:

Doktor Stockmann (sænker stemmen). Hys! I skal ikke tale om det endnu, men jeg har gjort en stor opdagelse.

Fru Stockmann. Nuigen?

Doktor Stockmann. Ja visst, ja visst! (samler dem om sig og siger fortrolig.) Sagen er den, ser I, at den sterkeste mand i verden, det er han, som står mest alene.

Fru Stockmann (smiler og ryster på hodet). Å du Tomas! –
Peta (trøstig, griber hans hænder). Far! (20)

17.4. Konklusjon

Hvor ligger det politiske perspektivet i dette standpunkt? Er det de herskende tanker eller de beherskede Ibsen uttrykker?

De spørsmål har vist seg vanskelig å svare på. Samtiden kunne ikke avgjøre om Ibsens synspunkter falt ut til fordel for de etablerte

krefter eller for de krefter som trykket på nedenvifra. Ibsen ble i disse årene snart tatt til innlekt for høyrekrefter, snart for vinstrekrefter, mens han selv hadde det travelt med å distansere seg fra alt det som het partipolitikk.

Man kan si at progressivt er hans standpunkt så lenge det er tale om bekjempelse av ennå eksisterende foydalrettigheter og -ideologier, og om Norge på vei mot parlamentarismen kan man vel med en viss rett hevde at denne kamp avtegner seg med kraftige konturer. Fokuserer man på denne utviklingen, så er Ibsen på linje med stemmerettforkjemperne og dem som kjemper for innførselen av det parlamentariske system.

Men velger man å betone en annen side i utviklingen, nemlig den som markerer seg tydeligere og tydeligere som opposisjon mot det herskende borgerskap og som artikulerer seg gjennom småborgerlige og proletærskje interessesammenslutninger og -organisasjoner, så ser man at et klassessamfunn er i ferd med å vokse frem.
I En folkefiende er slike tendenser registrert, men de tillegges ikke den vekt de *hadde* i samtiden (enda mer kom de til å få det i fremtiden) fordi det ideologiske mønster Ibsen hadde til rådighet til å innfange den slags tendenser (teorien om en klassisk borgerskifentlighet), bare kunne tolke dem som symptomer på kaos, pervertering eller sammenbrudd.

Dette er den viktigste forklaring på at Ibsen mer og mer kom på defensiven når det gjaldt det politiske liv i Norge. Hans fortolkningsapparat strakk ikke til. Han hadde vanskelig for å forklare seg hva som egentlig skjedde. Habermas, Seip og Sejersted oppfatter 1870-årene som skjæringsstedet for det fruktbare sansspill mellom den sosiøkonomiske utvikling og den liberalistiske tenkning som er utmyntet i forestillingene om den klassiske borgerskifentlighet. Senere går disse forestillinger over fra å være 'ide' til å bli 'ideologi', ifølge Habermas, dvs. de forsvarer ikke lenger allmenninginteressen, men kommer til å legitimere visse klassers maktredømme.

Presis på dette overgangsstedet befinner Ibsen seg. Tvetydigheten i den ibsenske posisjon kan anskues ut fra Lasalles måte å stille problemet på, slik Brandes gjengir denne. Når det gjelder den samfunnmessige styreform, gis det bare to veier å gå, sier Lasalle. Man må velge – enten det rene enevelde, eller den alminnelige valgrett. Ut fra den beskrivelse han gir av de to alternativer, vil enhver kunne se hvor uhyre lett Ibsens standpunkt har for å havne i det første:

Et af to, mine Herrer! Enten den rene Enevælde – eller den almindelige Valgret! Om hvad man foretrækker af dem, kan man strides, men hvad der ligger imellem dem er i ethvert Tilfælde uformuligt og følgestridigt.

Den ubetinget En, der ved sin Stilling var rykket ud af alle Klasse-mødsæninger, og stillet højt over Samfundet og alle Samfundsinteresser, kunde i det mindste muligvis hellige sig til den almindelige Interesse, det umaaelige Flertiets Interesse. Om og hvorvidt han gjorde det, afhang af Tilfældet: hans personlige Indsigts og hans Evner og Karakter. Men han kunde i det mindste gøre det og var ved sin Stilling mindet om at skulle det. Og saaledes var da også i Virkeligheden den gamle Enevældes Valgsprog i dens gode Tid: Intet ved Folket, Alt for Folket.

Denne Tid er forbi. Repræsentativforfatningernes Tid er indtraadt, dvs. den Tid, hvor Samfundet, som anser sig for myndigt, selv vil tage Afgørelsen af sine Anliggender i sin Haand. Fra det Øjeblik af er det en logisk Umulighed, en handgræbelig Modsigelse at lægge denne Afgørelse i Hænderne paa et Mindretal, Samfundsvelhavende Klasser. Disse Klasser, der ikke mere er stillede udenfor Samfundsinteresse, men omvendt staar midt i disse Interessers Krydsild, kan slet ikke Andet end anvende hin bestuttende Magt til deres egen Fordel, og saaledes ofre det uhyre Flertiets Velfærd for deres.¹²¹

Fra Vinduet 36/1982, h. 2: TORILL STEINFELD

«Så møtte piken en snill heks...»

KVINNELIGHETEN SOM TEMATISK STØRRELSE I TORBORG NEDREAAS' ROMAN «MUSIKK FRA EN BLÅ BRØNN»

Man kan gøre den hypotese, at det feminine er det eneste køn, og at det maskuline kun eksisterer gennem en overmenneskelig kraftanstrengelse for at forlade det. Et øjeblikks distraktion, og man falder tilbage i det feminine.

JEAN BOUDRILLARD 1)

...og hun vil selv behandles av mannen som middel, som en ting, et objekt.

OTTO WEININGER 2)

Musikk fra en blå brønn (1960) regnes som et hovedverk i Torborg Nedreaas' forfatterskap. Samtidig er romanen grunnteksten i forfatterens Herdis-diktning. Den belyser og beveger de andre tekstene om barnet og ungjenta Herdis, det være seg novellene i *Trylleglasset* (1950) og *Stoppested* (1953) eller romanen *Ved neste nymåne* (1971).

Det er tradisjon for å lese Herdis-romanene som tekster om et kunstnersinn. Herdis er barnet med den store fantasiene, stadig i fare for å fortape seg i egne drømmer. En slik sentrering omkring kunstnermotivet tenderer imidlertid til å utdype og befeste den spittelsen som ligger i romanen som helhet, mellom individhistorie og sosialhistorie. I stedet for at disse tekstplanene settes i sammenheng, blir sosialhistorien lett en kulisser for kampen i Herdis' indre.

Utgangspunktet for denne artikkelen har vært ønsket om å finne en lesemåte som kan bygge bro over denne oppsplittetheten. Det mener jeg å oppnå ved å orientere meg ut fra følgende problemstilling. Hvordan blir «kvinnelighet» betydningsbærende for teksts tematikk, og hva betyr det at kvinnnen Herdis produseres av den kvinnelige kunstner Torborg Nedreaas?

«SÅ MØTTE PIKEN EN SNILL HEKS»

I en av novellene i *Trylleglasset*, «I barnehagen», skal Herdis modellere en hane og en høne. «Tanten» lager en modell; barna skal imitere. Men Herdis lager en kopi av seg selv i stedet, en pike med utslått hår som triller en barnevogn.

Så møtte piken en snill heks — dessverre måtte hun ødelegge noen av barna for å få stoff til heksen. Og heksen sa til piken ... (71).

Hva heksen sa til piken, får leseren ikke vite. Herdis blir avvist av tanten fordi hun ikke har laget den kopien hun skulle lage, og kopieringspåbudet innskjærpes: Herdis bør lære av lille Wilhelmine, hun er flink og lydig, hun imiterer det hun skal imitere. Det hører med til historien at der fins et sprinkelskap i barnehagen; det brukes til skammekrok. Og Herdis' angst får feste:

Hun så det sprinkelskapet hvordan hun enn snudde og vendte på seg når de skulle ut. Hun syntes hun skimtet et ansikt innenfor. Sitt eget. — Eller kanskje noen annens, men et fattig, forhånet og ulykkelig ansikt — hun stirret i forferdelse på de tomme sprinkelskapene. Det var ikke noe ansikt der inne. Og det måtte ikke komme noe, det måtte aldri komme noe ansikt der inne! (71f.)

Scenen kan i første omgang forklares utfra nyere psykoanalytisk teoridannelse. Ifølge Janine Chasseguet-Smirgel er bildene av feen og heksen projeksjoner av den allmektige mor barnet møter i den preödipale fasen 3), den gode mor som barnet vil elskes av, og den kontrollerende, intervenserende mor som barnet etter hvert må fri seg fra. Chasseguet-Smirgel hevder at denne frigjøringen er særlig vanskelig for piker «på grund af den kønslige identitet mellom mor og datter» 4). Andre hevder at pikers forestillinger om intervenserende, trolske mødre har sin årsak i mødres livsbetingelser i et patriarchalsk samfunn. «Modrens almagt bliver først truende, når hun er interessert i, at barnet hjelpe løst står til rådighed for hende» 5). En slik interesse kan mødre ha, i et samfunn der kvinninen forventes å gå restløst opp i morsrollen; å gi avkall på barnet må da nødvendigvis bli truende for henne. Særlig vanskelig ser det ut til å være å få etablert den nødvendige distanse i mor-datter forholdet; en undertrykt kvinne viderefører gjerne sin skjebne i datteren. Lest utfra en slik oppfatning av mor-datter forholdet foregriper den snille heksen Herdis' morskonflikter i *Musikk fra en blå brønn*. Hun dukker opp når Herdis ytrer seg autonomt, og fordobles innenfor teksten i framstillingen av tanten som innskjærper lydighetskravet.

De amerikanske litteraturforskerne Sandra M. Gilbert og Susan Gubar har også interessert seg for bildet av heksen, slik hun bl.a. fins i eventyret

brekker. I det andre kapitlet er Herdis på syke. Svaket koble til en ytre katastrofe, byen te kapitlet svikter moren henne for å gå til sin els. «De onde gætter» og «Utenlandsresisen», I det førs-møren og hennes nye man, Elias. Overgangen mellom oppholdsstedene markeres i kapitlene hos fren. Og i siste del bor hun sammen med Etter foreldrenes skilsmisse bor hun en periode Romaneen kan grovt deles i tre deler. I den førs-

ligen tar til. ara 1914–1917, og Herdis er ca. 8 år da han-vekst under. Verdenskrig. Handlingsen er lagt til Musik fra en blå brønn handler om Herdis' opp-

HANDLINGSFØRLOP

biologisk fundert skjebne.

Innenfor teksten, oppfattes som en sosial eller en tale, om den jugendidenheten som framstilles den virkelige forfatter synes å ha overfor det for-skoke hvilken holdning «ofrattelen i verket» og ners autonomi saboterer. Detetter kan en undre-kvinneidéneteterens vikkelt i et samfunn hvor kvin-to nivåer. En kan se teksten som en analyse av betyr at Musik fra en blå brønn må innenbilde. Dette og revide de overlevende kvinnekilden. Vi kan hun ser en vel gjennom øg toover helsen. Vi kan med helsen betyr for Herdis øg spørre henne om kan vi gå til sognatren øg undreskje hva møter heks, en markedig, intervensjonende trollkvinne. Sa dis bak verket, lar hun Herdis i verket mot en Herdis, Musik fra en blå brønn. Og like som Her-Nå finnes der en likhet mellom Herdis og Tor-borg Nederstaas. Også forsterten lager et verk om borg Nederstaas. Det er ikke et verk om de ansikter.

bilde, den ulydige pliktes alter øgo, det innespre-te-freden. I stedet opptrer monstret i nok et for noe annet. Om hun kan bli offret også helsen er et stadium, om hun vi vet ikke om helsen, hun er en null heks, men vi ser at Herdis ikke har vært har prøvd å revide bilde av Herdis ikke har vært et figurstrengen det. Vi far ikke Nedreas avbryter figurestrengen det. Vi far ikke ne barrom til helsen i seg.

Det er man et monstret, en Medea, som kam ofre si-god og null, som Herdis med barnevognen, eller dikotomier kvinnen stiller overfor. Enten er man skrifter øg regler, men hun er også et tegn på de barn-heks, et utrykk for Herdis' protest mot for-som finns i verket. Hun er siste led i rekken hens-herder hun sit klyomms kaperemuligheie når hun modellerer seg selv øg sine barm. På dette punktet kommer så helsen. Hun er skapt av den Herdis som start bak verket, øg hun møter den Herdis som finns i verket. Hun er siste led i rekken hens-herder hun sit klyomms kaperemuligheie når hun modellerer seg selv øg sine barm. På dette punktet kommer så helsen. Hun er skapt av den Herdis som finns i verket. Hun er siste led i rekken hens-

herder et normalbudd: hun ikke med å

den tolkes på et nytt nivå. Herdis er kvinnen som Venner vi nå tilbake til Herdis-episoden, kan Snæheit-skjebnen, deforpassen.

revide forestillinger om helsen før slik å unngå etter driften det seg altså om nedvendigheten av å det estetiserende kvinnideal. Ut fra begge te-lingene om den aktive kvinninen som monstret øg fra der av kvinninen. Hun må få seg både fra foresl-i-inn, analysere øg revide de paratarklasiske bil-pa sin side at den kvinnelige forratter må trenge med henne som kvinne. Giibet øg Gubr hoveder ne forsoner seg med urmoren øg iduntifiserer seg eger bildet av den allmeklig moren: hun må kun-te betyr igjen at pikken/kvinnen må revide sine tillegges basade aktive øg passivitetsbegge jonsn-digelse fall, å lede fram til en revider oppmuntre res over på farens øg hans penis – for så, i hel-fra moren via fren – urmoren marktproske muligheter. For dem gør defor pikken losvives som hun skal unngå å amputere sine handlings-er et stadium kvinninen må komme ut over, der-manusidealiseringen, slik kan bestå i penismisunnenlese øg nelliighet ikke kan bestå i penismisunnenlese øg kvinnelige psykoanalytikkere at den normale kvin-nielsen som utrykk for en mannlige angst-hvit/stemoren som utrykk for den normale makt utøver. Giibet øg Gubr ser også bildet av Sno-stitter). Giibet øg Gubr interesser seg for den kvinnelige makten over helsen. Tilsvarende hoveder hvert en annest for den kvinnelige makten over meking, tom, kan sees som et resultat av Freuds den normale kvinnelige etter passiv, avhengig, av-segutter-Smirgel hoveder at hele Freuds teori om at forståelse ikke i forstillingen konfronteres med. Chas-forstillinger kvinninen konfronteres med. Chas-lovemessigheter. Tross denne forskjellen finnes det preteneder å forklare universtelle, psykoanalytiske for en borgertig-vestlig kultur. Psykoanalytisen ligge vanisker den kvinnelige forratter møter innen Giibet øg Gubr interesser seg for den stemmer ikke som hær verter kvinners «kjebne» (6).

range øg om en kvinnelig protest mot den inne-dreier det seg alltid om et bilde av kvinninen som Nedreas – forvises til sprinkestakten. Unseter nens eget ansikt i spillet, eller det kan – som hos te andre ansikter kan feks. Skilmes under kvin-slik som blir mer eller mindre monstreakting. Det-komme til synet i bildet av et annet ansikt, et ann-«den skjonne» – så kan de forrenge impulsene kvinninen prøver å iscenesette seg som en maske – denne kan finnes i samme kvinne. For selv om tiv, ord. For dem er det så et poeng at begge bil-monster – som stemoren – intervensjone, ak-hvit – skjonn, livlos, avmekking, eller så er man et ten bør man være et estetisk objekt – som Sno-nes andre stemoder. De påpeker hvordan kvinner i var samfunn rangenes inn av noen mobildeler, en- imitere, som hun qua sitt kjønn bør gjøre. I stedet modelerer seg selv øg sine barm. På dette punktet ten bør man være et estetisk objekt – som Sno-herder hun sit klyomms kaperemuligheie når hun modellerer seg selv øg sine barm. På dette punktet kommer så helsen. Hun er skapt av den Herdis som finns i verket. Hun er siste led i rekken hens-herder et normalbudd: hun ikke med å

hus. Nå opplever hun farens svik; han velger sin nye veninne Anna framfor henne.

Parallelt med historien om Herdis går historien om jobbetiden og jobbekapitalen, som invaderer også Herdis' verden.

DEN FORLOKKENDE BRØNNEN

Musikk fra en blå brønn åpner med den kjente scenen der Herdis nesten drukner i brønnen på familiens landsted. Brønnen gir tittel til boka; det gjør det rimelig å se nærmere på den.

Den blå brønnen er ikke blå. Men den har en gang hatt et blått lokk. Nedi er brønnen svart eller sølvgrå eller flaskebrun eller myrbrun. Brønnen har m.a.o. den egenskap at den kan forvandle seg; det er noe flyktig over den. Dessuten har bronnen et blikk. Dette blikket kan være bløtt og takknemlig når Herdis tar bort blikkplaten over bronnen og slipper luft til; «Det var liksom noen ville holde bronnen for munnen så den ikke fikk puste» (11). Men blikket kan også være skremmende. Brønnen har bare ett øye. Når Herdis henger på kanten av bronnen, redd for å falle helt ned, ser det på henne, og hun kjerner «en iskald svimmelhet» virvel gjennom magen (14).

Ser en på brønnens funksjoner, er det vesentlig at bronnen kan syngе; det kommer glade valsemelodier fra den. Dette har bronnen til felles med bekken, som vi også hører om i romanens første kapittel. I bekken fins der en *dame* som nynner. Det er bare Herdis som hører denne damen; venninnene hennes hører ingenting. Brønnen kan også puste på Herdis. Det «hvisket søtt og forlokkende» fra den; det var som noe fra bronnen tok på henne og gjorde henne svak (14). Dette frister Herdis til å la seg gli ned i bronnen for å møte «et sort fløyels mørke» og la seg «suge inn i et svimlende sluk av sot musikk, av hvile og varme» (14).

Ut fra dette mener jeg det er rimelig å lese møtet med bronnen som et møte med den preödipale morsskikkelsen, *urmoren*, som Herdis ikke endelig har løst seg fra. Denne urmores to sider er tydelig til stede i bronnen. Hun tilbyr varme, hvile, trygghet — jfr. fløyelsrommet som kan leses som livmor. Men samtidig er også angstens for urmores allmektighet tydelig i skildringen. Datteren kan drukne i henne, dvs. at hun ikke klarer å bygge opp en egen autonomi. Og den allmektige moren er en kontrollinstans; hun har et «trolsk» øye som hele tiden kan se datteren. Møtet med bronnen kan dermed leses som uttrykk for Herdis' ambivalens i forhold til egen utvikling; på den ene siden er der et ønske om auto-

nomi, på den annen fins ønsket om et «symbiotisk» forhold til moren, ønsket om å drukne seg i henne — vende tilbake til den trygghet hun også kunne tilby. Musikken og forlokkelserna stammer fra et preödipalt morsimago. Det er denne skikkelsen bronnen skjuler.

En presisering: Dette morsbildet er først og fremst en størrelse i Herdis. Men teksten knytter systematisk den virkelige moren, Franziska, til brønnen og etablerer dermed en sammenheng mellom morsbildet og Franziska. For eksempel legger teksten stor vekt på morens øyne. De skifter også stadig farge — de kan være grønne, gule og svarte (100). I *Trylleglasset* omtales øynene som «et svimlende dyp av sødme og morevarme»; Herdis synker «ned i en brønn av lykke» (67). I romanen er det å være i morens armer det deiligste i verden; det er som å gi seg over til «en brønn av kvinnewarme» (70). Liksom bronnen er moren også knyttet til musikken; hun er musiker og spiller gjerne vals. Og både bronnen og moren er fylt av latter, en latter Herdis er ambivalent overfor. Morens latter kan få det til å svimle kaldt nedover magen hennes (17) — liksom bronrens. Men når hun skal sove, er «musikken som steg opp av bronnen (...) morens myke, lykkelige latter» (56). Lest slik kan brønnepisoden gi en innfallsinkel til det som er Herdis' prosjekt i romanen: å etablere en autonomi vis-à-vis moren og fri seg fra sin forelskelse i «urmoren». Denne autonomien blir tydelig verdiladet i første kapittel. Moren er reist bort, og Herdis er alene igjen med tjenestepiken. «Følelsen av frihet svimlet i hele huden på henne. Hun eide seg selv og kunne gjøre med seg som hun ville.» (8)

JOBBETID OG OPPLØSNING

Den grunnkonflikten som kommer til uttrykk både i Herdis' historie og i historien om jobbetiden, vil jeg formulere som en motsetning mellom *opplosning* og *avgrensning*. Avgrensning betyr her på en gang både grensesetting og respekt for grenser, og ligger nært opp til et begrep som *orden*.

Den ytre rammen for romanen dannes av krigen og jobbetiden. I forhold til grunnmotsetningen markerer dette en opplösning. Familiebånd og andre sosiale bånd brytes ned, byen brenner. Den sosiale ordenen opploses til fordel for tilfeldigheten spill. Børsen og spekulasjonen danner sentrum, ikke forretningen og arbeidet. Byggeskikker blir brutt ned, og de moralske normene opploses, f. eks. normene for seksuell adferd. Konsument øker, særlig alkoholkonsumet. Alkoholen forårsaker en identitetsopplösning og bekrefter der-

← Helvi - preödipal - urmori.
Kva oppnar Nederaus.
Brønnen eit bilde på urmori.

med den opplosningsstendensen som liggger i hele jobbetedien. Parallelt med dette utviskes gressensene mellom apelet inn i intimsferen. Det penge-relasjonsene borgerrige samfunn radisjonell har vært opp-priviliv og forretningssliv. Mens familielivet i det forbedre kommuiniserer med datteren via penget, og via Penget, og penge-han har Penget. Det do-speskulanten Thiele fordi han har Penget, de arbeidet settes m.a.o. over det levende. Denne speskulanten med andre aspekter ved jobbetedien, bl.a. i mottestningene mellom det dede og det levende. Detne speskulanter det tradisjonelle borgerskapet, og han hordan pengenes osmotsiske kraft øker. Elias re-skildringen av Elias er et tydelig eksempel på soldatenes død for speskulantenes profit.

INDIVIDHISTORIE AVGRENSNINGSPROBLEMATIK OG

lom opplosning og avgrensing til grunn for en rek-

ke andre motsetninger, mellom som er knytter til det, prosjektet og den ambivalens som er knytter til det,

mellom ønskete om en avgrenset identitet

et bilde på denne konniketen, der bronnen, det

esklesjen i henne. Jeg har lest spinnelsen som vis-å-vis moren (autonomi) og samtidig for-

gitt henne rett i det.

utene hjelpe», sier Herdis mor (19). Psykoanalyseren Formidler via Elias blir opplesningenstaren og sa han synge om å vise læsper og doven. Kyntet til noe kinnelig, han omstader det å være Herdis, mor bruker om mensuraasjonen. Når hun full som å ha «skitter siti» (200), dvs. det utrykket skiller ikke herdis fra en annen slik at den fukte-helt tilrengnelling, ikksem nært han er full. Med har «skitter siti», er hun skiftende i humor og ikke andre ord kan en lese teksten slik at den fukte-helt tilrengnelling, ikksem nært han er full. Med skratter og tyter, men kan stoppes, som om man blemaikken tet knytter til framstillingen av mo- lmenor individualistene er avgrensingspro- git hennre rett i det.

opp av bronnen er lyden av marsjymter (163 f.). Det flytende ved moren kommer også fram i de verter i forste kapittel markerte røver av rot. Rot og tull og døvenskap» (67). Morens fratre: «All den fortalte lygning». Flukten fra lekse-rot» (114). Også Herdis ønsker knyttes til den forbindelse Herdis med rot: «skilsmisse og den. Morens lenger er en strakk til forskjell fra or- og dermed for det som er rot til forskjell fra or- og forhold til Herdis står moren også før lenger

positive skildringerne av henne. Hun skifter til pengegenet med fild avslører. Det er verd å merke seg at var i orden. Hennes mor var rett til byen (8). (Min utheving).

dv.s, de tradisjonelle, borgerrige dydene, en løgn presenterer lognaktingheten: han sier han er kom- whisky og champaigne. Han er før krigsen og re- ki. Spekulanten Thiele derimot drikker masse av Ham er før et borgerrig demokrati og før Kernes- disjonselle kapitalitetsresenne, drikker bare seletter. En, som er helyremann og representanter for fred og for Lenin, drikker ingenting. Banksje- en samlede om krigsen sist i boka. Sarah, som er losning, fød og legn kommer eksemplarisk fram i Sammenhengen mellom ukligheit, normalopp- à leke soldat og sive seg opp med marsjymter.

gerer han mot sit indre kaos når han er full, ved sitt før nærlærer (laget). Betegnende nok rea- borgerskapet representanter, en orden også Elias kaoitske står i mostenning til den ordin det galler bakke» til noe kinnelig, noe kaoitsk. Og dette sjanen uttrykker, også far ham til å falle til- ten som fører Elias over mot annenk spesku- andre ord kan en lese teksten slik at den fukte-helt tilrengnelling, ikksem nært han er full. Med har «skitter siti», er han skiftende i humor og ikke andre ord kan en lese teksten slik at den fukte-helt tilrengnelling, ikksem nært han er full. Med skratter og tyter, men kan stoppes, som om man blemaikken tet knytter til framstillingen av mo- lmenor individualistene er avgrensingspro- git hennre rett i det.

utene hjelpe», sier Herdis mor (19). Psykoanalyseren

en: «Den bronnen kommer ingen opp til en sådanne «hjelpestatus» kommer tydelig fram i tekster» sitt, som går henne utrengnelling. I en scene skratter på «en kran» (71). Dessaunen har hun «ski- gryter og tyter, men kan stoppes, som om man ren. Liksom bronnen tet knytter til framstillingen av mo- blemaikken tet knytter til framstillingen av mo- lmenor individualistene er avgrensingspro- git hennre rett i det.

Formidler via Elias blir opplesningstaren og sa han synge om å vise læsper og doven.

Kyntet til noe kinnelig, han omstader det å være Herdis, mor bruker om mensuraasjonen. Når hun full som å ha «skitter siti» (200), dvs. det utrykket skiller ikke herdis fra en annen slik at den fukte-helt tilrengnelling, ikksem nært han er full. Med skratter og tyter, men kan stoppes, som om man blemaikken tet knytter til framstillingen av mo- lmenor individualistene er avgrensingspro- git hennre rett i det.

utene hjelpe», sier Herdis mor (19). Psykoanalyseren

en: «Den bronnen kommer ingen opp til en sådanne «hjelpestatus» kommer tydelig fram i tekster» sitt, som går henne utrengnelling. I en scene skratter på «en kran» (71). Dessaunen har hun «ski- gryter og tyter, men kan stoppes, som om man ren. Liksom bronnen tet knytter til framstillingen av mo- blemaikken tet knytter til framstillingen av mo- lmenor individualistene er avgrensingspro- git hennre rett i det.

utene hjelpe», sier Herdis mor (19). Psykoanalyseren Formidler via Elias blir opplesningstaren og sa han synge om å vise læsper og doven. Kyntet til noe kinnelig, han omstader det å være Herdis, mor bruker om mensuraasjonen. Når hun full som å ha «skitter siti» (200), dvs. det utrykket skiller ikke herdis fra en annen slik at den fukte-helt tilrengnelling, ikksem nært han er full. Med skratter og tyter, men kan stoppes, som om man blemaikken tet knytter til framstillingen av mo- lmenor individualistene er avgrensingspro- git hennre rett i det.

utene hjelpe», sier Herdis mor (19). Psykoanalyseren

ustanselig mellom gråt og latter. Og hun omfavner broren med en ømhet som «syntes å ligge gjemt ikke bare i armene, men i huden og klærne på henne» (157). Morens identitet er m.a.o. ikke helt avgrenset, den flyter over i omverdenen, og særlig flyter den over i Herdis. Det kommer fram i Herdis' fantasier på sykehøstet, der moren, men ikke faren, kan lese tankene hennes:

Han strakte fram hånden, og armen var så lang at den nådde helt fram til magen hennes, han trykket; Gjør det vondt her? Og det gjorde vondt der, men hun var ikke istrand til å åpne munnen... Hun bad moren om vann uten å åpne munnen, moren hørte det og gikk til springen for å hente vann. (164)

Ned i brønnen

Skildringen av moren knytter sammen momente fuktighet, utflytenhet, løgn, rot. Via andre elementer i teksten blir rot assosiert med bevissthetstap, og dette igjen med det skitne. Å ha glemt noe er som å være skitten på hendene (38), og når seksualiteten kommer inn i Herdis' liv, knyttes den til rot — «det voldsomme rotet som hadde pisket seg opp inni Herdis» (228). Omvendt står identitet for orden og renhet: å ha et «godt sinn måtte ha noe med orden å gjøre», det er som å ha på seg en ren nattkjole (38). Og når Herdis i sluttscenen prøver å motstå den bevissthetssoppløsningen som seksualiteten påfører henne, finner vi igjen begrepet orden: «Hun lette urolig etter en ordnet erindring» (233). Alt Herdis ikke vil vite noe om, alt hun unnlater å tenke over, senker hun ned i bronnen, mens sannhet og identitet fins ovenfor bronnen. Vel oppe av bronnen i innledningskapitlet hører hun «med salig fryd» at Jenny røper navnet hennes (15). Når hun er bevisstlös på sykehøstet derimot, er det moren som navngir henne.

Blindtarmen min, sa hun. Min egen elskede lille blindtarm, sa hun. Og det gjorde godt å høre moren si navnet hennes (164).

Individhistorien utskiller dermed noen tilsvarende motsetninger som dem jeg har analysert fram av sosialhistorien. Igjen fins en grunnmotsetning mellom opplosning og avgrensing, og den motsetningen får sin ekivalens i motsetningene mellom rot og orden, fuktighet og torrhets, løgn og sannhet, renhet og skittenhet, død og liv, identitetstap og identitet. Det betyr at det fins tematiske tråder som forener de to planene i teksten.

KVINNELIGHET SOM EN TEKST-STØRRELSE

Det har vært poenget med min temaanalyse å påvise sammenhengen mellom individhistorie og sosialhistorie i *Musikk fra en blå brønn*. Denne

analysen er mulig utfra tekstens sammenkobling av penger og kvinnelighet; begge virker grensesoppløsende. Det kan innvendes mot analysen at jeg legger så stor vekt på Franziska-skikkelsen, men det er denne figuren som utskiller de betydninger som samlet innprenter forestillingen om det kvinnelige i teksten. De andre kvinneskikkelsene er enten perifere, eller de er plassert i de fasene av livet som ligger før eller etter fasen for seksuelt samliv; de er unge og ugifte eller gamle.

Nå er det ikke noe nytt i det at kvinneligheten knyttes til det flytende, det opplosende, det katoiske, det løgnaktige. Her skriver Nedreaas seg inn i den diskursen som har preget den vestlandske civilisasjonen. Og et godt stykke på vei må hun gjøre det. For ikke bare refererer den realistiske teksten hele tiden til andre tekster, men kvinneligheten kan også betraktes som en tekststørrelse, en størrelse som er oppbygd av tekstskoder, og som ikke har sin primære referanse i en empirisk kvinnelighet. Tvert om, i den grad kvinnelighet er påviselig som noe noen kvinner illustrerer, er denne kvinnelighet mer en kopi av tekstene enn omvendt — det være seg om kvinnens scencesetter seg som «den skjønne» eller som monster. Tenk bare på koblingen mottilde-kvinne. Den viser nettopp kvinneligheten som en tekst som produseres etter regler som er påfallende lik den klassiske retorikkens. En gjenkjenner synekoden (kjønnet får representere hele kvinnens, arten står i stedet for individet), metonymien (skjønhet framtrer som effekt av kvinnelighet og ikke omvendt, produktet — kvinneligheten som maske — står i stedet for produsenten) og metaforen (skjønheten som bilde på harmoni, arbeidsfrihet, udødelighet).

Poenget kan eksemplifiseres. En tekstskikkelse utstyrer med skræ øyne som mørkner i et smil (17), en lydløs, liten latter (17), mørk, rødblun hud og et sigøynerutseende (24). For leseren peker signalene mot to mulige størrelser, den skjønne kvinnen eller den eksotiske forfører. Når leseren gjenkjenner disse skikkelsene, er det selvsagt ikke fordi leser flest har særlig mange erfaringer med sigøyneraktige skjønnheter eller vakre forførere. Signalene peker nettopp ikke til våre hverdagserfaringer, men til våre tekstopplevelser. Og den forfatter som vil skildre kvinneligheten, er langt på vei bundet av dette. I *Musikk fra en blå brønn* får attpå til skikkelsen til slutt sin garanti gjennom henvisning til kvinnens som «karts»-vesen: Franziska likner Sarah Bernhard, den «vidunderligste av alle». «Ja, tenk, det sa de beständig da jeg var ung.» (201 f.)

At Torborg Nedreaas skriver seg inn i den ve-

Ei vinna yver frølti for å falla ned i bronnen vil vera o yvervinna den ørdisale tasen ♫ L.B.M

Holdningskurs om kjønnet og kvinnelige-ten, er ikke i seg selv forbildende. Det imter- disjonsell, sosialistisk syn på kvinnespørsmålet; en som hun har *distanse til den «revidere» denne diskursen, nebegelesen, sammenlikket med andre politiske fullheten sin årskikk i kvinnenes natur. Begge tradi- sjonen; innenfor borgerrig teknikk til produku- rens. Det skyldes oppslag at forskning om bevegelsene, vært sett i et litteratur, ens egen va- «produsjonsmidlene» som betinger ens kvin- nestatus, ens egen tomhet. Tilsvarende har kvin- liggheter. De har vendt seg til kvinnernes teks- ter om disse mestir menns tekster og litteraturer undertrykkende og frigjørende mu- sege, de lar sekssualiteten være kvinnenes skjebne. roman ved å undresøke hvilken stilming sekspula- tetten far i teksten, først gjennom en psykonal- tisk orientert framstilling av Herdis-skikkelsen, så ved å vise hvilken rolle sekssualiteten spiller i tekster som helhet. Framgangsmåten er utrykk sentilg for jentesisosialiseringen, samtidig som det for det dobbelte forhold at sekssualiteten er ve- sentlig for jentesisosialiseringen, samtidig som den å sette sekssualiteten som ekspresjonssentrum uttrykker en serilig verdenas skjulese.*

DE SITE PAR HUNDER ÅR HAR DEBATTEN OM KVINNER HANDELTE OM KVINNEKJØNNETS INTEGRERBARHET. Kvini- nekjønnet har vært sett som en trusel mot den or- den det borgerlige samfunn fortsettet. Vitens- kapeligjørelsen av kjønnet, via Pedagogikk, gy- nekologfi, psykologi, psykiatri, er ett resultat av forsekkene på å utvikle strategier mot utroldeles- tur, berøring, sosial mangfold, klesdrakt, kunskskap — regulering av fysisk rom, emnerisering, tempe- ratur, plinnere kvinnene. På dette punktet kommer ikke- etc. — har en prøvd om ikke å integrere, så å disti- ge har bare legitimitet når de er buntet av kon- traktein og sat i produksjonsfjenestet i et sam- funn der sterilesne befolkning og kapital regnes som kildene til nakkdom.

Herdis' autonomiprojekt har siti utgångs- lepet av historien. I Musikk fra en blå brønn hand- ledet er her om Herdis oppnår noe autonomi! I individhistoren! Kvinnerne ble med spors- maledet er det om Herdis ønsker autonomi! Herdis bestemmer når moren omfavner åsaker forholdet. Moren tillegger ikke Herdis noen selvestendighet, og det er utenforliggende åsaker avviser Herdis. Det er at Herdis ikke har vært bestemmer når moren omfavner åsaker for- holdet. Moren tillegger ikke Herdis noen forholdet. Herdis' autonomiprojekt har siti utgångs- lepet av historien.

Ikkje sprinnekammer. Ikkje noe av alt det. Hun var som ukjent av lettere, de siste krefteiene hennes var kunst av letelese så hun kunne si litt opprørt (...). Herdis prøvde å få munnen til å le, før det var tydelig menings-

(Min utheving.) Vi må få den naturlige veien som mennerne har gitt. Jeg blir henrykt hver gang jeg ser en kvinne som snekker. (...

FRA MORS LILLE PØKE TIL MANNENS TING

MANNEN SOM NORM

At kvinnegjønnene kan betrekkes som en trusel over orden og sosiale ordren, innebefatter at den sociale ordenen og den mannlige diskursemotivene ikke er i stand til å føre til en inkluderende samfunnsmiljø. Herdis' passivitet, hengs, kan gi en forklaring på Herdis' passivitet. Herdis' ønsker om å få aktivitet på de ordinære hun- ker med å utrolde seg akutt på det å føre til en inkluderende samfunn. Og hun bruker med ordenen opprøret som mannlige, dvs. at mannlighete steder i innen i seg selv, til drømmer og fantasier. En ten kan gå resolutt opp i samfunnet. Dersom bildet mannen på høyde med kulturen, mens kvinnene er nedetor — og noen ganger overfordr — men all- tid i en særposisjon. Slik Tøtborg Nædraas utta- ler seg i intervjuer, bekrefter hun en slik opp- startning av mannlighetene som normaliserte:

en å få henne til å le. (65)

bli til en inkluderende som sværet, platearbeider, som snekker. (...

Vi må få den naturlige veien som mennerne har gitt. Jeg blir henrykt hver gang jeg ser en kvinne som snekker. (...

Det er ikke i seg selv forbildende. Det imter- disjonsell, sosialistisk syn på kvinnespørsmålet;

kvinnen er om hun «revidere» denne diskursen, inn- essante er om hun «revidere» denne diskursen,

om hun har *distanse til den. Som kjent har kvin-*

nene har ikke i seg selv forbildende. Det imter-

disjonsell, sosialistiske tradisjonene fortår man

menfor den sosialistiske tradisjonene fortår man

denne manngjeliheten som resultat av kvinnenes

nebegelesen, sammenlikket med andre politiske

familieband og manngjelende teknikk til produku-

ren. Det skyldes oppslag at forskning om skjennlitteratu-

ren, Det skyldes oppslag at forskning om skjennlitteratu-

Sprinkelkammeret er ellers ikke nevnt i romanen, men her dukker det opp, i en scene der Herdis får skjenn for manglende tilpassing til skolen.

Fordi Herdis er så usikker på når hun blir elsket og når hun blir avvist, og fordi hun blir avvist når moren velger Elias, har hun vanskter med å godta den aggressivitet mot moren som er nødvendig om hun skal fri seg fra henne. I stedet vender hun lenge aggressjonen innad. Det viser bl.a. feberfantasiene hun har på sykehuset. Herdis fantaserer at hun synker ned i brønnen, og der nede fins det kniver som stikker henne i magen. Men under den stinkende brønnen ligger København, som er en karusell. Og derfra kommer det hornmusikk som fører henne opp av brønnen.

Såvidt jeg kan se, «repeterer» denne scenen både preødipale og ødipale konflikter. På ett nivå er teksten en «omvendingshistorie». Herdis må, som morens blindtarm, opereres ut av morens mage: *hun må bli ferdig født*. Men de knivene som skulle vært rettet mot morens mage, rettes mot Herdis; det er Herdis som får blindtarmbetennelse. På neste nivå kan scenen leses som uttrykk for Herdis' begjær, og den straffen hun påkaller seg. Faren har erstattet moren med Anna, og like før har Herdis overhört et samleie mellom faren og Anna. Hun reagerer med lust og vond samvittighet; det «krøller» seg i magen hennes (142). Deretter kommer blindtarmbetennelsen. Noe skal opereres ut av Herdis' mage etter samleiescenen. På fantasiplanet formidles angrepet gjennom farens lange arm mot magen og knivene i brønnen.

Det er verd å notere seg at den ødipale konflikten er den som framtrer mest utilslørt. Faren kobles direkte til den lange armen, og hornmusikken som fører henne opp av brønnen, er knyttet til faren fordi faren har lovet Herdis en Københavntur. Koblingen brønnen-moren er derimot skjult. At scenen uttrykker en angst for morens straff, synes jeg likevel er åpenbart utfra sammenhengen. Det er her mindre vesentlig at det faktisk er Annas plass Herdis har inntatt i «urscenen». På det symbolske plan er det moren hun har prøvd å fortrenge, og det er moren som har grunn til å straffe henne. Begge konfliktkompleksene peker derfor i samme lei; Herdis blir et lidende offer for en aggresjon som primært knyttes til moren.

Aksepterer en psykoanalysens syn på pikesosialisering, slik den foreligger hos Chasséguet-Smirgel m.fl., spiller faren en viktig rolle for jentas identitetsdannelse. Jenta begynner å løsribe seg fra moren når hun begjærer farens penis i ødipalsituasjonen, ikke fordi hun gjerne vil ha en

penis, men fordi penis er det objektet vagina inkorporerer, og fordi det i forlengelse av dette liger et ønske om å få et barn. Det er et viktig poeng her at disse ønskene er uttrykk for en aggressivitet, dvs. for aktivitet, og at dette er et nødvendig element i pikens jeg-utvikling. Men i tilfelle der moren oppleves som særlig dominerende, og faren som svak i forhold til moren, kan slike følelser føre til angst og skyldfølelser, angst overfor moren fordi en vil ta noe fra henne, skyld overfor faren fordi disse ønskene innebærer en kstrasjonsfare for ham — liksom moren er kasterende.

Skyldfølelser er også tydelige i Herdis' forhold til faren. Hun er sky når hun nærmer seg ham, og hun tar skylden på seg da han prøver å ta livet av seg *skjærrorsdag*, dagen da disiplene fortære Jesus kjøtt og blod. Disse skyldfølelsene bunner også i farens vanskter med å etablere et selvstendig forhold til datteren. Han er sjalu på Herdis' forhold til moren, og i en scene der han riser henne, synes det opplagt at det egentlig er moren han vil straffe — altså igjen en omvending. Når så Herdis prøver å forsone seg med ham ved å gi ham blomster, som bærer bud om «kyss og musikk» (130), planter som har «bittesmå faste hender» knyttet «omkring sin gyldne hemmelighet» (127 f.), er Anna kommet mellom henne og faren: «Anna tok smørblomstene fra ham» (131). Herdis' nederlag i forhold til faren, får likevel noen gode følger. For når faren svikter henne og drar til København med Anna, blir Elias «Trollkongen» på «Trollnesset», som hjelper Herdis i hennes kamp mot trollkjerringen Franziska (177) — i det kapitlet som heter «Født på ny» og foregår i pinsen. Sammen med Elias får Herdis nå utfolde en aktivitet som er ny for henne; Elias handler sammen med henne, ikke med henne. Dette gjør det også mulig for Herdis å opptre aktivt-aggressivt overfor omverdenen, både overfor en feriegjest som gjør seksuelle tilnærmelser og som hun symbolsk «myrder», og overfor moren. Herdis forlanger nå selv å avgjøre hva hun skal ha på seg, hvordan hun skal ha håret, om hun skal vaske seg etc. — m.a.o. «repeterer» hun de konfliktene som ligger i renslighetstreningen i den tidligere barndom.

Herdis' bevegelse mot en større selvstendighet blokkeres imidlertid når hun møter seksualiteten, dels som et angrep utenfra, fra feriegjesten, og dels som faktisk viten i det kapitlet forfatteren meget tydelig har kalt «Det».

Like etter følger så noen episoder der Herdis reagerer seksuelt på voksne menn. Scenene viser at Herdis kjenner lyst når hun møter manlig brutalitet, og at hun er disponert for å identifisere

rerer noen typiske trekker ved kvinnesocialisasjonen. En innenfor var kultur. Demot kan den ikke regnes som normal i betydning naturlig eller bestemt ultra-kvinnenes vesen.

VILJE TIL VITEN

treller noen syniske trekk ved kvinnesocialisasjon. En innenfor vår kultur. Det har ikke regnes som normal i betydning naturgitt eller bestemt ultra kvinnenes vesen.

Nedreåas redidere et patrakalisk syn på kvinnene i Musikk fra en blå brønn. Herdis, vlei mot masochismen kan ikke alene gi svar på spørsmålet om Tordborges minnedramgesvis stille seg spørsmålet om Fortellerne kikkesiden og understrukke om fortelleeren avslarer i høldning til sekstalleten.

Lærlæver, tærnitsisk tekster, etablierer en norm for orthonodet mellemform. Fortelleren og fiksjonenes per- soner, i dette tilfellet er normen den at fortelleren ikke skal vlike troverdig. Vanligvis irro- satseres det ikke over hovedpersonen.

Normen om at teksterne skal være bestemte steder i teksten, ikke overhovedet. Det gælder ikke om at teksterne skal pluteslig uvinde om sitsted er fortelleren pluteslig uvinde om det er en brytes bestemte steder i teksten.

Herridis' tanke er også motiveret av at gærdet er et

Selmine oppklares gáaren: en førelegget har gjort
ksuelle tilnærmediser, og Herdis Unngåhr ham.
Andre budd på normen forekommer nár før-
lleen er ironisk. En gang avslører Herdis, uvi-
mhet. Annar hører farenn komme hjem med Anna.

Det er ikke enkelt å få til et godt samarbeid mellom ulike sektorer i samfunnet. Det er viktig at vi alle tar ansvar og arbeider sammen for å løse de store utfordringene vi har i dag. Vi må også være opptatt av å utvikle nye teknologier og innovasjoner som kan bidra til en bærekraftig framtid.

Og det skjer når Herdis fortær at tantere ergra-
nert. Hun tenker:
- og direkt inventerende som av føleter, og også plussaagene sine
- sege gjenom henne så hun kjenner dem i oppen og
- der øyenne og i linjetrisse. Og noretten på det
- har denne syndens mystikk til gjen til hennes bærende
- kre i et var som et overgrep, en skamles bererling.
(Min utheving.)

Hva skjer så med Herdis? Autonomiprosjektet i løpet av romane? Ultra min analyse ser sveret autonomi i forhold til moren når hun ikke aksepterer det. I bokas siste del oppdater Herdis en vis overfor henne. Men det positive forhold til aktivitet og utroligere sin aktivitet og aggressivitet vil ikke overvære. Men det positive forhold til akti- vitet som samverket med Elias spørre for, far ikke utvikle seg. I stedet konfronteres Herdis med sek- sualiteten, og dette blokkerer, ser det ut til, en til- derrevitkling av selvstendigheten. Herdis faller i tilbake til passivitet, til en plassering av seg selv i «ring». Herdis blir m.a.o. sosialisert til det en tra- ditionelle har regnet som en normal kvinneiden- titet: Hun er disponert for underkastelse og vinneiden- se, hennes livs ydje består i å bli flytt. En slik idenitetstestvilkning er ikke forbundet om en le- ger teksjen med partikalske briller på; i så fall liggger det i kvinnes natur at hun ikke kan oppdra noe men autonomi slik manneken kan. Men om en tar partiarakkates briller av seg, ser skjen annethodes ut. Rett nok kan en forsøkt børakte Herdis ut-

Det liggger i den forklaningsmodell jeg har valgt — og i analysen hittil — at Herdis' masochisme har med uløste førestillelser af oedipale konflikter å gjøre. For det første står mannen for det samme som brennen: han omgir seg bl.a. med en sollig lukt som gjør Herdis svimmel. Og Herdis tillegger ham de samme egenskaper som moren: han kan trenge inn i henne og lese tankeene hennes. Herdis' forelskelse i mannen blir slik en parallel til forelskelsen i moren. Og liksom Herdis før har til forelskelsen i moren. Og liksom Herdis som moren har med uløste førestillelser av oedipale konflikter å gjøre. Hun klarer fortsette for å skape flere sine «lille hjel-herdis» er disponenter for å bli en mann «lille hjel-herdis». Hun klarer ikke å akseptere sine aggressive impulser, og reagerer mot dette ved å passivisere og utlærligere seg selv (10).

Det var umulig. Simpelt hen umulig. Fanny — Hennes tante Fanny! Som skulle ha et lite barn, for det var jo forklaringen på den runde magen, og det var jo greit nok, og noe alle fornuftige mennesker visste. Men — — — ah, Fanny!

Med sine små ovale hender med rosenfargete knokler, Fanny med de gyldengronne mandeløynene som ennå hadde barneblikket, og det tykke sorte øyenbrynen som hvelvet seg i evig forundring — — — Aldri i livet. (208) (Min utheving.)

At de uthevede setningene ikke lar seg oppfatte som troverdige uttrykk for Herdis' tanker eller følelser er åpenbart. *Herdís* vet ikke om noe sted for en «Syndens mystikk» som er felles for *alle* kvinner; hun tror hun er unik. Heller ikke kan det være *Herdís* som deler kvinner inn i gruppene «de som ennå har barneblikket» og de som har mistet det. Det må være *fortelleren* som vet om denne «mystikken»; det er hun som «vet» at det er det seksuelle møtet med mannen som gjør barnet til kvinne. Og denne viten er det så viktig å formidle til leseren at fortelleren opphever den distansen hun normalt har til sin hovedperson.

Undersøker en hva som skjuler seg bak fortellerens normbrudd i *Musikk fra en blå brønn*, støter en alltid på seksualiteten. Den *gåten* som teksten spiller med, den viten som Herdis' langsomt tilegner seg og som til slutt åpenbares for henne, først som opplysning, så som erfaring, gjelder seksualitetens makt over kvinnelivet. Med Roland Barthes' begrep danner «gåten» *seksualitet* tekstens *hermeneutiske kode*; den styrer tekstens forløp [1].

Tekstens spill med seksualiteten setter Herdis' skjebne inn i en større sammenheng. Herdis' vei fra å være mors blindtarm til å blimannens ting kan ikke avvises som en unik individhistorie; den må tolkes som en *kvinne* historie innenfor tekstens univers. Vender vi tilbake til spørsmålet om hva som fins bortenfor møtet med *heksen*, blir svaret møtet med *mannen*. Likheten mellom begynnelse og slutt i romanen er da også påfallende. I begynnelsen stod Herdis overfor valget mellom å fastholde og utvikle et eget jeg og å vende tilbake til en tilstand før jeget er etablert, i sin fulle konsekvens til identitetstapet og døden. I sluttkapitlet har Herdis mott seksualiteten, og trues igjen av bevissthetsoppløsning:

Hun lette urolig etter en ordnet erindring — den ville jo helst gå sine egne veier og herjet på sitt eget vis i blodet og i huden og sendte sødmefylte illinger gjennom henne hver gang den tvang henne til å kjenne den høye skikkelsen som uten nåde forlot henne ned over stien — — — Vent på meg, Benjamin (233).

Selvsagt er der også en forskjell mellom Herdis' situasjon først og sist. I innledningskapitlet

vet hun ikke hva som truer identiteten hennes, mens hun til overmål har fått vite dette i sluttkapitlet. Men hva kan en kvinne gjøre med en slik viten? Muligens har også fortelleren vært usikker her. I hvert fall slipper hun nå sin heltingne etter først å ha konfrontert henne med smellene fra en båt som blir torpedert. Deretter driver Herdis i land på *Hulderholmen*.

For meg blir denne slutten tvertydig. Den markerer krigen og *kan* betraktes som et budskap om hvor farlig seksualiteten er. For den seksualitet Herdis møter, er — som krigen — uten nåde. Men slutten kan også sees som uttrykk for Torborg Nedreaas' ambivalens overfor Herdis-skikkelsen. Av intervjuer framgår det at forfatteren ønsker at framstillingen av jobbetiden skal være hovedsaken i romanen, ikke Herdis og hennes «jålerier» [2]. Slutten *kan* derfor også leses som en moralsk pekefinger fra en forfatter som forstår seg som materialist og mener at krig er viktigere enn kvinnekroper. Spørsmålet er imidlertid om ikke også «kvinnekroper» kan behandles «materialistisk», dvs. at de kan framstilles som historisk bestemte fenomen, og ikke som resultat av den «gåtefulle» seksualiteten eller av en kvinnelig natur. Og da er min konklusjon den at selv om Torborg Nedreaas beskriver vesentlige sider ved kvinneidentiteten, slik den faktisk produseres i vårt samfunn, så skriver hun seg langt på vei inn i en idealistisk diskurs om kvinnekjønnet når hun mystifiserer seksualiteten og kobler kvinnelighet til fuktighet, logn, mørke, opplosning, død. Herdis' historie bekrefter m.a.o. Weiningers påstand om kvinnens «vesen», mer enn den redefinerer den.

HERDIS I BRØNNEN

«En vakker kvinnes død er utvilsomt det mest poetiske emne i verden.»

EIDGAR ALLAN POE

Historien om Herdis i barnehagen handlet om den kvinnelige kunstners nødvendige normbrudd og den angst og ambivalens som er knyttet til kreativiteten. En slik ambivalens kan en også lokalisere hos Nedreaas selv. For *likheten* mellom henne og Herdis er åpenbar. De lager begge et verk om Herdis. De bryter begge noen normer for å gjøre det — for Nedreaas' vedkommende, ikke bare kravet om tilpassing og «kopiering», men også de krav en kommunistisk forfatter møter, kravet om å skrive om klasskamp og økonomi, ikke om borgerlig jenteoppvekst. De lar også begge Herdis i verket møte en heks. Denne «heksen» har jeg analysert som en innholdsstørrelse, men

betrækkes som Nedereræas, avvirk fra en patitarkalsk diskurs om kvinnekjønnet. Hun har stoppet opp foran den ytterste konsekvensen av en patitarkalsk poetikk, at det i deden en kvinne blir poetisk «Herdís» estetisk gjennom livlesheten, poetisk Herdís som forfatterens alter ego — så ble ikke han delte dermed aktivitet og omformende overfor dette høggeri det en viktig samhet. Berørket vi at kvinner estetiske poetiske liiger i livlesheten, i Herdís som forfatterens alter ego — så ble ikke Herdís dermed aktivitet og omformende overfor denne. Tvert om grep hun pennen og gjennom deden. Men Herdís har ikke kommet. At det var et høgt ambivalens overfor verket. Kvinnelige kunstneren har ikke kommet, selv om jeg blir nødt til å komme med en trøde, selv om jeg blir nedsatt som en logisk nok ultra bokas inn-

historen om Herdís ikke er fullført, kan derfor ikke bli ført med av triologien har ikke kommet. At opp foran den «heksem» som vil ta livet av Herdís for å forlate den. Men Herdís gikk i barm i behold, slik som kunstneren Herdís stoppet opp foran heksen før en mulig ambivalens hos forfatteren. For ikke hold. Men utsagnet kan også tolkes som uttrykk for triologi, de har så lett for å ståsnare med den trede delen. Men Herdís gikk i barm i behold, slik. Det ikke hun, men det vet leseren. 13)

— Herdís — i en trøde roman om henne:

Herdís offret sine barm til heksen. Tilsvarende har Herdís offret sine barm til heksen. Kunstneren nereins ambivalens overfor verket. Kvinnelige kunstneren interessant som en projeksjon av den hun er også interessen selv, et uttrykk for kunst-

10 Jfr. Chasséguet-Smírgel: «Musikk fra en blå bron», Oslo 1978.
11 H. Moren Vesasas og Helge Reunig: «To ting har man ikke lov til å være: kjeideig eller sentimental», i «Samtale med Torborg Nedereræas», Vindeur nr. 4 1974.
12 «Samtale med Torborg Nedereræas», Vindeur nr. 3 1979.
13 H. Moren Vesasas og Helge Reunig: «To ting har ekstraordene». Tidsskrift for psykoterapi nr. 3 1979.
14 Lund 1975, s. 24). Den hermenetiske kritikken er det som samme med hanndlingsens kade styrer denna eller fördrogsas svarer: eller och sätt sådana enheterna som förmögelär en gäta och ledar till dess deciffrering. Barthes delmer den härmenetiken som han antingen variatia om denna, samt olika momenten i att besvara den härmenetiken. «Den samling snicker var uniktion beroende i att uttolka, att på samma sätt uttala en fråga och besvara den snicker som samma med hanndlingsens koden slik: «Den kvalitativt hos kvaliteten» hos Kivimeden» i Gunn (1980), s. 113–116.

15 Chasséguet-Smírgel: «Freud og den kvindelige sekretær», 1974; Gunn (1980).
16 S. Freud: «Samtale med Torborg Nedereræas», Vindeur nr. 4 1974.
17 Fr. Gregaard: «Gale kvinder og litteratur», L. Engestad og J. Øverland, Vindeur nr. 1 1982.
18 S. Glibert og S. Guibar: «The Madonna in the Attic», New Haven & London 1979. Se «Gale kvinder og litteratur», 1974; Gunn (1980).
19 Matina Möller-Gambaroff: «Frigorelse skaber psykoanalyse», Kbh. 1980.
20 Ibid. 58.
21 Chasséguet-Smírgel: «Delen kvinnelege skyldolies», s. 79; I.T. Gunn (red.): Kvindelige skyldolies, Leipzig 1903, sittet etter Hulda Garborg: Kvinnen skapet av mannen, (1904), ny utgave 1974, s. 18 f.
22 Otto Weininger: Geschlecht und Charakter, Wien/Losofisk Tidskrift, nr. 1 1982, s. 69.
23 Aprøpos til forordelsen som anti-naturalisme», Norsk Fretter Lars-Henrik Schmidts: Seksualitetscenene — etter Lars-Henrik Schmidts: «Sexualitetscenene — aprøpos til forordelsen som anti-naturalisme», Norsk Fretter Lars-Henrik Schmidts: «Sexualitetscenene —

NOTER:



MUSIKK FRA EN BLÅ BRØNN

Jostein Børtnes

Jeppe paa Bierget: En karnevalisert virkelighetsvisjon

Karakter kontra handling

Av alle Holbergs komedieskikkeler er Jeppe kanskje den som vanskeligst lar seg betrakte som ren fiksjon. Jeppe-skikkelsen har likesom løsrevet seg fra komediesammenhengen og er blitt et selvstendig menneskelig individ i vår forestillingsverden. Han lar seg fremkalte i bevisstheten uten at komedienes øvrige personer melder seg. Hans store monologer – «Folk siger vel i Herredet at Jeppe drikker, men de siger ikke hvorfor Jeppe drikker», «Ei, hvad er dog dette? Hvad er dette for en Herlighed?» og «Hei Sekketeer, Kammertiener, Lakeier!» – er glansnumre som i likhet med de store operarier kan fremføres også utenfor handlingsforløpets kontekst.

At dette ikke er noen subjektiv erfaring, men en oppfatning vi deler, alle vi som har hørt om Jeppe i skolen, sett komedien bli oppført, og lest om den i litteraturhistorien, kan vi lett forvisse oss om ved å gå til Holberg-forskningen. Her er det alltid Jeppe som står i sentrum. Han er en del av vår kulturbakgrunn, mens det komiske handlingsmønster som gir skikkelsen dens sceniske liv, ikke synes å fortjene nærmere undersøkelse. Et godt eksempel på denne Jeppe-

sentrerte Holberg-kritikk er Francis Bulls avsnitt i *Norsk litteraturhistorie*. Selv om Bull også har en mørstergyldig gjennomgåelse av komediens tradisjonelle stoff og vandremotiver, er det ingen tvil om at hans hovedinteresse gjelder Jeppe-skikkelsens psykologi og dens utenomlitterære sosiale kontekst i Holbergs Danmark. Riktig nok hadde Holberg funnet historien om den drukne bonden som gjøres til herre for en dag i Jakob Bidermanns latinske anekdotesamling, likesom han hadde plukket opp motivet om den bedradde ektemann et annet sted. Men ved å kombinere disse konvensjonelle motivene hadde Holberg lagt mulighetene til rette for en original behandling av stoffet. Han har, heter det hos Bull,

gjennem den mesterlige første akt utdypet motivet om manden som blir tyrannisert av sin onde kone, og derved ikke bare tegnet et samfundsbygde fra sin egen tids Danmark, men også skapt et menneske istedenfor et stykke leketøi, og gjort Jeppe paa en gang komisk og rørende, slik at enhver tilskuer har fått interesse for hans skjæbne.¹

Fokuseringen på Jeppe-skikkelsen er ikke noe nytt i vårt århundres Holberg-forskning. Tvert imot har vi et tydelig vitnesbyrd hos Holberg selv om at det helt fra første stund

Holberg kombinerer
tradisjonelle motiv

fra det øyeblikk baronen og hans følge får øye på ham og bestemmer seg for å drive sitt spill med ham.

De som har lest den omfattende studien til Kåre Foss, *Konge for en dag: et sosialpolitiske teatermotiv*,⁷ vil vite at *Jeppe paa Bierget* i den delen hvor Holberg bygger på Bidermann varierer et motiv man har gjenfunnet i utallige utformninger, i kinesisk litteratur og den arabiske *Tusen og en natt*, i antikkens greske og romerske diktning, såvel som i nyere europeisk litteratur på folkespråkene. De mest kjente folkespråklige variantene er forspillet til Shakespeares *The Taming of the Shrew*, hvor drukkenbolten er blikkenslager og heter Mr. Sly, opphøyelsen av Sancho Panza til stattholder i Cervantes' *Don Quijote*, og utropelsen av Sigismundo til konge for en dag i Calderons skuespill *La vida es sueño*.

Det andre grunnmotivet, om den bedraddde ektemann, som Holberg har brukt i de første scenene av *Jeppe paa Bierget*, er likeledes kjent i en rekke versjoner. Boccaccio bruker det i *Dekameronens* tredje dags åttende fortelling: for å kurere Fernando for hans dumhet og sjalusi, og for å tilfredsstille sine egne lyster, gir abbeden ham en sovedrøm og lar ham gravlegge som død, samtidig som han selv tar på seg den gravlagtes klær og ligger med konen. Imens våkner Fernando i et kjellerhull under klosteret og får vite at han er havnet i skjærsilden. Til straff for sin sjalusi får han en grundig omgang pryl, gjenoppvekkes fra de døde som en myk og medgjørlig ektemann, og oppdrar som sin egen den sønnen konen får med abbeden.

Senere brukte den tyske renessansedikteren Hans Sachs samme motiv i en av sine komedier, *Der Bauer im Fegefeuer*, som genremessig står det tradisjonelle tyske fastelavnsspill nær. Kåre Foss, som ikke har registrert Boccaccios bruk av motivet, reg-

ner komedien til Hans Sachs som en variant av konge-for-en-dag-motivet, men uten å vise hvordan dette motivet kan fremstå som en historie hvor helten fornedes og våkner opp til skjærsildens pinsler. Han nøyer seg med å registrere inkongruensen, i det han antar at Hans Sachs har fått idéen til sin komedie direkte fra en eller annen latinsk oversettelse av Abu Hassans eventyr i *Tusen og en natt*.⁸ Disse løse hypotesene tyder på at Kåre Foss her har ant en sammenheng han ikke har vært i stand til å forklare. Det er snarere en tilfeldighet at han har registrert *Der Bauer im Fegefeuer* som en variant av konge-for-en-dag-motivet. For rent abstrakt betraktet virker disse to motivene som diametrale motsetninger: i det ene opphøyes hovedpersonen til herremann eller konge for en dag, i det andre sendes han på liksom ned til underverdenens pinsler. Det eneste som foreløpig er felles for dem begge, er idéen om at «livet er en drøm». Imidlertid er det en dypere sammenheng mellom dem enn vi får inntrykk av så lenge vi holder oss til motivenes litterære varianter. Men skal vi avdekke denne sammenhengen, kan vi ikke nøye oss med å studere konge-for-en-dag-motivet bare i dets litterære manifestasjoner. Vi må også undersøke det i dets utenomlitterære kontekst.

Holbergs grunnmotiver i lys av det karnevaleske

I de siste par tiår har studiet av litteraturens komiske og groteske uttrykksformer fått et helt nytt teoretisk grunnlag, takket være russeren Mikhail Bakhtins arbeider om sammenhengen mellom europeisk litteratur i nyere tid og regenerasjonsritenes arkaiske handlingsmønstre.⁹ I utgangspunktet danner Bakhtins arbeider en fortsettelse av den antropologiske litteraturforskning vi kjenner

ambivalente, får et skjær av lystig relativitet, går nærmest over til å bli teaterrekvisiter (men rituelle sådanne). Deres symbolske betydning blir tvetydig (som reelle mакtsymboлер, det vil si i den utenomkarnevalske verden, er de entydige, absolute, viktige, og monolittisk-alvorlige). Gjennom kroningen skimtes fra første stund detroniseringen. Og slik er alle karnevals symboler: de inkluderer alltid et aspekt av negasjon (død) eller omvendt. Fødsel er svanger med død, død med nyt liv.

Detroniseringensritualet kompletterer så å si kroningen og er uløselig forbundet med denne [. . .] Og gjennom det skimtes en ny kroning. Karnevalet feirer selve omskiftningen, selve forandringsprosessen, og ikke det som nettopp er iferd med å bli forandret. Karnevalet er, kan man si, funksjonelt, ikke substansielt. Det absoluterer intet, men forkynner alle tingst lystige relativitet. Detroniseringensritens seremoniell står i opposisjon til kroningsriten. Den detroniserte avkles sitt kongeskrud, fratas kronen og de andre mакtsymboлene, spottes og slås. Alle de symbolske faktorer som inngår i dette detroniseringsseremoniell får et sekundært positivt plan. Det er ingen ren, absolut negasjon og tilintetgjørelse (karnevalet kjenner hverken absolut negasjon eller absolutt affirmasjon). Hva mere er, nettopp i detroniseringensriten fremtrådt med særlig tydelighet karnevalets omskifte- og fornyelsespato, bildet av den oppbyggelige død. Derfor er detroniseringensriten blitt særlig ofte transponert over i litteraturen.¹³

Det hersker ingen tvil om at den arketypiske karnevalsstruktur Bakhtin her beskriver er det underliggende, invariante mønster for Holbergs fremstilling av Jeppe i baronens seng, såvel som for opphøyelsen av Mr. Sly i forspillet til *The Taming of the Shrew*, Sancho Panzas stattholderskap, og Sigismundos kroning til konge for en dag i *La vida es sueño*. Samtidig kan vi imidlertid ikke unngå å legge merke til en vesentlig forskjell mellom Bakhtins ideelle mønster og dets realisering i Holbergs komedie. Særlig kommer denne forskjelligheten til uttrykk i Bakhtins beskrivelse av karnevalets sluttfase, hvor narrekongen fratas sine mакtsymboлер, spottes og slås. Alt dette har for så vidt sitt motstykke i rettssaken mot Jeppe, som dømmes til døden for å ha «givet sig ud for Herren, iført sig hans Klæder, tyranniseret med hans Betienter», henges bedøvet opp i galgen, og får seg en dyktig drakt pryl av

Nilles Mester Erik. Men sett i lys av Bakhtins karnevalsmodell mangler det vesentlige: forjettelsen om en ny kroning. Det som skjer i *Jeppe paa Bierget* er at den bestående orden triumferer i baronens skikkelse når han til slutt fremsier stykkets *morale*:

Af dette Eventyr vi, kiære Børn! maae lære,
At ringe Folk i Hast at sætte i stor Ære
Ei mindre farligt er, end som at trykke ned
Den, der er bleven stor ved Dyd og
Tapperhed.
etc.

Regenerasjonsritene: et grusomhetens teater

Den entydighet stykket munner ut i, er neppe den fornyelsen Bakhtin taler om. I virkeligheten er dette et av flere uklare punkter i Bakhtins karnevalsteori. Uklarheten skyldes, tror jeg, en manglende distinksjon hos Bakhtin mellom regenerasjonsmyter og regenerasjonsriter.¹⁴ I regenerasjonsmytene fremstilles overgangfasens død og gjenfødsel slik Bakhtin har beskrevet den: guden åpenbarer seg i menneskelig gestalt, lider, dør, og gjenoppstår til nytt liv i ny og forklaret skikkelse. Slik er det vi kjenner regenerasjonsmyten fra det *Nye Testamente* pasjons-sekvens, hvor Kristus, Guds Sønn, gjennom inkarnasjonens mysterium åpenbarer seg i det jordiske, utropes til narrekonge av en bande romerske soldater, krones, detroniseres og lider døden på korset, for deretter å gjennoppstå til nytt liv etter å ha overvunnet dødens makt.¹⁵

I ritene gikk det imidlertid annerledes til, idet gudens død og gjenfødselse kun lot seg rituelt representer ved at gudens skikkelse i de to fasene ble fremstilt av to forskjellige personer. I det historiske kildemateriale har vi flere beskrivelser av hvordan dette foregikk.

Birgeret en Bakthins karnevalstiderne av kame
været. Både i martyrijsjonen til den hellige
karmevalstidring er en gresk fortelling om
den hellige Dasius' martyrium fra år 303
e.Kr.¹⁶ Dasius var en kristen romersk soldat
stasjonert i Durostorum, en garnisonsby ved
Donau, som de andre soldatene et årlig
utropet til konge under Saturn-færingen. Når
historiens egentlige tema. Men en passant
far vi vite at de romerske soldater hvert år
dagter for festen valgten en ung og vakker
kvinnelig skrud slik at han skulle ligne Sa-
turndag. Utkledd i gudens bilde regjerende han
tum. Underne i gudene sverer for runder og hengav
sitt av en folk soldater for runder og hengav
suvrent så lenge festen varte, idet han om-
seg tøyløst til alle sine lysster, de vore seg
aldrig så lave og skammeligg. Men når de
trydte dagter var til ende og den virkelige
Saturndagen kom, var det slutt på lysstige-
heit. Det var en stor markant forskjell
om peresrene at de «tar en dødsdom fange
Chrysostomos (f. 40 e.Kr.), som forteller
En lignende færing er beskrevet hos Dion
alderet til den gud han hadde inkammet.

I Bakthins karnevalstider har den frigjø-
rende, regenerende later i den grad fått
overtaaket at den truer med å fortrenge full-
stendig det grusomme aspektet som gjør
karnevalslatteren så ambivalent. I likhet
med Neterzche, som ser de drukne silnere
opp mot som utrykk for livets ubendige ur-
kraft,²⁰ og med Vatsjelav Ivanov, som be-
skriver som utrykk for livets virkelige ur-
skifte enn med tinneres arkaiske virkelighet.
med den filosofiske vitalisme fra Brunnde-
«Lebensfehl» vi idag snarere forbinder
valtet i forste rekke som et symbol på en
tøyloslose entusiasme»,²¹ ser Bakthins karne-
valstidring ikke ble erstatte med en slave
hvor kongen ikke har en ny konig ble
formet skikkelse tilbake på tronen. Men der
etter dette kom den virkelige kongen i
hengen ham.²²

Det senantikkiske kilder narreronge-
færingen på en måte som faktisk ligger nære-
mere opp til handlingsmønstret i Jeppe pa
utropet i hans sted.¹⁸

Likevel adskiller Bakhtins karnevalsteori seg fra Nietzsches og Ivanovs forherligelse av det dionysiske ved sin definisjon av karnevalet som et system av symboler, et komplekst idiom hvor de enkelte elementene får sin betydning som deler av systemet og lar seg utvelge og kombinere etter visse konvensjonelle regler.²² Regenerasjonsritene fungerer i denne sammenheng som koder, idet de hjelper oss til å forstå meningen med karnevalidiomets endevending av den bestående samfunnsorden, rolleombyttingen, forherligelsen av kroppens vitale funksjoner på bekostning av åndelige verdier, etc. Alt dette er elementer vi gjenfinner i *Jeppe paa Bierget* og som Bakhtin kan hjelpe oss til å forstå.

En av de historiene Bakhtin siterer som typisk for renessansens karnevalistiske gjestebuds-symbolikk, er forøvrig også montert inn i Holbergs komedie, nemlig den franske farsen om mannen som innbildte seg at han var død.²³ Han la seg på en likbåre og ville hverken ete eller drikke. Når hans venner prøvde å overtale ham, avviste han dem bare med latter og hevdet at det var mot alle regler at døde folk skulle spise og drikke. Han ble først kurert da en «forfaren Mand i Medicinen», som det heter hos Holberg, får en tjener til å legge seg død ved siden av mannen, og så etterhvert overtale den innbildte døde til å gjøre som ham, spise og drikke, sove og stå opp, inntil han begynner å etterape ham i alle ting, slik at han til slutt også blir levende igjen og får sin forstand tilbake. Bakhtin fremhever som typisk karnevalesk i denne farsen seieren over døden ved hjelp av mat og drikke, og latterens revitaliserende kraft, som imidlertid hos Holberg er mindre fremtredende enn i den opprinnelige historien. For selv om Holberg har brukt en typisk farsetekst, har han satt den inn i en kontekst som gir den en ny valør. I *Jeppe paa Bierget* brukes historien

for å overbevise Jeppe om at han ikke er Jeppe på Bierget og gift med mor Nille, men at han er herremann og har mistet sin kone for flere år siden. Det vil si at historien om den innbildte døde bringes inn i komedien på et tidspunkt hvor det fremdeles gjelder å holde Jeppe fast i den midlertidige villfarelsen. Dens revitaliserende funksjon er blitt undertrykt, og latteren er blitt redusert til en latterliggjørelse av Jeppes forvirring over sin nye identitet.

Jeppe i underverdenen

Denne omfunksjonering av de overleverte motivers karnevaleske elementer er et karakteristisk trekk ved Holbergs kunst i *Jeppe paa Bierget*. Det vil vi se enda tydeligere når vi har undersøkt det andre grunnmotivets betydning: fremstillingen av Jeppe som den bedradde ektemann. Men først skal vi se hvordan dette motivet fortونer seg i lys av ritene.

Vi ser en tydelig parallel mellom abbeden som overtar Fernandos rolle og ligger med konen mens mannen er i skjærsilden, og narrekongen som forlyster seg med kongens elskerinner mens den virkelige kongen gjenomlever dødsfasen i sin regjering. Likesom slaven representerer kongen når han ikles hans skrud, slik representerer abbeden Fernando når han ifører seg Fernandos klær.²⁴ Mens Fernando lider i klosterkjellerens skjærsild, umfanger abbeden en sønn med hans kone. Abbeden ekvivalerer Fernando i dødsfasen, seksualakten ekvivalerer døden. Eller, for å sitere Bakhtin, «fødsel er svanger med død, døden med liv». Men i *Dekameronen* er kongetronen erstattet med ektesengen og kongens dødsfase erstattet med en omgang julung som temmer den sjalu ektemann og gjør ham til et bedre menneske.

I *Jeppe paa Bierget* er de to grunnmotive-

ne, som i siste imstans går tilbake til et og samme invasjonste arkaiske mønster, stilt si-
samme historiske med Boccaccios bøbed. Først når littera-
turhistorikere gjør oss oppmerksomme på
at degenen hos Holberg, like som hos H. C.
Andersen, erstatte middelalderens vellysti-
ge munke, førstår vi hvordan det er fakt. Da
førstår vi også at den realistiske skildringen
av Sjællandsbonden gjør skjuler en karme-
talisistisk symbolikk som vi nu er isrand til å
dekiffrere. Vi førstår at jeppes skjellord,
bars til Luccifer», sammen med sin Mester
hans karakteristikk av Nille som »oskende-
underverden som den hvor Fremando priles
het omformes til en variant av den samme
men abbeden ligge med hans kone. Men
det nye i Holbergs variant er at jeppes
Nille, og at hun i tillegg til den tradisjonelle
kvinnerrolle har overtagt temmerens funksj-
jon. Det vil med andre ord si at jeppes
befinner seg i underverdenen når han er
som en skjell. men som er en skjell.²⁶

I denne karnevalliserete virkeligheten domi-
neres symbolspillet av bank og slag, drak-
ke og en aksestuttering av kroppen lavere
kning og en aksestuttering av kroppen lavere
deler: «Mine Lemmer fører King med hinan-
nen», han befaunt seg i brennenvinskroen til
Jakob Skomaker, som ikke bare drakket
befinner han seg også i brennenvinskroen til
hjemme hos seg selv. Og i underverden
og jeppes detroniseres gjennom serien av
handlingsfollopets arketyptiske mønster at
ut av foyrilllesjen, vet i også på bakgrunn av
baronen, den virkelige herremannen, igjen
jeppes nu må gå tilbake til den »underverde-
nes« han befant seg i før opphøyelsen, idet
han deler: «Mine Lemmer fører King med hinan-
nen», blitt projiserter over i Holbergs bilde av
bondebonde jeppes på en māte som gjør det
stillingen av »ektemannen i underverde-
ke betydningssstruktur, er det andre, frem-
forstatt, når vi først kjennet dets arketypti-
tengger til noen videre kommettar før å bli
betraktet. For mens dette motivet ikke
ser, og ikke i Konge-for-en-dag-motivet iso-
sjonen for vår fortalelse av jeppes-skikkels-
Her liggger betydningene av motivkombi-na-
fremstår på arenaen.

Men når demaskeringens time er inne,
leser et det er slik, og at hans rolle som
herremann er en illusjon, selv om vi også vet
at tiden ennå ikke er inne til å bryte illusjo-
nene» han har drukket opp sine penge hos Jakob Skomaker og at
han er en hanrei, vet vi jo som tilskuer og
og om det ikke er sant at han har drukket
hun har en krabasjk som heter Mester Erikk,
hans kone, om det er littet innblanding at
opp tilbake til, spør om han da ikke er jeppes
har henviser til, har drukket etter innblanding
utan å ha med det til å doctores som vi nettopp
kanne med den bedraddé ektemann omstutter
konge-for-en-dag-motivet. Når jeppes i den
vet med den bedraddé ektemann omstutter
linnear begivenhetsskikk, men slik at moti-
vandremotivene er imidlertid ikke kombi-
net slik at de dannet forskjellige led i en
vet med pågående detronisering. Det to
satt horn på, og så konge-for-en-dag-moti-
ven med den bedraddé ektemann, som degenen har
kommediens handlingsfollop: først jeppes som
satt om side, slik at de tilslammen utgjør
de om side, slik at de tilslammen utgjør
samme invasjonste arkaiske mønster, stilt si-

le når han tror han skal henrettes, et av hans glansnumre:

Ach far vel, Nille! Dog, din Carnali! du har icke forskyldt, at jeg skulde tage Afsked med dig. Far vel, Jens, Niels og Christoffer! Far vel, min Dotter Marthe! far vel, min Øye-Steen! dig veed jeg selv at være Far til, thi du blev gjort førend Degnen kom hid; du har ogsaa din Fars Ansigt, vi ligner hinanden som to Draaber Vand. Far vel, min brogede Hest! og Tak for hver Gang, jeg har redet paa dig; nest mine egne Børn har jeg intet. Beest elsket saa meget som dig. Far vel, Feierfax, min troe Hund og Dørvogter! far vel, Moens, min sorte Kat! far vel, mine Studer, mine Faar, mine Sviin! Og Tak for got Compagnie og for hver Dag, jeg har kiendt jer. Far vel . . .

Francis Bull siterer denne passasjen «som vel ingen kan høre eller lese uten at kjende sindest svulme av tilløp til baade latter og graat».²⁷ Men hvorfor denne blanding av latter og gråt på slutten av en komedie, hvor vi jo skulle vente at alt oppløste seg i ren, befriende latter?

Svaret ligger i Holbergs bruk av de to grunnmotiver. For mens helten i det ene motiv, den bedradde ektemann, tilslutt skulle fremstå i temmet skikkelse for å begynne et nytt og bedre liv, og helten i det andre, karnevalets narrekonge, skulle ha endt sitt liv i en stedfortredende død, er de hos Holberg kombinert slik at de to heltene fremstår som én og samme person, nemlig Jeppe. I likhet med den dødsdømte slave i Orientens arkaiske regenerasjonsriter, kommer Jeppe fra underverdenen, selv om den i dette tilfelle er blitt projisert over i den danske bondes sosiale virkelighet på Holbergs tid. Og når han gjennom narredøden bringes tilbake fra drøm til virkelighet, er det den samme infernalske virkelighet som den han befant seg i da stykket begynte. Alt er ved det gamle, og baronen, den virkelige herremann, kan triumfare.

Men vi kan ikke idag identifisere oss med baronen og triumfere med ham, slik publikum måskje opprinnelig gjorde det. Vår

opplevelse av det komiske og latterlige ved Jeppes skikkelse bestemmes av vår medlidshet. For oss har komedien om Jeppe forskjøvet seg over i en tragisk modus. Uansett hva Holbergs opprinnelige intensjon kan ha vært, er det umulig idag å se stykkets slutt fra baronens moraliserende synsvinkel og gi komedien en *happy ending* som bekrefter samfunnets bestående orden på bekostning av den enkelte, i Jeppes skikkelse. For oss som ser komedien idag, og innser at Jeppe i løpet av stykket må spille syndebukk, inntil han, når det hele er over, må vende tilbake til sitt livs inferno, blir skikkelsen et symbol på mennesket som offer for makter det selv ikke forstår. Og dette er tragediens ur-situasjon, som ikke lar seg oppheve ved latteren hjelp. Den livgivende, befriende latter er i løpet av stykket blitt redusert og har mistet sin regenererende kraft, idet Holberg har latt oss øyne sider ved grunnmotivenes karnevaliserte virkelighetsbilde som får oss til å ane et grusomhetens teater bakenfor Bakhtins lyttige relativitet.

NOTER

1 Francis Bull. *Norges litteratur fra Reformationen til 1814* (Francis Bull og Fredrik Paasche, *Norsk litteraturhistorie*). 2.b. (Kristiania: Aschehoug, 1924.) S. 328.

2 [Ludvig] Holberg. *Niels Klims reise under jorden. Trende epistler til ***. Epistola CDXLVII* / ved S. P. Thomas og A. H. Winsnes (Holberg. *Comœdieerne og de populære skrifter: festutgaven 1922* / ved Francis Bull, Georg Christensen, Carl Roos, S. P. Thomas, A. H. Winsnes). (Kristiania: Aschehoug, 1923.) S. 85.

3 Vilhelm Andersen. *Den danske litteratur i det attende aarhundrede* (Illustreret dansk litteraturhistorie / ved Carl S. Petersen og Vilhelm Andersen). 2. b. (København: Gyldendalske, 1934.) S. 93 ff.

4 Som igjen parafraserer Carsten Hauch. Cf. Gunnar Sivertsen. «Kampen om Holberg: Holberg-jubileenes 'Holberg'. S. 54–62. I: Samtidslitteratur 84 (Eks-tranummer av Samtiden). (Oslo: Aschehoug, 1984.)

- 5 Kjell Heggelund, Norges litteraturhistorie, B.I. (Fra
nunne i til Norskelse selskip / av Ludvig Holm-Olsen
[og] Kjell Heggelund). Red. av Edvard Beycr.
6 Knud Lyhne Rahbek, «Om Jeppe på Besøget og
oneinstaende Skakspærske Stykke», S. 15-16.
I: Billig til Hobleges Comedier, 6.b. (Ludvig Hol-
bergs udvalgte Skittrer / Udgivne ved K. L. Rah-
bek, Prolesser, 6.Del.) (Kjøbenhavn: Joh. Fred.
Schnitz, 1806), S. 152.
7 Kær Foss, Konge for en dag: et sosiopolitisk teater-
motiv (Damodles sive Philosophus regnans), 1955.
L'Homme d'Eau iminghære, 1789) / ved Kær Foss.
8 Kær Foss, Konge for en dag: et sosiopolitisk teater-
(Osl: Aachthoug, 1946).
9 Først og fremst i følge med at arbeide: Tvorjetsestro
France Rabbe i narodnaja kultura rendevkov ja!
Rabbelis and His World / by Mikhaïl Bakhtin,
transl. by Hélène Iswolsky. (Cambr. Mass.: The
MIT Press, 1982). Og Problemy poetiki Dossovsko-
go. (Moskva: Sov.Vis., 1963). Eng. overs. Fre-
drik und Helene Iswolsky. (Copenhagen: Fre-
drik und Helene Iswolsky, 1965). Eng. overs.
James Frazers same sted. Allerede i tyveriene
vo France Rabbe s. 62 (eng. overs. s. 54) og til
10 Bakhtin retterekter ekspediti til Comford! Tvorjetsestro
skrev han en kritikk av Freud, som midlet til
toriske kontekst, se Rainier Grubel. «Zur Aesthetik
des Worts bei Michail M. Bakhtin», S. 21-88. I:
Michail M. Bakhtin. Die Aesthetik des Worts / Hg.
und engel. von Rainier Grubel. Aus dem Russ.
und engel. von Rainier Grubel und Sabine Rec-
se. (Frankfurt am Main: Schriftenreihe der Doktorenfakultät
schen überrekti von Rainier Grubel und Sabine Rec-
se. (Frankfurt am Main: Schriftenreihe der Doktorenfakultät
11 For en fyldig fremstilling av Bakhtins retenskapsphi-
losofi, se Rainier Grubel. «Zur Aesthetik
des Worts bei Michail M. Bakhtin», S. 21-88. I:
Michail M. Bakhtin. Die Aesthetik des Worts / Hg.
Wendland, «Jesus als Sammler-Koenig», S.
175 Om narrekonige-mouvete i Evangelien, se Paul
Iogte, 1979. I: Hemmes: Zeitschrift für klassische Philo-
logie, 33. Bakhtin holdt da han hadde i Wien
176 Den græske teksten er uigitt av Franz Cumont, «Les
Actes de S. Dasius», S.-16. I: Annalen Ballantina-
na, T. XVI. (Bruxelles: Société des Hollandistes,
1897.)
177 Sitter etter L. Pannenicker, «Le roi des saluimales»
S. 143-149. I: Revue de littérature et de littérature et de
l'histoire antiques, T. 21.
- 18 Se Ol'ga Freidenberg, «Til sjuzeta, til semantika og
dendogø». S. 355-361. I: Poetika sjuzeta i zjurna-
(Leningr.). Khudlit, 1936). Eng. overs. «Three
plots, or the Semantics of One», S. 30-51. I: Russi-
ment, Se M. M. Bakhtin. Prilozjenie: iz lektsii po
istorii russkoj literatury», S. 374-383. I: M.M.
Bakhtin. Estetika slovensogo rovetsjeva / sost. G.
Botsjaro, red. Podgost, G. S. Avemteseva i S. G. Bot-
sjarov, lektsii Podgost, G. S. Bemzjegin i L. V.
va. (Moskva: Iskusstvo, 1979). Spes. s. 380: «Etter
Kirsti Korsettsle oppstod hos hans discipler spors-
- 19 Ol'ga Freidenberg, «Til sjuzeta, til semantika og
nøgo». S. 355-361. I: Poetika sjuzeta i zjurna-
an Poetica i Translation, ed. by M. O'Tool og
Am Shukman, Vol. 5. (Esses: Dr. of Lang. &
Ling., 1978.)

- 20 I *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.*
- 21 I «Esteritsjeskaja norma teatra.» S. 261–278. I: Vjat-sjeslav Ivanov. *Borozdy i mezji* / Introd. by J. D. West. (Rarity Reprints, No. 24.) (Letchworth: Bradda Books Ltd., 1971). Førsteutg.: Moskva, 1916.
- 22 Det er på dette punkt en interessant overensstemmelse mellom Bakhtin og Ernst Cassirer, som det refereres til i V. N. Volosjinovs bok, *Marksizm i filosofija jazyka* (Leningr., 1929), idag attribueret til Bakhtin. Eng. overs. *Marxism and the Philosophy of language* / by V. N. Volosjinov, transl. by Ladislav Matejka and I. R. Titunik. (N. Y.: Seminar Press, 1973.)
- 23 Se *Tvortsjestvo Fransua Rable*, s. 324f. (eng. overs. s. 298f.)
- 24 Ol'ga Frejdenberg. «Tri sjuzjeta, ili semantika odnogo.»
- 25 Vilh. Andersen. *Den danske litteratur i det attende aarhundrede*, s. 89.
- 26 Samme sted.
- 27 *Norges litteratur fra Reformasjonen til 1814*, s. 329.

Mysticism / A metatheoretical perspective
 50/60-tallet Nydansk komparativ forskning
 Litt (alle sinsekiver) → kulturer.
 Engelsk engelsk "systems" Victoria (1966)

Antropologi Psychologisk Mysteshistorie
 utg. p. – mennesskapelig
 Jung – instrument/sosiologisk
 Kierkegaard – mysterier
 – Styrkelese
 – konstituante mystiske

A merkansk
 Sosiologisk

At fortolke fortolkeren

- om hermeneutiske anskuelsesformer

Af Erik A. Nielsen

spotsk påstår, at mange af de andre fortolkere har følt sig nødsaget til at tage alskens teoridannelse, intellektuelt isenkrat m.m. i anvendelse for at udføre den fortolkningshandling, man selv kan gennemføre med langt ringere respekt for teori og isenkrat. Og hermes-jokeren antyder endda, at selv de metodisk lærde rimeligtvis *har* udført deres grundlæggende fortolkningsarbejde, før de i en art efterrationalisering navngiver det med brug af teori og apparatur. Det får til tider de dyre metodiske og terminologiske arsenaler til at fremstå lidt komiske - som noget, fortolkerne bagefter hæfter på fortolkningsforløbet for at det kan tage sig vedenhæftigt og akademisk anständigt ud.

Metoder er i vidt omfang en nyttig nomenklatur til navngivning og bevistsgørelse af de fortolkningsgreb, vi har foretaget. Man kunne også udtrykke det mere olympisk: de fleste fortolkere er klogere og mere instinktsikre end de metoder, de bekender sig til. De fleste fortolkere er ikke så magre som deres programmer. Hermes være lovet!

Nutidens intellektuelle og akademiske tolkningskoler må stort set henføres under Hermes' anden gudeegenskab (handel og kalkule under beregnehende styring). Af skeptisk undseelse afsår de derimod ret konsekvent at modtage budbringerens inspirationer fra Olympen, og af lutter beslutsom hæderlighed underer de sig for at indrømme, hvor meget tyvehåndværk der indgår i fortolkningens tvivlsomme kunst.

Man kunne måske sige det sådan: specielt hermeneutikken har i det tyvende århundrede taget de metodiske konsekvenser af, at man i samme århundrede har frembragt nye billeder af forståelses- og fortolkningsprocessens væsen og kompleksitet. Indsigten i denne kompleksitet er vundet i mange forskellige tolkningskoler: de dybdepyskologiske, den ideologikritiske, lingvistikken, strukturalismen med dens mange underafdelinger.

Men spørgsmålet er, om de metodisk reflekterede fortolkere, dertil daglig omgås dette som kritisk indsigts i deres emneverden, også i tilstrækkelig grad har taget det til sig som en karakteristik af de tankeformer, hvori de selv kritisk bearbejder deres indsigts. Om ikke erkendelsen i mere radikal grad burde omskabe erkenderen og erkenderens selverkendelse.

I hermeneutikken er en anden type af fortolker, en mere ærlig og mere tvivl som hermesdyrker, ved at blive til. Her stilles selve spørgsmålet om, hvem eller hvad der er jeg i et fortolkningsforløb. Hvis fortolkning opfattes som den sjælelige arbejdsgang, hvori det uklare, det ubevistde, i størst muligt omfang oploftes til klarhed og bevidsthed, så er det hermeneutiske arbejde ikke bare noget, det *udføres af* et jeg, men noget der *sker i* et jeg på en sådan måde, at dette jeg selv ændres i arbejdets løb. En fortolkningsproces kan under dette fortegn aldrig

Hermeneutik

Hermes er navnet på fortolkningens gud. Efter ham er hermeneutikken opkaldt. Det er der noget opmuntrende og læremægtigt i. Og noget irriterende. Blandt Hermes' mange gudeopgaver bør hermeneutikere særligt indskærpe sig tre: han er budbringer mellem guderne og menneskenes verden, han er handelsfolket gud, og han er tyveknægtenes gud.

I sin førstnævnte egenskab bringer Hermes det, som er evigt fjernt og guddommeligt ind i menneskenes aktuelle livsverden, i sin anden egenskab udvikler han vores evner til at kalkulere, at handle fordelagtigt og med overskud, i sin tredje egenskab lærer han os at stjæle. Hvis vi hos den Hermes, som er handelens gud, kommer til at beherske det rationelle (og det opportunistiske), så røber hans to andre gudeaktiviteter, at hans væsen er rigere og mere tvivlsomt; det rækker både op i det olympiske og ned i det kriminelle. Sådan er det - eller burde det også være - med Hermes' jordiske broderskab, hermeneutikerne.

Hvis man forsøger at positionsbestemme sin egen plads blandt nutidens mange fortolkningsskoler og -ismer ved at kalde sig hermeneutiker, bruger man blot en betegnelse, som enhver af de eksisterende skoler ligesåvel kunne gøre krav på. For de giver sig naturligvis alle af med at være fortolkere og tjener dermed, hver på deres måde og i deres krammål, den fælles gud, Hermes. Alligevel forekommer deres bilde af gudens væsen mig ofte at være for snævert. Følgelig må det være en hermeneutisk behagelig handling, at mennesker, der - som jeg - nødigt bekenner sig til en programmatisk fortolkningsmetodik, alligevel på tyveknægtes vis forsøger at tilrane sig den fælles betegnelse: hermeneutiker. Det er også lidt af en joker-handling, forsåvidt som man dermed

være totalt programmeret, for såvidt som program betyder forskrift, og fortolkning sådan set handler om tilbivelsen af den skrift, der ikke kan foreskrives, før den ved at skrive sig meddeler, hvad det er den er ved at skrive.

At fortolke er således ikke bare at gå velforberedt eller velrustet og veluddannet til arbejdet. Set i Hermesperspektivet er fortolkning at kaste sig ind i en krise, som man tillader at ytre sig, som den vil, og ikke kun som man som fortolker pålægger den. Det hedder: at prøve anderne, og hvem ånderne er, kan man ikke vide, før man har hørt på dem.

Hermeneutikeren er således ikke bare den, der foretager fortolkningens arbejde som aktivt-intellektuelt subjekt. Hun eller han er også - og måske mere oprindeligt - den, i hvem fortolkning foregår. Det fortolker i os på samme måde, som man siger: det sne. Langsomt lærer man sig at forstå fortolkning, fordi man i sig selv så ofte har været vidne til, at det fortolkede. En affortolkerens vigtigste aktiviteter er altså lidt paradoksal: at være sin egen forbavsede tilskuer og derved blive klar over, hvad der foregår i os, når vi fortolker. Men megen metodetænkning slæber på den rationelle overanstrengelse, at fortolkerne mener at kunne og måtte styre og lovgive for hele fortolkningsprocessens forløb.

En hermeneutiker er altså den, der vil forstå, hvad der sker, når man forstår. Hermeneutikeren vil fortolke fortolkningsevnen. At det fortolkende arbejde således bliver gennemlyst og tilteget er naturligvis skelsættende handlinger af bevidstgørelse, og i dem ligger det akademisk-metodiske arbejdes berettigelse og store nytte.

Vi kan i et eller andet voksende og principielt uafslutteligt omfang blive subjekt i vores egne fortolkningshandlinger, og der sker et kvalitativt spring i det øjeblik, man for alvor kan knytte sit jeg-væsen til sine tolkningshandlinger. En frigørelse, en individuation.

Dette har noget at gøre med Hermes' tyvekunster. For tyveri er et kunsthåndværk, hvormed man tilegner sig det, andre har skabt og anset for værdifuldt. Den hermeneutiske tyveknaet stjæler med arme og ben fra det stadigt bølgende hav af fortolkninger, som omgiver os, og det er uoverkommeligt at redegøre for, hvorfra disse mange forskellige kilder til ens forståelse udspinger. Vi prøver i noter og lærdomsapparater at optegne vores største gældsposter.

Men den hermeneutiske tyveknaet stjæler også uophørligt fra det, der arbejder i hendes/hans eget bevidsthedsliv, hvorefter man opfører det fra den status, der hedder: *det fortolker i mig*, til den status, der hedder: *jeg fortolker*. Det er en stadig og uafsluttelig oversættelse fra tredje til første person, og den, der kender den og bruger sin tid på at forstå den oversættelse, kommer efterhånden også til at ane, hvorfor tyveknaetenes gud og Olympens budbringer er en og samme figur.

Genren og individet

Som fortolker trækker man på flere og mere elementare evner end dem, metoden eller programmet kan formulere og motivere. Det viser sig i praksis derved, at den metodiske uenighed ofte er skærpet meget voldsommere end den uenighed, der hersker omkring forståelsen af faktiske digteriske tekster. Det er metoderne i langt højere grad end fortolkningerne, der befinner sig i konflikt.

Denne lagttagelse tyder på, at der i selve læsetofløbet foreligger en række styringer, der ikke stammer fra metoden eller det programmerede, men fra at teksten er sin egen metode og selv er programmeret med de afgørende informationer, man som fortolker reagerer på. Da det i de senere år forbløffende nok har kunnet diskuteres, hvorvidt tekster overhovedet eksisterer som andet end spejle for individuelle fortolkningsaktiviteter, vil jeg gerne indsdykle, at for mig er der en tekst, og at denne tekst har en række egenskaber, som man ved læsningen har mulighed for at danne sig stadig bedre præciserede billeder af. Ja, det er tilmed den afgørende egenskab ved tekster, at de er „fremmede“ fænomener med egne viljer, så at man under arbejdet med dem på befriende måde overskrider sin individuelle grænse og udfordrer sin narcissisme.

Synspunktet på teksts skabende fremmedhed er omfattende og kan her kun antydes. Men det drejer sig om en skærpelse af evnen til at aflese litterær form. Og dermed om en genfortolkning af især genreforskaætslen. Af historiske grunde udløser genre-synspunkter stadig opsigtsind, som om man ved at arbejde på at anskue fænomener under deses genrer nødvendigvis kvalte deres individuelle sæpræg. Som om det stadig var en avantgardistisk befrielseshandling - ja overhovedet var muligt i et klassificerende arbejde - at knuse genretænkningen.

Opgøret med den franske baroks enevældige og patriarchals-normative poetik burde vel omsider være overstået, og det må i al fald ikke i længden føre til genresynspunkets tab og afskaffelse, men til dets historisering. Vi kan ikke blive ved med at lade vores lagttagelse og vores problemformuleringer traumatisere af den revolutionært-destruktive front imod de monologisk enevældige fædre. I hermeneutikken forligger muligheden for at gennemlyse og aktualisere genretænkningen ved at op løse dens gamle normative autoritet og erkende dens underværlighed i en dialogisk erkendelses tilbivelse.

Tiden må - som Søren Ulrik Thomsen har påpeget - være kommet, hvor avantgarden oplosser sig, fordi der ikke er flere grænser at spræn-

ge. Det nye interessante problem er således nu, hvilke normer der da stadig er på færde og lader sig genopdagte i vor erkendelses og vor livsførelsес former.

For genren ér et erkendelsesbegreb, som er på færde, hver eneste gang genkendelse finder sted, og vi med sprogets hjælp nавngiver et nyt fænomen ved hjælp af et ord, vi kender i forvejen. Om litterære fænomener gælder det, at vi genkender dem ved at tilforordne dem til en genre, som vi i forvejen har mere eller mindre præcise forestillinger om. Genren som begreb har - med et par K.E. Løstrup-ord - samtidig vidde og prægnans, dvs. den har plads til store individuelle variationer, men den ser samtidig typiske ensdannetheder ytre sig igennem de individuelle variationer.

At tilforordne en individuel tekst til en genre er at foretage en typebestemmelse, hvad der ikke udelukker en samtidig individbestemmelse, men tværtimod kræver den. For det typiske foreligger aldrig på anden måde end som en ensdannethed, der bliver synlig ved en sammenlignende betragtning mellem individ. Analogi hedder det på udenlandsk og familiebildung på dansk. Ligesom biologien arbejder med klassifikationer som familie-slægt-art, må litteraturforskning og undervisning gøre det. Ordet *genre* (afledt af *genus*) er etymologisk netop forbundet med tænkning over fænomener som familie eller arter.

Tekster kan, som dyre- eller menneskeindividér slægte hinanden på. Hvis man studerer arter (genus), studerer man, hvorledes fænomener *arter sig*, og en tekst kan selvfolgeligt også som et individ *udarbe* eller optræde *vanarier*. I forholdet mellem individ og art inden for biologien måtte Darwin stille sig spørgsmålet om normalitet i forhold til monstrositet, og han tvinges under sin klassificerende erkendelse til at overveje, hvor monstrøst et individ skal være, før det falder ud af artsnormen - og evt. derved nødvendiggør erkendelsen af, at det monstrøse dermed har etableret en ny art. Således er tænkningen over arter også for Darwin blevet historiseret.¹⁾

Den berømte hermeneutiske cirkel viser sig i tekstdtolkningen som en stadig cirkular vandrings mellem typerbestemmelserne (geniene) og iagttagelser af en teksts individuelle egenart.²⁾ Her som så mange andre steder må den hermeneutiske cirkel opfattes tredimensionelt som en spiral, hvor bevægelsen nok hele tiden påny kredsende passerer sit tidlige sted, men hver gang gør det i større højde.

Når genrebegrebet er uundværligt i tekstdtolkningen, beror det på, at de gæt, man under analysen foretager vedrørende teksts helhed, så ofte falder ud i retning af genregæt. Et sådant genregæt er et begreb i retning af en forståelse af de formkrafter, der han dannet teksts helhed, og det er ofte i det øjeblik, genregættet for alvor lykkes,

at den afgørende genkendelse eller gennemlysning af teksts væsen finder sted.

Det er en til tider meget stærk klarhedsoplevelse, hvis erkendelsesglæde er en af fortolkningeskunstens største fornøjelser. En oplevelse af at komme ind i et ordnet univers, hvor man tilnærmedesvist forstår den ordnende virksomhed, der har været på færde under teksts tilblivelse.

Ethvert individ, og det gælder også enhver individuel tekst, er således den øjeblikkelige modifikation af sin type. Men en historisk genreforsysselse må naturligvis konstatere, at også typen er historisk under forvandling, og at det ofte sker ved monstrositets grænseoverskriftsele. Det foregår blot som et langsomme takslag, som det er vanskeligere at aflese, skønt også det bør afleses. Nuidens mange teorier om det parodiiske og om intertekstualitet skaber på denne måde historieske fortolkninger. For hvis enhver individuel tekst på sin egen måde tilhører en genre (eller i ekstreme tilfælde opretter en ny genre), foreligger der i virkeligheden i enhver tekstdst i et intertekststueft forhold mellem genren og dens aktualiserede modifikation.

At aflæse litterær form

Vi trænger i denne sammenhæng til udviklingen af en litterær morfologi. Den morfologi eller formlære, jeg kunne ønske udviklet med større styrke, forudsætter, at form i digteriske tekster ikke er struktur, men retningsbestemt bevægelse, en „rytmе“.

At anvende begrebet *struktur* om litterære tekster indebærer en betænkkelig metaforisering, der fører tankerne i retning af anorganiske og mekaniske former. Da man vanskeligt undgår at begå metafor i selve sit valg af metodisk terminologi, hvad ej heller strukturalister undgår, foretrækker jeg at hente anskuelsesformerne fra højere livsudtryk og anskuelige digteriske tekster som levende fænomener, rytmiske figurer, der udtrykker sig i tid.

Et levende væsen kendes på, hvorledes det „arter sig“. Tekster er da at førstå som fænomener, der ved deres forløb giver deres væsen til kende. Aristoteles brugte begrebet *entelechi* om den stræben i et livsvæsen, som man kun kan blive opmærksom på ved at iagttagte, hvor det er på vej hen og hvad der er dets hensigt. Den form, det tegner i sin bevægelse, fortæller om dets stræben.

Aristoteles selv tog denne anskuelsesform i anvendelse i forhold til f.eks. den græske tragedie, og hans ufortjente vany som en tør dogmatiker skygger fuldstændigt for, at han i virkeligheden var en frem-

ragende iagttager med et enestående blik for at se det typiske igennem det individuelle. Han anskuelsesform er her på ingen måde skolasisk, men har langt snarere forbindelse med den *anschauende Urteilskraft*, Goethe bl.a. forsøgte at udfolde i sine studier over *Planternes metamorfose*.³⁾

En analogisk tankeform, der henter sine kategorier fra planternes stræbende formkræfter, men søger at forfølge den videre op i forståelsen af dyrisk og menneskelig stræben og de former, der her synligør sig - det er den basis, hvorpå en litterær morfologi for alvor kunne udfoldes og hvortil en iagttagende og elementær pædagogik lader sig knytte.

Hvad der da skal opøves som resultat af den hermeneutiske tanknings arbejde med genreformer er en ny iagttagelsesform, der kunne kaldes en gennemlysende sansning af litterære tekster. For det, der muliggør og nødvendiggør begrebet om genren er, at en genre altid kun kan forelægge i skikkelse af et antal individuelle tekster, der i forhold til hinanden på analog måde tegner en stræben eller et forløb. Ofte tegner de denne stræben i meget energiske og dramatiske udtryk, så at det som i dramaet - er selve konfliktspidsningens og afviklingens formkræfter, der gennemorganiserer en tekst.

Hermed åbner jeg til en vældig sammenhæng, som pladsen ikke tillader mig at udfolde, hvorfor jeg nøjes med at henvisse til nogle steder, hvor der er arbejdet med genrestyrede gennemlysningstorsøg af denne analoge art. Det gælder i genrelesningen specielt om begrebet *rytm*, som er udfoldet hos forskere som Francis Fergusson, Susanne K. Langer og Northrop Frye. Og det gælder f.eks. begrebet *Geistesbeschäftigung*, som bruges af Andre Jolles i hans bog *Einfache Formen*, der er et meget smukt studie i forskellige elementære fortællehandlings formkræfter.⁴⁾

Et Skud i Taagen

Det efterfølgende har ikke alene karakter af en tekstdortolkning, men rummer på god hermeneutisk vis også en fortolkning af en fortolkning.

Hvordan den er blevet til, formår jeg dybest set ikke at udredde. Den er først og fremmest opstået, fordi jeg har læst og genlæst teksten utallige gange over en årrække, og den er derfor snarere vokset frem end den er metodisk provokeret og styret.

I overensstemmelse med den stillede opgave vil jeg undervejs knytte kommentarer til fortolkningens forløb. I undervisningen kalder jeg disse metodiske refleksionsøjeblikke: *at lave tableau*, hvormed jeg

mener: standse forløbet for at iagttage og begribe det sted, analysen netop da er trængt frem til, ved hvilke greb den er nået så vidt og hvilken grad af hensigtsmæssighed disse greb har vist sig at besidde.

I forhold til de forhenværende opstillede hermeneutiske synspunkter vil jeg lade selve fortolkningen falde i følgende tre faser:

1) *forsøge at indordne teksten i et velunderbygget genregæt*. Dette genregæt bør karakterisere teksten i dens genrenæssige helhed, dvs. knytte sig til indlysende og kompositionskabende egenskaber ved teksten, dens figur dannende rytm.

2) *vise, hvorledes den foreliggende lekster en individuel modifikation af sin genre*. Dvs. at den hermeneutiske cirkelbevægelse her opræder som en art krise eller forståelsesmæssig *agon* (kamplads), hvor genre-gætten på sin side forsøger at tegne teksten i sit hellhedsbilede, mens det stadige arbejde med at præcise teksts individuelle egenskaber og særpræg på sin side forsøger at belaste, modificere eller - hvis der er tale om „monstrositet“ - kuldkaste genre-gætten og fremvivinge et bedre.

3) *opleве dette møde mellem genren og dens individuelle modifikation til et historisk synspunkt*. Dette indebærer, at man viser, hvorledes forfatteren i denne tekst både streber imod at realisere en allerede foreliggende digterisk form, men samtidig fornyer den med en moderne intention, som ikke modstandsloft finder sig til rette i genrens velindrettede rum. I denne fase er intertekstuelle iagttagelser af stor klarhedsvirking. Under dette *agon* bliver både forfatterens individuelle egenart og periodens karakteristiske modsigelser synligjort. Som det vil vise sig, er Jacobsens novelle skrevet på et så kritisk tidspunkt af genrens historie, at genren selv under analysen må iagttages som et fænomen, der ved overgangen fra romantisme til naturalisme er i stærk forvandling.

Første genregæt Genregrisning

Det første genregæt, jeg vil forsøge at komme igennem med, lyder da: *Et Skud i Taagen* er en novelle i form af en spøgelseshistorie. Som genre kendetegnes novellen ved, at en livssituation, som har befundet sig i en tilsyneladende hvile eller balance, omkastes eller kæntrer, idet noget uforudset (ofte kaldet: begivenheden) tranger ind og med selve sin indtrængen afsjører, at balancen var ustabil og altså kun tilsyneladende.

Ved selve sin evne til at forstyrre balancen blotlægger begivenheden den etablerede tilstands ubevidsthed eller forsvarsloshed på et bestemt og kritisk punkt.

At en spøgelseshistorie har et nært genremæssigt slægtskab med novellens form, er ikke overraskende på baggrund af denne definition. Spøgelseshistorier orienterer sig naturligt omkring selve det tolkningsmæssige chok, der provokeres, når ukendte, truende magter eller skikkelser bryder ind i en dagklar hverdagsorden. Disse chokskabende indbrud er jo ikke tilfældige øjeblikke i spøgelseshistoriens organisering, men intet mindre end fortællerrutens fyrstårne og styrepunkter.

I disse tolkningssammenbrud bringes selve tilliden til verdensforståelsens stabilitet i krisé. Enhver spøgelseshistories egentlige effekt beror på den metafysiske angst og uigenmæssighed, den efterlader - selv når den er opklaret på tilsyneladende „naturlig“ måde.

Der er to altorganiserende, spøgelsesagtige indslag i Jacobsens novelle: a) den skrämmende præcision, hvormed hovedpersonen Hennings skud ud i fågen træffer hans lykkelige rival (Niels Bryde) i hjerret og b) den hvide skikkelse (formentlig Agathes genfærd), som i novellens slutning strækker sine hænder ud af fågen og kvæler Henning, samtidig med at han hører to uforklarede skud.

Disse to mysteriøse punkter, som også er de punkter i fortællingen, der er omgårdet med størst angst, står til tolkning mere end noget andet i dens forløb, og det er da også dem, der tilsammen har givet fortællingen dens titel.

De stærke tolkningsproblemer, der knytter sig til netop denne Jacobsen-novelle, beror på disse to mysteriøse indbruds tvetydighed. Man kan spørge sig, i hvor høj grad de overhovedet kan tolkes, og efter tydeliggøre spørgsmålet ved at undersøge, under hvilken hermetik de i så fald kan tolkes. Hermed mener jeg: skal spøgelseshistorien her tolkes under magiens eller under realismens fortægning? At fastlægge dette er den næste - og vanskelige - genrepræcivering.

Hvad er egentlig et spøgelse? Måske kunne man forstå et spøgelse som en dræbt, ulevet livsenergi, der vender hævnende tilbage til den verden, døden har forsøgt at fordrive den fra i utide. En kvinde, der f.eks. på grund af jalouxi dræbes med et ufødt foster i sit liv, vender som genganger tilbage med det ufuldbyrdede livs krav, og spøgelset oploser sig først, når det livsforløb, der blev afbrudt ved den voldsomme død, har fundet sin forløsning. Så først er den rejste livsappetit mættet, livskæbnen restløst fuldbragt. Noget tyder jo på, at spøgelser i højere grad bor i historier end i virkeligheden. Ja, spøgelser er måske simpelthen historier, der af den ene eller den anden grund ikke blev færdige.

For at kunne fortælle spøgelseshistorier må man altså forudsætte en slags økonomisk princip i selve et menneskes livskæbne. En barsk, uretfærdig skæbne kan komme til at skyde et menneske en tilfredsstillende livsaffrunding, og det, at noget er „tilfredsstillende“, indebærer

da, at man er blevet afleveret der, hvor freden findes, og f.eks. fremover kan blive roligt i sin grav. Ens historie er onsider færdig.

Der rummes således i denne skæbneøkonomi en regnskabsføring, som vedører den tingenes balance, jeg omtalte i forbindelse med novelledefinitionen. Hvor skæbneregnskabet ikke balancerer, springer hævn og gengældelse frem. Vægtens eller balancens symmetri er en af epikkens ældgammle formkræfter - efter som det er en af de gamle retssamfunds dybestliggende formkræfter. *Ius talionis*, gengældelsesprincippet, kalder man det, blandt andet under henvisning til den gammel-testamentlige forestilling om øje for øje og tand for tand. Den, som har forvoldt en skade, må selv tilføjes en skade, der opvejer den første.

Talionsretten arbejder i sin mest skrämmende skikkelse med en nådesløs nøjagtighed. Ingen gæld eftergives, krænkelser nedskrives og huskes med traumatisk præcision og detailrigdom. Hævneren er en dæmoniseret regnskabsførende, og eftersom enhver fuldyrdet hævn samtidig er et nyt sår i verdenordenen, kan hævnens kæder blive endeløse gennem denne omhu i registreringen af krænkelserne, sådan som det ses både i den græske tragedie og i det islandiske sagasamfund. Kun et nådes- eller tilgivelsesprincip kan bringe regnskabet til ende ved at udslitte selve regnebrettet og indføre det overskud, som bærer navnet tilgivelse.

Et sådant forsoningsprincip, som f.eks. *Orestien* finder på sin måde og kristendommen på sin, forekommer ikke inden for rammerne af *Et Skud i Taagen. Spøgelseshistorien* er her med fuld kraft en historie om krænkelse, regnskabsføring, hævn og uundgåelig død. Gengældelsesretten dæmoniske symmetri i hævnen tegner sig i alle dens afgørende arrangementer. Hævneren, som i denne historie indledningsvis er Hennings, bevarer en morbitt præcis, traumatisk erindring om krankelsens omstændigheder og detaljer. Og da han selv i historiens anden halvdel er kommet ovenpå, iscenesætter han med monoton grundighed sin egen krænkelseshistorie i spejlvendt form.

Da den næsten sonderkunstige Agathe ved ægtemandens truende fallit må tryggle om Hennings bistand, tildearer han hende det døbringende gengældelsesslag, og han arrangerer situationen sådan, at deres samtale kan finde sted i netop den grønne stue på Stavne, hvor han selv är forinden fik en lussing for sin fornærmelige optreden. Der er satanisk prosa i et afsnit som dette:

„Hun græd og bad.

Men hun maatte virkelig betænke, at han havde tabt uhyre på Klavsen. Da hun fortalte ham, at Foretagendet var mislykket, var det virkelig som om en havde slaaet ham paa Øret, saa overrasket og fortumlet

blev han. Ved at bruge dette Udtryk kom han til at tænke paa, at hun engang havde slaet ham, kunde hun huske det. Nej!... det var en Dag han drillede hende med at Bryde... kunde hun virkelig ikke huske det? jo hun havde i elskværdig Ilterhed slaet ham paa Kinden, paa den Kind der.“

Og derefter modtager Agathe så (afslaget som tilbagebetaling. Og Henning fremturer i sine aggressive tvangsmønstre. Agathe afsluttede dengang situationen, hvor hun slog ham på kinden, med en kold og rolig replik: „Henning, jeg vil sige Dig, jeg fortryder ikke hvad jeg har gjort.“ Og da Henning til slut står ved Agathes åbne kiste med hendes døde hånd i sin (den hånd der slog!), hedder det: „Saaøjede han sig hen mod Ansigtet og hviskede: „Farvel Agathe! jeg vil sige Dig Noget inden vi skillies. Jeg fortryder heller ikke, hvad jeg har gjort“.

De her etablerede hævnmønstre er i sig selv klare nok, eftersom de er helt psykologisk tilgængelige (dvs. motiveret af arrangementer, som novellenes personer foretager) og gensepiller hævnhistorier fra mange tidligere tider. Tolkningsproblemets i *Ei Skud i Taagen* udspringer først af den næste iagttagelse, som nu må gøres: Symmetrien i historien omfatter nemlig også fænomener, der ikke umiddelbart kan tilskrives nogen menneskelig beslutning. De to bændpunkter, hvori overnaturlige spøgelseskræfter synes at være på færde, finder begge sted i taagen, først det skrämmende præcise skud mod rivalens hjerte og sidst kvællingen af Henning på hjemturen fra Agathes dødsleje.

Hvis vi for et øjeblik lader det henså i det uvisse, hvorvidt disse to begivenheder faktisk skal opfattes som overnaturlige kræfters indgraben, kan vi forinden konstatere, at såvel den ydmnygelse, Henning tilføjes ved at blive slået på kinden, som den tilbagebetaling af lussingen, han senere foretager, tilsyneladende udløser tåge over landskabet. Og i denne tåge huserer kræfter, som synes at være et over-menneskeligt modspil til de psykologisk motiverede krankelser mellem hovedpersonerne.

Hvorfra iscenesættes da dette tilsyneladende metafysiske modspil? I det sidste af tilfældene, Hennings død i tågen, er svaret måske lettest at give: det iscenesættes fra de kvindelige kræfter, kærlighedsevnen, som i hævnhistoriens løb er blevet kraekket til døde. Den hvidklædte kvindeskikkelse er utvivlsomt Agathes genfærd. Henning har fra ligets hånd stjalet en hvid handske og stukket den ind på brystet. Det er denne handske, der søger hans strube og kvarer ham.

Det ser altså ud, som om fortællingens metafysiske balancer eksisterer intakt i forhold til gamle gengæddelseshistorier af folkelig oprindelse. Verdensordenen fører regnskab med menneskelige overtrædel-

ser og blander sig i dem med belønninger og straffe. Gengangere er gengæddere. Der er en Nemesi i verden, sådan som feks. M.A. Goldschmidt fuldstændig samtidig udfoldede det i slutningen af sit fatterskab.⁵⁾

Genrens „monstrøse“ modifikation

Alligevel har man jo vanskeligt ved at måtte acceptere sådanne iagttagelser i forbindelse med en af det moderne (naturalistisk og positivistisk arbejdende) gennembruds hovedforfattere, J.P. Jacobsen. Ud fra et kendskab til den status, folkeligt-overtroiske motiver havde bevæget sig hen til i løbet af 1800-tallet, er man da også tilbøjelig til at mene, at det metafysisk-moralske inventarium fra spøgelseshistorien her ikke kan forelægge naivt, men må være gennemtolket med den psykologiske afmytologisering, som var en af samme århundredes største åndshistoriske resultater.

Eller man skulle måske snarere tale om en ommytologisering. Med denne betegnelse må man da mene: en flytning af de metafysiske kræfter fra deres „naive“ plads i omverdenen til en reflekteret plads i menneskesjælens inderverden. Den moralske overvågelse og gengældelse stammer således ikke fra verdensorden og forsyнет, men fra menneskets egen mangelbundede psyke, hvori der hersker kræfter, som overvåger os selv og kan påføre os gengældelse. Sjælen er altså ikke et med sig selv, men en kampplads, hvorpå den kæmper for at blive sig selv over for de kræfter, den selv huser, men derfor ikke uden videre hersker.⁶⁾

Hvis en sådan psykologisk ommytologisering foreligger her, kan vi forfine det indledende genregat og sige, at *Ei Skud i Taagen* er en kunst-spøgelsesnovelle, hjemmehørende i en tradition, som romantiene og romantisterne havde skabt, når de intellektuelt, og med moden raffinéret sanselighed, gentolkede mange af oldtidens og middelalderens folkelige genrer. Det drejer sig her om mængder af reflektere, filosofisk-erkendende meta-anvendelser af traditionens „folkelige“ genrer (f.eks. kunst-balladen, kunst-eventyret m.fl.), som romantiene selv havde indsamlet i store videnskabelige udgivelser.

Hvad Jacobsen gør i denne novelle er således muliggjort af en ny episk hermeneutik, som forbinder hans fortælling med romantismens interesse for at udforske det patologiske i kunstgennemlysnings af folkeligt-myktiske motiver.

Hermed fordobler det psykologiske „landskab“ i novellen sig svæ-

rende til den fordobling af psyken, som nogle årtier senere fandt sted, da Freud videnskabeligt fastslag dens opdeling i en bevidst og en ubevist del. For hvis landskabet, sådan som det ligger rundt omkring hørgården Stavne, mere må opfattes som en projektion af personernes dunkle inderverden, end som den dagklare lokalitet, hvor man f.eks. kan ride på heste og gå på jagt, så opstår der for alvor et hermeneutisk problem. Er dette landskab så udelukkende et sjælligt landskab, eller er det på samme tid et konkret landskab og et sted, hvori den menneskelige inderverden afspejles?

At netop tågen er det dominérende vejrige i novellen, bidrager naturligvis til at sløre denne problemstilling og dermed større skillelinjen mellem realistisk landskab og projektion. Derned bliver fortællingens numinose uvished effektfuld forøget, men tolkningsproblemet i samtidig så komplekt, at det truer med at slippe ikke alene fortolkeren, men også novellens forfatter ud af hånden. Det er ikke kun dygtigt gjort, men også klodsset eller betænkeligt uafklaret.

Mytens og trylleeventyrets landskab er i alt væsentligt ordnet efter en højere poetisk-symbolisk logik, hvis formål stort set ikke er at give en realistisk omverden, men at fortolke de krisepunkter, en mytisk-fortættet menneskeskæbne gennemløber.⁷ At tågen to gange på afgørende tidspunkter lægger sig tæt over landskabet i Jacobsens novelle, frister en til at anskue den inden for denne gamle, mytiske syntaks, der forbinder menneskers moralske verden med f.eks. landskabelige og meteoreologiske begivenheder.

På den anden side er der så megen moderne realism i fortællingen, at man føler sig usikker i etableringen af denne syntaktiske binding og anfægtes af spørgsmålet om, hvorvidt denne tåge blot er arriveret med en almindelig meteoreologisk årsagskæde som anledning. I det ydre landskab optræder tågen tilfældig, men i det sjælelige landskabs økonomi optræder den med nødvendighed.

Både i første og anden tågesituations forekommer det nærliggende at opfatte tågen som en symbolisk fremstilling af et momentant vanvid. Tågen udvider et stort, vag følelseslandskab. Det er dens væsen, at den umuliggør normal, kontursikker sansning, så verden opløses i det uklaart flydende, det tilslørrede. Tågen er stedet for den oceaniske grænsepløshed og følelsesmæssige orienteringsløshed.

At tågen besidder sådanne lyrisk-simbolske kvaliteter, den numinose anelsetsfuldhed, gør det episk nærliggende at lade den billedeligne de sjælelige skadevirkninger af Hemmings sociale deklassering og dype erotiske ydmygelse. Han har længe spist nådsensbrød i Agathes føredrehjem og levet som snyltegæst på hendes erotiske tiltrækningskraft. Skammen over lussingen og Agathes straffetale skyder ham

uigenkaldeligt ned til en æreløs pariastatus, og i sin selvforagt og identetsløshed har han ikke andet at klamre sig til end den rasende jalouism mod sin lykkelige rival. Niels Brydes sang igennem tågen handler om lykken som nådesløs krænkelse mod den ulykkelige, og den sang bliver direkte provokation til Hemmings hævrende og dræbende skud.

Figurationen er som diagnose skarpskåren indtil det kliniske. Tågen rydder al bred og sammenstøt normalsansning (alt det, H. C. Ørsted kaldte *circumspection*⁸) af vejen; den nu helt isolerede lidenskab kan derfor springe modstandslost frem med en laserstråles fortæthed og fuldende præcision. Dette studie i patologiens monomane præcisionsfokusering er perfekt fra Jacobsens side.

Metaforisk set bruges netop tåge (omtågethed) ofte som betegnelse på den ekstremt tilspidsede tilstand, et besat menneske føler sig hensat til, mens det begår sin passions-forbrydelse. Med hadets tindrende fucuseringsskarphed følger en momentan hammelse af alle bevidsthedens bredere evner. Når tågen sidenhen letter, kommer det for en dag, hvad man har forvoldt, mens den herskede.

Men dermed får det også en dybere betydning, at tågen i novellen

samtidig fremstår som det element, hvorfra gengældelsen imod Hemming bryder frem. I dette arbejde med en metaforisk-psykologisk tolkning af tågen og dens numinose hemmeligheder (spøgelsesmagterne, der hersker i den) kan man tagtage forfatterens beslutsomme arbejde på at modificere og nytanke spøgelseshistoriens gamle genne. Sådan ville en spøgelseshistorie ikke være blevet fortalt hundrede eller tusinde år tidligere.

Historisk placering

Når man fastholder konstellationen af total omverdensløring og patologisk præcision, som er denne novelles sikreste psykologiske trembringe, er vejen banet til at påvise dens nærmeste litterære slægtstak, nemlig Edgar Allan Poe. At læse *Ei Skud i Tågen* sammen med Poe's *The Tell-tale Heart* præciserer en række af fortolkningsvanskelighederne i Jacobsens novelle.

Også Poe's fortælling fra 1843 er en spøgelseshistorie, der handler om den dræbtes gengældelse fra hinsides døden. Hos Poe spiller nattemørket den rolle, tågen spiller hos Jacobsen. Morderen, en ung mand, har set sig syg på en hvid plet i sin gamle husvært øje; han planlægger og gennemfører med sygeligt skæpet præcision et mord, der sådan set kun har til formål at udrydde det kvalmende øje af verden, men natur-

ligvis ikke undgår at udrydde øjets ejemand samtidig, på trods af at morderen i øvrigt har et meget hjerteligt forhold til sin gamle husvært.

I den langt udspundne midnatscene, hvori husværten til slut myrdes, lader Poe alting henligge i buldrende mørke, således at - som hos Jacobsen - kun hørelsen etablerer kontakt mellem morder og offer. Da morderen, der lurte i gamlingens sovekammeråbning, efter timelang venten åbner for sin blændlygte, sender han med satanisk styret præsion dens nåtetynde lysstråle lige ind i offerets vildt opspærrede øje. I flere betydninger af ordet: et pletskud!

I dette øjeblik, hvor intet andet end pletten lyser i det fuldkomne mørke, er vejen åbnet til den vildt passionerede forbrydelse. Herefter skjuler morderen liget spørst under soveværelsets gulv, og da han nogle timer senere opsøges af politiet, som et skrig har alarmeret, forrådes den selvskre morder af, at den så grundigt myrdede gamlings hjerde giver sig til at banke under brædderne.

Alt, hvad der fortængtes, mens verden var formørket, melder sig med uovervindelig ret, når lysets bredere og mere åbne verden vender tilbage. Poe's morder forrådes af den kærlighed til husværten, som han selv forrådte ved at kapitulere til sin idiosynkrasi. At mordet, ifølge klassisk kriminalroman-filosofi, altid sladrer om sig selv, er således denne moderne fortællegenres version af den ovenfor omtalte nemesis-tænkning.

Todorov er med rette blevet berømt for sin analyse af den fantastiske fortællings svævende fortolkningsmoment.⁹⁾ Læseren eller tilhøeren holdes med raffineret flertydighed i tvivl om, hvorvidt det fortalte lader sig indordne under velkendte erfaringsskategorier, eller om begivenheden i sin gådefulde karakter bringer de eksisterende forståelsesvaner til fald og nødvendiger godtagelsen af overnaturlige kræfters medvirken. Dette svævende moment kælder Todorov for en *tøven*.

Det er denne tøvens effekt, at den irriterer; den lader ikke tolningsspørgsmålet falde til hvile i et tilfredsstillende svar, eller den er meget længe om det. Der er en overmængde af spørgende kraft i disse fortællinger. Poe's fortælling *The Black Cat* er vel en af de bestomtteste af dem med dens forlokkende tilbud om at forstå en hævnistorie i et gammelt magisk gengældelsesmønster.

Alligevel er der måske noget om, at Todorovs binære opstilling af de fantastiske fortællinger ikke er helt tilfæddsstilende. Det passer ikke, at man som afslutning på den fantastiske tøven skal træffe valget mellem en overtroisk og en rationel forklaring.

At fantastiske fortællinger, middelalderlige spøgelseshistorier som Poe's eller her Jacobsens Poe-novelle, genopstår i løbet af 1800-tallet må nemlig opfattes som en moderne undsigelse af det forrige århundre-

des rationalisme. I sin fordrivelse af den middelalderlige overtro havde oplysningsstiden fået etableret en *ratio*, der var for programmatisk skarpskåret og derfor måtte savne forklaringer på mange mere komplexe sjælelige fænomener. Det var ikke kun overtroens paniske og magiske opfattelsesformer, der var utilstrækkelige - det var rationalismens også, bare i den modsatte henseende.

Poe's fortælling *Guldbilleden* tematiserer dette tolkningsproblem omkring spørgsmålet om, hvorvidt man kan blive vanvittig af guldfieber ved at blive bidt af tarantellen. De tre personer, der tilsammen dætager i fortællingens skattejagt, tegner tre hermeneutiske niveauer, der på spændende måde udbygger Todorovs teoridannelse. Negeren Jupiter med det primitive og letskrämte sind tolker forløbet i klassisk magiske former, hovedpersonens ledskager forholder sig til gengæld rationelt og skeptisk afvisende. Ingen af de to har evner nok til at løse gåden og finde skatten. Det har til gengæld fortællingens hovedperson, der som moderne forstandigt væsen er forståndig nok til også at beholde sin adgang til den overtroiske paniske alarmerethed. Hvad rationalisten avisir og klausulerer som overtro, det lukker denne hovedperson op ved at finde moderne udvindingsformer i denne gamle mine.

At kunne omgås det numinoe, med respekt for dets hemmelighedsfulde styrke og med køjlighed til at fortolke og omsætte dets kræfter i moderne kategorier, det er denne tredje tolkningsform kendtegn. Jeg kunne have lyst til over for den overtroiske og den rationalistiske at kalde denne: *den imaginative tankreform*.

Denne nye tankeform er det, digterne presser så hårdt på med at udfolde i løbet af 1800-tallet. Den belaster det overtroiske med ratioens tvivl, men den belaster også ratioens tvivl med det overtroiske mere alarmerede og intuitivt sikre talenter. Man kunne godt sige, at den i århundredets løb udvikler sig til en ny, dybere åndelig aflæsningsevne.

Når en sådan epokeskabende ny evne skal bryde igennem, er det indlysende nok, at den kommer i vanskeligheder med at forstå sig selv, mens den fødes. Den nye bølge af logisk og naturvidenskabelig rationalisme, som var en så toneangivende bestanddel af det moderne genembruds program, besad ikke megen teoretisk følsomhed for den imaginativedanke. På en række meget væsentlige punkter ser vi derfor romantikkens og romantisems temavænder leve videre, let camoufleret under det brandesianske program, som digterne i vidt omfang kan tilslutte sig, men ikke kan forstå sig selv udømmende ved hjælp af.

Tolkningsproblemet i *Ei Skud i Tagen* skal således ikke bare opfattes som en privat forvirrethed hos J.P. Jacobsen, men som et sammenstød mellem to tankeformer, der ikke havde noget afklaret forhold til

hinanden. Jacobsen etablerer sit episke univers i denne novelle ved at genbruge en række af traditionens dæmoniske motiver, men da han forsøger at tænke psykologisk og ikke magisk over det dæmoniske, slutter han tilsyneladende en række mytiske sammenbindninger - uden at erstatte dem med tilsvarende psykologiske.

Denne moderne psykologiske genanvendelse af et mytisk motiv bliver måske tydeligst, når man inddrager endnu et (tidligere vistnok ikke påvist) påvirkningsmotiv bag ved Jacobsens novelle. Der er adskellige grunde til at antage, at Carl Maria von Webers opera *Der Freischütz* må have været i Jacobsens tanker under novellens tilblivelse.¹⁰⁾

Den mest direkte associationsfortbindelse mellem Jacobsens novelle og Webers opera er det simple forhold, at heltilinden i begge værker hedder Agathe. Men med dette spor gøres man opmærksom på en dybere motivisk berøring mellem de to værker; den bører på, at de begge organiserer sig omkring den formskabende nemesis-tanke, der har været udfoldet i det forrige.

Den unge jæger Max, der anses for en mesterskytte, har en tid været fortuget af en „Unstern“ (u-stjerne, dvs. et uvenligt kosmisk forsyn), så at han ikke træffer med sin tidlige præcision. Dette truer med at blive fatalt for ham, da han ifølge gammel lokal tradition skal præstere et mesterskud for at blive gift med overførsterens datter Agathe og blive sin svigerfaders efterfølger. For at sikre sig, når han skal præstere den afgørende træffer, lader han sig løkke af sin ældre medskyte Kaspar, der i det skjulte ønsker at ødelægge ham, fordi Agathe har vraged ham til fordel for Max. Kaspar har direkte adgang til Hans kulsorte Majestæt, der i denne opera bærer navnet Samiel. Hos denne respektindgående herre kan man lære kunsten at støbe frikugler, hvis egenskab er, at de ikke er underkastet den usikkerhed, der knyter sig til almindelig skyts, men træffer med usvigelig sikkerhed.

Frikuglerne støbes under dæmoniske ritualer og megen romantisk teatertorden i et antal på syv ad gangen, men der knyter sig den betenkkelige klausul til deres usvigelige træfslighed, at det er den Onde selv, der afgør, hvor den syvende kugle skal traffe. Max har kun denne syvende kugle i behold, da han ved skyttestenen skal leve mesterskuddet, og kun fordi guddommelige krafter griber ind, undgår han at dræbe sin kæreste, som den Onde havde tilsigtet det, og rammer i stedet sin dæmoniske og utro ven, Kaspar.

En række motiver forbinder således librettoen med novellen, men gør det under motivtransformationer, som kunne fortjene et nærmere studium, fordi de synliggør, hvad der er sket i tolkningen af middelalderlige fortællinger fra Webers romantiske brug i 1821 til Jacobsens psykologisk-realistiske forsøg i 1875.

Som Webers hovedperson befinner Jacobsens Henning sig i en usikker venteposition, hvor han håber at blive den legale arvtager til den bedrift, han er tilknyttet, og samtidig at gifte sig med ejerens datter. De to hovedpersoner er på hver deres måde ramt af eksistentiel usikkerhed og tvivl. Og skønt det hos Jacobsen ikke er muligt at udpege det sted, hvor døjlepagten indgås og frikuglerne støbes, så er det tydeligvis sket i det øjeblik, da Henning med overnaturlig præcision rammer Bryde i hjertet med sit skud. Henning rammer med en frikugle, men der står ingen steder, at der er tale om sådan en.

Hvad en frikugle er, forklarer Kasper i denne lille ordveksling fra operaens første akt, femte scene:

Kaspar: Kan det virkelig passe, at du ikke ved, hvad en frikugle vil sige!

Max: Banalt sludder!

Kaspar: Så lærer man det da bedre blandt krigsfolk. Ha, ha! Hvordan skulle vel de skarpskytter klare det, som præsterer at nedskyde deres mand igennem den tykkeste krudtrøg. Eller har du aldrig tænkt på, hvorledes svenskerkongen faldt ved Lutzen på trods af sin køllert af elghud? To solvkugler hed det. Ja, ja, den kløgtige kender det!¹¹⁾

Den overnaturlige præcision - og den dødbringende betaling bagefter - det er jægersagnets version af fortællingen. Hos Jacobsen er det hele Henriks sadistisk præcise ødelæggelse af Agathe og hendes liv, som udgør det første dæmoniske mesterskud. Og den syvende kugle, som den satanske gengælder har forbeholdt sig selv, affyres da også til sidst i den tagescene, der afslutter fortællingen med Henriks død eller fuldstændige vanvid. Mens Henning tumler af sted og lytter efter den svage lyd af sit hjerte, står der: „Hvad? Det lød som et Skud! Og nok et! Han rystede paa Hovedet, smilede og mummled: „Nej, ikke to, kun et, kun et!““

Et Skud i Taugen kommer under denne læsning til at fremstå som en nedbyggende modhistorie til dén kristne forløsnings, som forsynet med sin sidste indgraben sikrer i Webers libretto. Gengældelsen hersker stædig i Jacobsens verden, men kun den sataniske. Verdensordenen selv synes - som også andre steder hos Jacobsen - at have antaget sadistiske træk.

Herved får denne sidestilling af de to tekster den sidegevinst, at den tilbyder en forklaring på novellens mærkelige optakt, som fortolkningsmæssigt kan være vanskeligt at indplacere i dens handling. Det minutiøst afgennede åbningssceneri i den grønne stue på Stavnede skilder et rum, der henligger som en ruin efter et lystigt jægerliv, der engang befolkede det. Gudsforladtheden har eroret scenen fra begyndelsen, en ventesal for skæbnen. Der står om denne grønne stue, at den nær-

hest var indrettet på at tjene som gennemgang. Det giver en række

betydningsmæssige ekkoer, hvis man læser skildringen sammen med Webers regiangivelser ved andenaktnets begyndelse, som skildrer det sted, Agathe opholder sig sammen med veninden Ännchen:

„Forsal med sideindgange i forsthuset.

Hjortegenvir og dystre tapeter med jagtstykker giver det et gammelmodigt udseende og giver mindelser om et tidligere førsteligt skovslot. I midten en med forhæng forsynet udgang, der fører ud til en altan. På den ene side Ännchens spindehjul, på den anden et stort bord, hvorpå en lille lampe brænder og der ligger en hvid kjole med grønne bånd“¹²⁾

Jægerudrustning, jægerens grønne farve, bånd som besætning på jæger-brudens bryllupskjole, et spindehjul, af Jacobsen udskiftet med et klaver til kvindelig fingereskæftigelse. Sidenheden i scenen en vase med roser, som Jacobsen har udskiftet med begravelsesblomsten calla. Af særlig interesse er det måske, at at Agathe og Ännchen ved akterns begyndelse er i færd med at hænge et billede af forfaderen Kuno tilbage på væggen, hvorfra det som uheldsbringende varsel netop er styret ned. Hos Jacobsen hedder det, at der ved siden af hjortegenviret var „en lys Plet, hvis Form tydeligt angav, at et ovalt Spejl her engang havde haft sin Plads.“

Ved lagttagelser som disse kan endnu en væsentlig genrebemælce præciseres: novellen er en naturalistisk modhistorie til en gammel kristen-moralsk livsforståelse, og dens karakter af modspil binder den på en måde - antimetafysisk og i ordets brede betydning: parodisk - til det forlæg, som den behøver for at kunne afvikle det. Novellen er en frigørelsesbevægelse, hvis befrielsesaktiviteter endnu er bundet af de former, den vil gøre sig fri af.

Derved foregriber den modernismens særlige form for ironisk eller destruktiv intertekstualitet. Således er dens mangetydlige plads som traditionersafvikling, traditionsmetamorfose og modernistisk traditionsbegyndelse bestemt.

Noter:

¹⁾ Jfr. indledningskapitlet „Værieringens Aarsager“ i Charles Darwin: *Arternes Oprindelse I*, s. 33, Jørgen Paldans forlag 1981. Darwins overvejelser om monstrositeten gør det værd at bemærke, at J.P. Jacob-

sens novelle *Et Skud i Taugen* er et studie i monomaniens patologi. Spørgsmålet er, om novellens emne (dens moderne psykologiske eks-

periment, der foretages inden for rammerne af en gammel folkelig genre, spøgelseshistorien), ikke er så radikalt, at det endog belaster selve genren på en „patologisk“ måde, hvorved Jacobsens tekst kommer til at fremstå som en „monstrositet“. En sådan monstrositet inden for genrens historie vil med tiden fremvinge forestillingen om, at en moderne, psykologisk novellegrene er under tilbivelse.

²⁾ Se kapitlet The Concept of Genre i E.D. Hirsch: *Validity in Interpretation*, Yale University 1967 og Jørgen K. Bukdahl: Hermeneutisk rationalitet, i *Kritiske tolknninger* s. 140ff. Gyldendal 1980.

³⁾ Jfr. Poul Behrendts kapitel: Goethes metode, i *Viljens former*, Fremad 1974 s. 94ff.

⁴⁾ Francis Fergusson: *The Idea of a Theater*, Princeton University 1949, Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*, Princeton University 1957, Susanne K. Langer: *Feeling and Form*, Routledge and Kegan Paul 1953.

Andre Jolles: *Einfache Formen*, Niemeyer 1930. Selv har jeg forsøgt at bruge beslægtede morfologiske synspunkter i *Holbergs komik*, Gyldendal 1984 og i fortolkningegrundbogen *Livsbilleder*, DR 1990.

⁵⁾ M.A. Goldschmidt: *Livserindringer og Resultater* 1877. Se også hans store fortælling: *Hævnen* (1868-69), som det giver pædagogiske resultater at læse sammen med *Et Skud i Taugen*.

⁶⁾ I det hele taget er den effernaturalistiske dignitetsinteresse for spøgelseshistorier bemærkelsesværdig. Jfr. f.eks. Henrik Pontoppidans lille spøgelseshistorie *Havfruens Sang* (1890), Ibsens stadige brug af spøgelseshistorier i dramaerne, f.eks. *Gengangere* (1881), *Rosmersholm* (1886) og *Fruen fra Havet* (1888), Henry James' *The Turn of the Screw* (1898), E.M. Forsters fremragende novelle *The Story of a Panic* (1902) eller Selma Lagerlöfs *Herr Arnes penningar* (1903).

⁷⁾ Jfr. min analyse af elementerne i Andersens: Den lille Havfrue, *Søvnløshed*, Centrum 1982 s. 64 ff, og den tilsvarende landskabsanalyse i Jørgen I. Jensen og Erik A. Nielsen: Tryllefløjten, der udkommer efteråret 1991, kapitlet *Landskabet*.

⁸⁾ Jfr. dette begreb i min *Modernismen i dansk lyrik 1870-1970* (Ideologihistorie III, 1976) p. 7-14.

⁹⁾ Tzvetan Todorov: *Den fantastiske litteratur*, Klim 1989.

¹⁰⁾ På Danskteaterforeningens Samsø-seminar april 1990 havde Søren

Schou og jeg uafhængigt af hinanden fundet frem til denne forbindelse.
11) Oversat efter Carl Maria von Weber: *Der Freischütz*, s. 30-31. Rec.
Iam, Stuttgart 1986.
12) smst. s. 34.

Romantikken

profaneret

Claude Lévi-Strauss (6 marts 93)
Jacques Derrida
poststrukturalisme delkonstruktiv
1967 Området i bogen
vigtigt at samme logos den
menigheds rituylæren.
Mortenets fotografier
Ud fra en mening om meningens spøgelse
Nietzsche kritiserer herespillet på meningens
signifikans og teknologisk transformativitet
signifikans og symbolistisk signifikans
opfattet mest hermeneutisk signifikans
Hvor dog konst. aktivitetsmæssig signifikans
til meningsundergrunden signifikans
Denne teknologi er også et udtryk for
Menigheds teknologi. Denne teknologi
hvilket returkommer. Det ordner det fint
natur
Ny poststrukturalistisk nummerisk

Socialhistorisk tekstlæsning - status og perspektiver

Af Søren Schou

Det Dansk Lærerforeningsseminar, der dannede baggrund for denne antologis refleksioner over tekstranalysen i dag, satte i hvert fald mig i en interessant dobbeltrolle. Jeg skulle på én gang repræsentere den socialhistoriske tekstanalyse årgang „68“, og optræde som „tagflitter stifinder“ på linje med de andre opdragsholdere.

En dobbeltrolle, men også en rollekonflikt? Kun hvis den social-historiske tradition efterhånden bevæger sig så meget i ring, at den kun kan finde de stier, den selv har betrædt for 20 år siden. Derfor: hellere være en stifter på evt. vildspor end en rutineret rejsefører, der ikke engang behøver kigge ned for at kunne udpe alle seværdigheder i landskabet. Eller oversat til mere akademisk termin: Hvis et social-historisk approach ikke kan skabe sig en aktuel eksistensberettigelse, f.eks. ved at lade sig inspirere af nytte litteraturkritiske synsmåder, bliver det selvfølgeligt og retthaverlig i klassisk reaktioner forstand.

Et beskedent credo

Det denne „fundamentalistiske“ 68-credo, jeg vedkender mig, er en opfattelse af litteratur som en historisk betinget symboliseringsform. For at lægge ud med en minimaldefinition: at bedrive socialhistorisk kritik er at pega på det ikke-tillædige forhold, der består mellem ver-

Symmet formbar av ide- retorikk

Leseren som medfange i språkets hus?

Ordet dekonstruksjon betyr «nedbryting», eller «meining nedbygging» (Kitang 1985:190). I snever betydning viser det til en filosofisk retning introdusert av den franske språkfilosofen Jacques Derrida i 1966, først som en kritikk (innenfra) av strukturalismen – derfor brukes gjerne begrepet *poststrukturalisme* parallelt med dekonstruksjon. I videre betydning utgjør dekonstruksjon et fundamentalt oppgjør med selve kunnskapsgrunnlaget i Vestens filosofi, særlig knyttet til grunnleggende begrep som språk, identitet, tekst, tolkning og vitskap. Særlig stilles det spørsmål ved en forenklet oppfatning av språket som instrument for tanke og tale: språket styrer skriveren og leseren i større grad enn omvendt. For litteraturteorien trekkes forskjellige slutninger av dette, følles for de fleste er aversionen mot en tolkningspraksis som sikter mot en – oftest underliggende og skjult – helhetlig mening i tekster. Verken i teksten – eller utenfor den – kan en finne en privilegert stabil, og dermed meninggivende, instans. I stedet er det forskellen, forskyvningen, gientakelsen, erstatningen som skaper mening underveis i en tekst. Dekonstruksjon blir ofte praktisert som en form for nærlæring som helst holder seg på overflaten, eller tekstsens *retoriske* nivå, gjerne med påpeking av tekstelementer som «umotsier» hverandre, og som viser hvordan enhvert tekst bærer spor i seg av andre tekster (intertekstualitet). Interessen for slike spør er stort av en overbevisning om at de fleste tekster rommer en ironisk selvbevisshet om sin egen *kunst*-ighet, språklighet, «retorisitet» eller avstand til virkeligheten – som undergraver enhver bokstavelig tolkning. I teksten møtes skriver og leser som medfanger i språkets hus (en variant av den østerrikske språkfilosofen Ludwig Wittgensteins uttrykk). Sammen gjenskaper de teksten. Gjennom en slik dekonstruksjon blir også leseren en produsent av teksten: En tolkning kan aldri bli mer enn en ny versjon og en ny tekst som føyer seg til de andre. Den autoriserte teksttolkning finnes ikke lenger. (Men det gjør skarpsindige lesere, ikke minst innenfor dekonstruksjon!)

Når dekonstruksjon i denne boka presenteres som en mulig «vei til teksten», er dette mer paradoksalt enn det kanskje kan synes i første omgang. For dekonstruksjonens status som litteraturteoretisk skole, såvel som analytisk lese-metode, er heller uklar.¹

Det som derimot ser ut til å være normalt med denne bevegelsen, er at dekonstruksjon, som alle nye skoler, starter med et «opprør», som etterlater seg et tomrom, som gradvis fyldes ved at «skolen» etablerer seg med sine autoriteter og ditt fortolkere (og utallige introduksjoner av «metoden»), hvorav dette er en av dem), og som nå har sin fulle hyre med å forsvarer seg mot nye farsopprørere.²

Men den som prøver å sette seg inn i dekonstruksjon som noe mer enn en filosofisk motebevegelse eller en subjektiv og relativistisk analysepraksis, vil møte et problem om en venter seg en enhetlig teori. Introduksjoner til bevegelsen omfatter alt fra resepsjonsteori, språkfilosofi, og retorikk til feministisk litteraturkritikk.³

Siden dette ikke skal være en presentasjon av dekonstruksjon i stor skala, men mer et bidrag til å finne en farbar vei inn i tekster, vil jeg koncentrere meg om noen få grunnleggende synspunkter som synes å dominere bevegelsen, og som jeg prøver å trekke med inn i min lesning av Cora Sandels novelle. Det er fristende her å sittere et autorisert hjertesukk fra en av dem som mest grundig har presentert og drøftet dekonstruksjon som litterær teori, nemlig Jonathan Culler. Han innrømmer nemlig åpent at de praktiske følger av dekonstruksjon for studiet av litterære tekster må leseren av hans framstilling selv slutte seg til, men uten at det er klart hvordan slike slutninger skal trekkes («The implications of deconstruction for literary study must be inferred, but it is not clear how such inferences are to be made.») (Culler 1982:180).

I denne beskrivelsen av en mulig dekonstruksjonens vei til Sandels tekst vil jeg først trekke noen linjer til andre beslektede tolkningstradisjoner, deretter forsøke å sirkle inn noen grunnbegreper som kan være med å prege en tekstrommentar «i dekonstruksjonens ånd: om forholdet mellom språk/tekst og virkelighet, om leseren som medprodusent av teksten, om tekst og retorikk og endelig om språkets «patriarkske» og «semiotiske» disposisjon.

Dekonstruksjon og andre tolkingstradisjoner

Litteraturen kan kun skrive sig selv, og når den er bedst, avslører den illusionen om sin egen terapeutiske eller forløsende virkning. (Rosiek 1992:132)

Ovenstående sitat er hentet fra en gjennomgang av dekonstruksjons sentrale frontfigurer, den amerikanske litteraturteoretikeren Paul de Man. Utsagnet peker mot vesentlige sider ved dekonstruksjonen, men peker i høyeste grad også mot andre litteraturteoretiske skoledannelser – jeg tar for meg én og én setning:

Litteraturen kan kun skrive sig selv – kunne godt relatertes til⁵ tradisjoner som anglo-amerikansk nykritikk, russisk formalisme eller fransk strukturalisme, der teksters autonomi ble framhevet som en reaksjon på bl.a. historiserende metoder (jfr. bl.a. innledningskapitlet i denne boka). I slike historiserende metoder tolket en gjerne tekster i et årsaks/virknings-forhold – biografisk eller samfunnsmessig – eller begge deler. Felles for nykritikk, formalisme og strukturalisme, er en front mot en tematisk eller innholdsorientert kritikk, som har hatt en tendens til å ende i en rekonstruksjon av «et livsbillede, en historisk indsigt eller en tolkning af det almmennmenneskelige» (Rosiek, 1992:127). For å unngå dette, finner nevnte retninger det nødvendig igjen å understreke at litteratur først og sist er «sprog, organisert ifølge spesifikt litterære prinsipper.» (Rosiek, samme sted.)

Dekonstruksjon er altså på linje med dette, men går enda et skritt lenger: den er også en reaksjon mot tolkninger (av skrift) som overhodet baserer seg på en «virkelighet» utenfor teksten: «The idea that the significant meanings of written texts exist somewhere separate from the written words themselves is a basic concept of western civilisation», sier Derrida, og legger til den ofte siterete spissformuleringen: «There is nothing outside of the text» (Derrida 1976:158). Denne jakten på virkeligheten *bak* teksten har ikke bare ført til rekonstruksjoner av Dikteren som kilde og nøkkeltil forståelse av Verket, men også til «avdekking» av mer allmenne historiske forutsetninger, eller til å gjøre teksten til «uttrykk» for grunnleggende menneskelige konflikter, slik vi har sett det demonstrert også i denne boka.

På samme måte som Derrida gjorde seg til post-strukturalist ved å kritisere strukturalismens tegn-begrep (jfr. ovenfor s.47), kan en si at også amerikanske litteraturforskere kom til å distansere seg fra nykritikken, som var dominerende på deres side av Atlanteren.

Jeg kan ikke gå i detalj om ulikhettene her, bare nevne at det finnes vesentlige forskjeller mellom nykritikk og dekonstruksjon i synet på teksters *autonomi* (jfr. intertekst-begrepet nedenfor), i synet på *retoriken*, og på figurer som *symbol* og *allegori* (jfr. om de Man nedenfor), men først og fremst innebærer dekonstruksjonen – som vi alt har vært inne på flere ganger – et annet språksyn.⁶ Det som er viktig å fastholde er likevel at en innenfor dekonstruksjon godt kan ha prinsipielle teoretiske innvendinger både mot formalismen, nykritikken og strukturnalismen, men at en både i fokusering på det kunstferdige ved litteraturen (rim, rytme, tropes og figurer), samt i definering av tekstsbegrepet (jfr. om Barthes nedenfor) står i gjeld til alle disse tradisjonene.

At litteraturen videre *avslører..illusjonen om sin egen forløsende eller terapeutiske virkning*, er nok et grunnsyn hos Paul de Man, men her brukes begreper som like mye hører til i leirer som oppfattes som f.eks. nykritikkens motsetninger: begreper som «avsløre», «illusjon», «terapi» og «forløsnings» er – isolert sett – begreper vi kjenner igjen både i marxisme og ideologikritikk, samt psykoanalyse (jfr. innledningskapitlet ovenfor). Dekonstruksjon vil riktnok – i likhet med formalismen – ikke bruke litteraturen til å reconstruere et livsbilde, en historisk innsikt eller en tolkning av det allmennmenneskelige. Men siden heller ikke bokstaveligheten er til å stole på, så kan heller ikke utsagnet «There is nothing outside the text» tolkes bokstavelig: Vel er vi fanger i språkets hus, men alt er ikke språk. «Det andre» – det som språket peker mot – er der hele tiden, selv om det stadig visker unna. Det lar seg derfor ikke fange som Historien, Kulturen, Virkeligheten, Subjektet eller Eksistensen – med stor bokstav og i bestemt form, som om de skulle være faste holdepunkter i tilværelsen.

Men å gå derfra til å påstå et dekonstruksjon er ahistorisk eller ikke viser interesse for det menneskelige subjekt/er anti-humanistisk er å fordrive bildet av bevegelsen. Ikke minst er det mange som kombinerer psykoanalyse og dekonstruksjon (jfr. om Kristeva nedenfor).

Med formuleringen og *når den er best* avslører Rosieks med de Man-presentasjonen enda ett trekk ved «bevegelsen», som her nærmest framkommer som en forsnakkelse: «når den er bedst...». Kritikere som arbeider innenfor dekonstruksjon er ikke primært oppatt av å *nurdere* tekster, for eventuelt å gi dem plass i en eller annen littær kanon. Snarere er dekonstruksjon (som strukturalismen før dem)⁷ kjent for å relativisere tekst-begrepet, ja, til og med sette spørsmåls-

tegn ved et skille mellom faktive (figurative) og ikke-faktive (referensielle) tekster, for eksempel romaner versus journalistikk (se også ovenfor, s. 47)⁸. Likefullt – det lar seg ikke nekte at svært mange skrиве innenfor dekonstruksjon har sine klare tekstpreferanser: de «beste» tekster, er de som «afslører illusionen om sin egen terapeutiske eller forløsende virkning», eller i det minste – tekster der en kan lese inn slike uforsonlige trekk.⁹

Dekonstruksjon stiller seg videre skeptisk til litterære – og andre – forsøk på å bygge bro mellom språket og verden. Denne skepsis fører som nevnt til en forkjærighet for tekster som iscenesetter skillet mellem tegn og betydning, som reflekterer over sin egen språkhets.

For å konkludere med ett fundamentalt veivalg som disse antydningene om sammenheng og brudd med tidligere teoridannelser skaper: Skulle jeg (nærlæse Cora Sandels novelle på nykritisk vis, tror jeg nok jeg hadde søkt å finne bildemønstre og andre elementer i teksten som kunne underbygge en *helhetlig* tolkning av teksten, ja kanskje peke mot trekk som eventuelt kunne tjene som *forsoning* av motsetningene som finnes i teksten. Med dekonstruksjon som vei inn i teksten føler jeg meg mindre forpliktet til å finne det sammenfattende bildet som skulle forsonne alle de «begier» som barnet tilføres/tillegges i løpet av «oppveksten» (= teksten).

Dekonstruksjon er en sammensatt bevegelse som har et felles grunnlag i en skepsis til autoriserte tolkninger av litterære verk. Like lite som de vil akseptere Forfatterens kontroll over egen tekst, like lite kan de selv påberope seg «gyldige» teorier og tolkninger. Likevel er det oppstått omkring denne skolen en hel underskog av apologeter og tolkere av de store – som for eksempel Jaques Derrida, Paul de Man og Roland Barthes.

Når jeg i det følgende kopler teoretiske «standpunkter» til disse personene, er det med full bevisshet om at dette blir versjoner av versjoner. Og igjen: ikke som apologet for dekonstruksjonens Store Mestere, men en som leter rundt i andres tekster etter noe som kan åpne en vei inn i Sandels tekst. Jeg fant, jeg fant, sa Askeladden – på vei til den store prøven: Askeladden framstår som sann eklektiker. Å være eklektisk betyr både å være utvelgende, prøvende og søkerende, ifølge Aschehougs store leksikon, og i tråd med dekonstruksjonens positur. Det virker også betryggende at anklager om eklektisme, basert på minus-ord som «uoriginal» eller «overflatisk», klart framstår som urimelige i vår kontekst: både dekonstruksjonen av forestil-

lingen om *originalitet* og forestillingen om *dypdens* forrang framfor *overflaten* hører med til denne bevegelsens yndlingstema.

Forholdet mellom språk og virkelighet: Jacques Derrida

Derridas kritikk av strukturalistenes tegnbegrep og statiske språksyn er allerede omtalt i denne boka (s. 47). I stedet hevder Derrida at språket utgjør en åpen, dynamisk struktur, et spill av likheter og forskjeller *utenforskringspunkt*, en tilstand som filosofien og vitenskapen hele tiden har kjempet mot. Resonnementet er hos Derrida særlig koplet til *skrift*, som jo i motsetning til talen lever sitt eget kontekstavhengige liv. Skrift henviser primært til skrift, det språklige tegn til andre tegn: hvrt ord i en ordbok blir forklart med andre ord, som igjen defineres med nye ord.

Dette språkfilosofiske synspunktet er selv sagt kontroversielt, men jeg nøyer meg her med å oppsummere med noen konkrete konsekvenser for synet på tolkning av litterære (og andre) tekster. Vi står overfor en vridning i den tradisjonelle måten å forstå tekster på, og som på mange måter har dominert litterær analyse i skolen:

For det første undermineres synspunktet om at analyse av tekster skulle avdekke tekstsens «skjulte mening», fortinnsvis i bestemt form. I stedet for å fokusere på en dypere mening/underliggende referanse, blir interessen dreid mot tekstsens avhengighet og forbindelse med andre tekster, deres *intertextualitet*.

For det andre vil tekster sett i lys av andre tekster framstå, ikke som helhetlige eller sluttede (som nykritikernes tilstrebet), men som sammensatte ekko av ulike språk og bevissthetsformer. Strukturalismen har i sin fortolkningspraksis hatt en forkjærighet for forskjeller i form av *motsættingspar*, liv/død, fri/fanget, godt/ondt, natur/kultur, som igjen bygger opp verkets «struktur» (jf. kapitlet om strukturalismen). Dekonstruksjon har etter min oppfatning mer øye for de flytende (metaforiske) forbindelser mellom forskjellene: meningen blir alltid utskutt, forskjøvet til et evig «senere». Derrida erstattet skriftbildet (!) av det franske ordet for «forskjell» – *différence* – med sitt eget *différance* for å betegne denne tendensen i språket til å «utsette» (og motsette seg) en endelig mening.

Det ustabile tegnet gir rom for lesninger der en snarere dyrker enn påtaler selvomsigeler. Også for lesninger med forkjærighet for fenomener som ironi, paradoks og – for den saks skyld – humor, risi-

kable språklig tilstander for den som primært ønsker at språket skal fungere som tjenlig og traust transport av «meninger» «informasjon» eller, mer pompos, «budskap». Forfatterens *intensjon* blir tilsvarende mindre interessant – den kan selv sagt subjektivt ha vært til stede, som et engasjement, en glede eller en stor sorg, men språket vil alltid ha en transformertende kraft, andres erfaringer blander seg inn – for de språklig tegn har også en kollektiv historie – derav (blant annet) fangenskapet i språkets hus.

Å betrakte litterære tekster som et komplekst spill av ulike stemmer, som kanskje til og med motsier hverandre, det er altså temmelig forskjellig fra den budskaps- og intensjonsestetikken som fortolkning (og den dominerende litteraturundervisningen) til nå har vært styrt av.

Derfor blir aldri dekonstruksjonen i «analysemetoden» som sikter mot stabile tolkninger. Har en først detromsiert forfatteren som «bydende stemme» og gjort ham til fange i språkets hus, så må fortolkeren selv finne seg i å akseptere tilsvarende fangenskap. Tolkningser nye versjoner, som må finne seg i å bli avløst av nye versjoner. Det betyr ikke at tolkning må opphøre, snarere tvett imot: tekster kan selv sagt holdes kunstig i live ved å innlemme dem i en litterær kanon. Men først og fremst lever tekstene i kraft av at de leses og fortolkes på nytt.

Derridas understrekning av avstanden mellom språktegn og «virkelighet» kan altså brukes til å gjøre tekstlesingen til et spenningsfelt møte – ikke mellom språk og virkelighet, der teksten relateres til en kjent virkelighet, men mellom språk og språk, til de tekster og det språk vi har felles, i et assosiasjonspill altså kalt intertekstualitet. I forhold til Cora Sandels tekst: ikke til en sum av konkrete barndomssituasjoner, men til sekundære, språklig lagrete «barndomserfaringer», som umørkelig er blitt til de voksne forestillinger om barndom, og som for alltid er skilt fra den virkeligheten de er sprunget ut fra.

realismens tegnbegrep. Det flytende forholdet mellom det språklige tegns uttrykk (signifikant) og innhold (signifikat) ble overført til et nytt tekstbegrep: Teksten er *produktivitet*, ikke produktet av forfatterens arbeid, for eksempel styrt av hennes fortellerteknikk og stilbehandling. Nei, teksten er «selve scenen for en produksjon der tekstprodusenten og leseren møtes» (min uthaving):

«Teksten ‘arbeider’, uansett når eller fra hvilken side man gir seg i kast med den; selv som skrevet (fastlagt) slutter den ikke å arbeide, å holde i gang en produksjonsprosess. Hva arbeider teksten med? Med språket. Den dekonstruerer språket som kommunikasjon, representasjon og ekspresjon (der hvor det individuelle eller kollektive subjekt kan ha en illusjon om å etterligne noe eller uttrykke seg) og rekonstruerer et annet språk.» (Barthes 1991:75).

I stedet for å balsamere tekstens budskap, gjelder det altså å flertydig-gjøre snarere enn å entydiggjøre den, redusere den til «kommuникаsjon, representasjon eller ekspresjon».

Det er i denne sammenheng at tekst-kommentaren tar over for teksts-analysen: kommentaren åpner, framfor å søke helhet i teksten, avgrense, avrunde og lukke den.

Tekstens retorikk: Paul de Man

Hvordan dekonstruerer så teksten språket, hvordan underminerer litterære tekster sitt eget budskap, kan en spørre. En av dem som har forsøkt å konkretisere dette var den belgisk-amerikanske litteraturforskeren Paul de Man. Når tekster skaper en slags avstand til det de ser ut til å bety, har dette sammenheng med en retorisk figur, nemlig *ironien*. På denne måten er litteratur «den språkpraksis som aller tydeligst synet fram språkets retoriske (dvs. figurative) status» (Kittang 1985:201).

I de Mans lesing av Nietzsches viser han hvordan teksten inneholder selvmotsigelser og elementer av ironi. En tolkning kan derfor ikke bare nøyse seg med en redegjørelse for tekstens tema, eller for spenningsforholdet mellom det den sier og måten det sies på, dens retorikk. Nei, tolkningen må også klarlegge «tekstens ironiske medvit om sin egen retorisitet – eit medvit som aldri kjem til orde, men som finst, negativt så å seie, mellom ordna». (Kittang 1985:202.)

Fra verktolkning til tekstkommentar: Roland Barthes

Det litterära arbetet... satsar på att göra läsaren till producent av texten, i stället för att låta honom vara konsument.
(Roland Barthes i S/Z)

Etter min oppfatning var det Roland Barthes som mest fruktbart pekte mot en ny tolkningspraksis etter Derridas kritikk av struktu-

Det er i spenningene i teksten som tropene eller de littørre figurerne skaper at de Mans retorikk utvikles. Mest kjent er skillet han innfører mellom symbolsk og allegorisk oppfattelse av språk. *Symboltet* er helhetsanskuelens medium, som forsoner de mange motsettningene i en tekst, slik vi kjenner det fra nykritikernes littørre tolkningser. *Allegorien*, derimot, peker på avstanden mellom språket og verden, den minner om at bildspråket primært er språk. Dermed fraskriver allegoriske tekster seg ifølge de Man forsoningens trøst, og uttrykker en ekte erkjennelse av den menneskelige eksistens som «et spittelsesfyldt intermezzo mellom to tomheder, som det ikke står i litteraturens magt å forsone, forløse, eller gjøre meningsfuld» (Rosiek 1992:132).

Jeg innrømmer gjerne at dette både er dystre og kompliserte tankeker, men tror faktisk de [kan komme ve] med i tekstkommentaren til

Cora Sandels novelle.

Språkets patriarkalske og semiotiske disposisjon: Julia Kristeva

Jeg avslutter denne Askeladd-aktige teorirunden med å fange inn enda

et par begrep fra dekonstruksjon og poststrukturalisme, vel vitende om at vi kan få bruk for disse. Siden det er kvinneskrift vi her vil få med å gjøre (i mer enn én forstand), ligger det nær å minne om Julia Kristevas refleksjoner over nenneskets vilkår som språklig vesen.¹⁰

Med støtte i psykoanalysen (Jacques Lacan) tillegges det språklig fangenskapet (jfr. ovenfor) det hun kaller språkets *patriarkske disposisjon*, den ordnende, strukturerende, autoritære siden ved språket – som denne teksten akkurat nå demonstrerer – underkastelsen under det logisk diskursive språkets koder. Opp mot dette stiller Kristeva det hun kaller språkets *semiotiske disposisjon* – rim, rytm, homonymer, gjentakelser, forsnakkelsr, vitser osv., forhold som kan virke forstyrrende inn på mer eller mindre ritualiserte kommunikasjonsmåter (stortingstaler, kronikker, nekrologer, kjærlighetsbrev [mannens?], lovtekster osv.).

Både Lacan og Kristeva tillegger disse disposisjonene en henholdsvis patriarchalsk og matriarkalsk orden, og som talende subjekt er vi spiltet mellom dem – begge er virksomme i språklig praksis. Som så mange andre språkteorier med psykoanalytisk tilfang forteller den sin (roman)versjon om oppvekst: Barn har selv sagt sitt utgangspunkt i

det matriarkske heterogene og semiotiske språket, men språktleg-nelse betyr en gradvis innordning under Faren Lov, Den store Andre. Denne innordningen betyr både fremmedgjøring og «død», fordi barnet må la seg forme i De Andres bilde og undertrykke sine egne lyster for å kunne tilgne seg dette språket.

Med fare for å banalisere hele historien: Tilegnelsen av språket, betyr tap og avspalting fra det nærværende: det som før var reelt og hadde med ting og nærvær å gjøre, må nå formidles språklig som tegn. Tibake er bare «spor».

De konfliktfylte minnespor en finner både i barnets – og i kunstnerens – skapende språkpraksis, gjenspeiler aggressive og destruktive impulser: «sorg» og skyldfølelse over avspaltingen og tapet av nærværet på den ene siden, forsøk på en regressiv gjenopprettning av nærvære-totalitet på den andre: både «dødsdrift» og «livsdrift».

Språklig kommer dette «begjæret» etter gjenopprettning til uttrykk nettopp i en stadig konfrontasjon mellom de to språklige diagnostisj-

I kunstnerens tekstspraksis vender det fortrengte, nærværet, stådig tilbake i form av tette ting-tegn, «nærvarende gjenstander», språklige fortetninger i form av gjentakelser på det prosodiske planet.

Konklusjon

Avgjørelsen om dekonstruksjon, kan en forhåpentligvis slutte at den aldri kan utmeistes til en «lesemetode» i form av et analyse-skjema. Derimot består dekonstruksjonen av en rekke filosofiske og estetiske overveieler om teksters og fortolkningers *tiblivelse* og *begrensninger*. Tekstens «innhold» er ikke virkeligheten, men andre tekster, skriveren skriver med andres tekster i bakhodet. Slik leser også leseren. Sammen befinner de seg i språkets hus. Sammen realiserer de den «nye» teksten. Men fortolkningens verdi ligger i om den er i stand til å iscenesette dette «møtet» som en «åpning», og ikke som en «lukking», en solidarisk samtale mellom teksts stemme og leserens, som i siste instans handler om dette – dagslyset der ute, noe vi sammen aner, men aldri kan nå.

RØMME MULIGENS

Att tolka en text är något helt annat enn att ge den betydelse (en mer eller mindre välgrundad, mer eller mindre fritt skapad sådan), det är att bedöma vad dess mångfald besår av.
(Roland Barthes i S/Z)

La det være sagt enda en gang: dekonstruksjon avslører ofte en forkjærlighet for tekster som på en eller flere måter kan virke uavsluttete: tekster som tematiserer et spenningsforhold mellom språklige figurer og verden, tekst og virkelighet, tekster som motsetter seg reduksjon til ett tema, tekster som tar overraskende vendinger underveis, tekster som insisterer på noe en ikke helt kan få seg til å tro på, «urene» tekster som blander sjangerer eller følelsesmodi.

Jeg skal ikke nekte for at «Barnet som elsket veier» for meg framsto som en slik tekst – allerede ved første lesning, at den for mine tradisjonelle helhetssøkende nærlæsningsbriller (oppvokst med nykritiken og strukturalismen) framsto som en «dårlig» tekst: rørende og sentimental, ja, vel, desperat, ja vel – og ikke et vondt ord om denslags – men forsonende?

Så min første sjangerbestemmelse (for slikt skal en jo bestemme, om ikke annet, så for å plassere lesningen i et «stemmeliie») – ble noe i nærheten av et *sentralprisk essay* – «For det første (...) for det andre, for det tredje – – –» (23), eller *ironisk prosalyrikk*, med sin blanding av ironi og besvergelse. I det følgende velger jeg likevel å behandle teksten som en novelle, utgitt som den er i en novellesamling.

For meg har møtet med dekonstruksjon, med dens skjerpede sans for teksts retorikk, gitt meg de nødvendige frie hender til å identifisere meg med et umulig prosjekt. Så får andre domme om dette i siste instans blir dekonstruksjonens for-dom dvs. forkjærlighet for tekster som i særlig grad dekonstruerer seg selv – som styrer denne lesningen.

Intertekstualitet – den umulige barndomsskildringen?

«Barndommen er en feil som det er lærerens oppgave å rette på», sa Georg Johannessen en gang til en samling perplekse norsklærere (referert i *Norskklæreren* nr. 2 1980, jf. også note 8). Utsagnet slår fordi det dekonstruerer en rekke tekster som «taler» motsatt vel: Etter roman-

tikken, og ikke minst takket være Rousseau, er det blitt vanlig å assiere ordet «barndom» med adjektiv som «lykkelig» (og «ulykkelig»), «uskyldig» og ikke minst «naturlig».

Det vi ikke alltid er klar over, er hva vi samtidig ikke sier, men likevel sier: barn er alltid «de andre» (det gætfulle folket?) – beskrevet av oss andre». Derrida berører faktisk selv spørsmålet i sin *Of Grammatology* der han diskuterer hvordan Rousseau utviklet en idé om barndom som paradoksalt nok ophøyer barn ved å gjøre dem mindre enn voksne, mer «naturlige» og derfor mindre menneskelige: «Man calls himself man only by drawing limits excluding his other...: the purity of nature, of animality, primitivism, childhood, madness, divinity» (Derrida 1976:244). Derrida ser altså dette som en farlig selvtilløftende kanonisering av det opprinnelige og primitive, selv framstår en dermed som degenererte og «invalid» (70) etterkommere av en opprinnelig uskyldstilstand. Ofte er dette parret med en dyp mistillit til livets «realiteter», slik vi tvinges til å møte dem som voksne, men kanskje særlig en nostalgitisk lengsel mot «that which never was». For som Derrida viser oss, «there never was an «other» – never anything before writing, never a prior, truer mode of speaking or thinking except the ones we invent as a means of belittling our adult selves» – og tilsvarende: «there never was a childhood, in the sense of something surer and safer and happier than the world we perceive as adults. In privileging childhood as this sort of 'other', we misrepresent and belittle what we are...» (Noddeman 1990:147).

Skulle jeg ha levert en tradisjonell, «budskaps»-orientert tolkning av denne novella, ville jeg i tråd med hevdvunnen praksis hentet fram en «forfatter» på barnets og barndommens side, slik enhver «leser» også er programmert til å være. Rousseau sitter oss alle i blodet, og lengsel tilbake til barndomslandet søker stadig sin bekreftelse. Sorgen over tidens uavvendelighet skaper en drøm om en tilstand utenfor tiden, og som kjent forekommer følgende besvergelse helt mot slutten av teksten, tillagt barnet, idet hun uvegerlig nærmere seg utgangsporten til barndommens paradis: «Følge veiene, aldriig bli det de kalte voksen, aldriig det de kalte gammel, to fornede tilstander (...) Være som nå, lett som en fjær, aldriig trett, aldriig andpusten engang.» (79)

Slik vil jeg allerede nå peke mot den store Teksten som denne novella skriver seg inn i. Enkelte ville til og med kalte den Litteraturs grunntekst. Den sveitsiske forfatteren Peter Bichsel har beskrevet den slik:

«Historiefortælling (i denne konteksten betyr dette å fortelle historier; min kommentar) beskæftiger sig med en selvfolgelighed: at tiden er til, og at vi oplever vores liv som tid. At fortælle historier er at omgås med tiden, og vores oplevelse af livet som tid har noget at gøre med, at vores liv er endeligt, at vores venners liv er endelige.

Naturligvis kan angstens for denne endelighed overvinde: religion og filosofi tilbyder os det fornødne væktøj. Tilbage bliver sørmodigheden over det endelige. Sørmodighed kan ikke overvindes. Man kan vise fra sig eller tage den på sig, og at fortælle historier har noget at gøre med at tage sorg på sig. Menneskenes selv-følgelige sørmodighed gør dem til historiefortællere. Uden tidsbegreb var der ingen historier. Den, der ikke har tendens til sørmodighed, er tabt for litteraturen. Måske egner han sig nogenlunde til forfatter, men afgjort ikke til læser. Litteraturens verden er de sentimentales verden.» (Bichsel 1983:10-11.)

Men er det så enda en sentimental historie om barndommens endelighed (og voksendommens fornødrelse) vi står overfor i Sandels tekst? Mellom en sugererende og lyrisk titel og en litt mer desperat besværgelse i tekstsens avslutning? Eller er det kanskje heller en tekst som lar oss gjenkjenne denne «sorgen», men som dekonstruerer seg selv? Allerede ved forstegangens lesning av novella skapes, som skrevet, end del undring og forvirring. Tekstoverflaten åpenbarer etter hvert end del krakeleringer (Barthes' uttrykk), som nettopp skyldes tekstfemner som dekonstruksjonen har en viss forkjærlighet for, nemlig nettopp *forskjeller, forskynninger, gjentakelse, erstattinger*.

Jeg velger derfor å forme min videre tektskommentar rundt disse stikkordene. Altså: ingen tolkning for å fange inn teksten som en helhetlig struktur med en samlet «betydning», men mer å forsøke å vise hva tekstsens mangfold består av på overflaten, eller det språklige og retoriske plan, om en vil: som tekst og skrift, ikke budskap og uttrykk, som litterær analyse vanligvis sikter seg inn mot. Kort sagt å forsøke å gjengi tekstsens egen retoriske (eller dekonstruktive) dynamikk.

Erstatningen/Forskjellen («Différence»)

Veiene fører meget lenger enn jeg visste.. (49)

Sitatet ovenfor er hentet fra det eneste stedet der pronomenet «jeg» brukes. Avsnittet innledes med «Barnet tenkte:», så noe dramatisk «brudd» i fortællemåten er det likevel ikke. Sitatet peker likevel mot to sider ved fortællingen som på et vis skiller den fra andre barndomsfortællinger: avpersonaliseringen, og at barnet framstilles i ulike faser, ja med ulike identiteter. Etter hvert som barnet vokser, er det som det skyver noe (en uavklart «mening») foran seg hele tiden. Denne Fortskjellen, som hele tiden «utsetter» sin mening eller forflytter sitt fortolkningssted, er også eksempel på den egenskap ved språket selv som en innenfor dekonstruksjonens forståelsesramme ser på som den grunnleggende, og som Derrida kalte *différence*.

Jeg skal se litt nærmere på noen av disse Forskjellene, som på mange måter er med og utsetter (og motsetter seg) en budskapsorientert tolkning av novella.

Den litt ubestemmelige titelen, og den tett påfølgende innledningssetningen «Især elsket det veier med et ensomt spor etter hest i midten og med gress mellom hjulsporene.» – gir de første signaler om denne tekstsens «différence». Dette er ingen novelle om *Sara* som elsket veier, *hum* som blev lett som luft på dem, *hum* som bak hversving ventet ukjente muligheter, *hum* som gjerne kunne finne på dem selv, om de ikke skulle dukke opp eller ta ønskete retninger. Nei, her mangler hovedpersonen både navn og beskrives med personlig pronomen – i «nøytrum», som i dette tilfellet er et bedre ord enn «intetkjønn».

I stedet for «Sara»/«hum», og dermed med leseren som selvsagt og «tett» med-spiller som i alle barnekildringer, og «de andre» som «Saras» – og vår – (oftest) uforstående motstander, avpersonaliseres, nøytraliseres og avintimiseres fortællingen med en hardnakket omtale av Barnet som vekselvis «barnet», «det» og «en».

Mer normal virker omtalen av antagonistene «de voksne»/«de andre», tantene, de viktige store pikene og de slemme guttene. Det samme må en si om intimiseringen og poetiseringen av rommet omkring barnet (og barndommen), det kommer jeg tilbake til.

Men mellom «barnet/det» og «de» står leser og forteller, vi som presses til å distansere oss fra begge tilstander, fordi vi verken er barn

Skildringar av verden

lenger (et faktum som «Sara» kanskje kunne ha ordnet [mediert] for oss), men like fullt ikke helt kan vedkjenne oss den triste forandringen. Og som blindpassasjerer sniker vi oss likevel med (eller inviteres med) hver gang teksten bruker sitt generalisende og inkluderende/inviterende pronomen *en*: «Makteslös sto en i dette som i alt annet» (44) «... en tenker ikke, når en gløder av forvirring» (53).

En annen påfallende forskjell i forhold til Barndomsnovella er det flytende *tidsaspektet*, oftest durativ fortid: «For det var alltid om sommeren» (6), «Barnets egen vei, pånytt tatt i besittelse sommer etter sommer» (14), jf. også titteilen – barnet som elsket veier.

Ved siden av at selve tidspennet er langt, beskriver teksten mer *tilstandene* enn *hendelser* (jfr. fransk *imparfait* versus *passé simple*) – skildringen er mer habituell enn iterativ. Derfor får også forandringsene stor vekt når de først markeres: «Fra det øieblikket fikk det en tung byrde å bære» (38) «Men en av de store guttene, som nesten var onklær, dukket plutselig frem som av intet.» (51) «For over var det med det samme. På et kort, vondt øyeblikk, som nå en tann trekkes ut.» (78) Det er neppe tilfeldig at handling oppstår hver gang hankjønnet bryter inn i historien.

De ulike *tilstandene* (stedene å være/ikke å være) som beskrives har også en språklig *utforming* som utgjør en slags «differance»: «Først da oplevde en veien slik den virkelig var, med merker etter hjul og hestesko, små jordfaste Stein som stakk op, lys og skygge som skiftet. Først da oplevde en veikantene, varme av sol og grønt, lubne og lodne av hundekjeks og marikåpe, altsammen en ran og delfig verden for sig selv, der en ferdedes fritt, og alt var godt, ufarlig og slik en ønsket det.» (5) Som i lyrikk kan vi vel her tale om et «ladel» språk, både i form av gjentakelsler av vei-bildet ulike steder i teksten, i form av syntaktisk bestemte «kadenser», i form av paralleller (lydlige og semantiske), i form av rytmie,¹¹ allitterasjoner og assonanser helt ned på ordplanet. Dette blir grundigere behandlet i avsnittet om Gjentakelsen, men la meg alt her antyde at «differance» her ikke består i at vi har med en prosahyrisk tekst å gjøre (egnet til nostalgiske og sentimentale barndomskildringer), men at slike lyriske «besvergelser» står i et spenningsforhold til helt andre «tonaliteter» i teksten.

Før jeg avslutter avsnittet om forskjeller/erstatninger/differance, kunne det være fristende på dekonstruktivt vis å stille spørsmålet om

nødvendigvis påfallende å beskrive barns oppvekst uten nære slektninger i omgivelsene. Men for meg innebærer dette atskillige «tomme plasser» i fortellingen. Letta har i det minste en far som nevnes. Om barnets foreldre (eller søsknen for den saks skyld) er «strøket» fra teksten, eller om de bare er kommet «i skyggen» av det fortalte, se det er en av denne tekstens mange gåter. Det samme gjelder den «mangelfulle» beskrivelsen av bylivet, som barnet tross alt er henvist til utenom feriene: der åkes det, de store guttene har sitt sirkus, og barnet får der utfolde sin medliddenhet med magre hester, hjemløse katter, fattigfolk og fulle menner.

Gjentakelsen

Stedene/Væremålene

Vi har alt vært inne på hvordan teksten «lades» og poetiseres gjennom en tett «nev» – skapt av gjentakelsler på ulike nivåer.

Når det gjelder hovedmotivet *veiene*, opprettes et skille (igjen «differance») mellom *den smale gamle veien* (der «blev lett som luft» (1)) og *hovedveien* (der barnet «blev trett, varm og tung» (2)). Men gjennom gjentakelsler og kontraster utvikles (og delvis undergraves?) bildet. Like øyenfallende som denne «påståtte» kontrasten, er det som underslås, eller som teksten tvinges til å skjule: veier er intet blivende sted – veier fører alltid *et annet sted*.

Riktig nok ventet ukjente muligheter ... bak hver swing» (1), men med en ikke ubetydelig tilføyelse: «En kunne finne på dem selv om ikke annet». Slike tilføyelser vrirmler det av i teksten, alle mer eller mindre «undergravende» (jfr. nedenfor om forskynninger). Veiene er først og fremst «en rar verden for sig selv» (5) rom å være til: «englev» og «vegger» beskrives i detalj: hjulspor, gress, jordfaste Stein på den ene siden, veikantene «lubnne og lodne av hundekjeks og marikåpe», eller «kantet av unge, tynne trær» (13) – på den andre. *Stiene*, er en annen variant, «kantet av lyng og kreking» (også der stikker «hvite Stein (...) opp av lyngen og stien»). De fører til *haugene*, som også har en vertikal dimensjon: «utsikter over blå fjord, og til en lett, aldrig hvilendebris». Det er her barnet både kan «proppe sig og samtidig finne på ting i tanken, med det kunde barnet tilbringe timer. Det eide en aldrig hvilende fantasi..» (9).

Men her finnes også andre veier, og det kan umulig være veier som

T: Nyttekunst
M: Nyttekunst
S: Nyttekunst
A: Nyttekunst

skjuler «ukjente muligheter» bak hver sving: én vei «... svingte to ganger som en S før den vandret ut i verden og ble ett med den kjed-sommelige hovedveien» (13). Og selv om barnet får «en stadig heftigere trang etter å holde seg med historier i hodet» – og at «ingensteds kom de slik av sig selv som langs to hjulspor med gress imellem. Eller oppå på haugen, hvor brisen strok en i håroten» (46) – så åpnes veiene gradvis mot *noe annet*: «Barnet tenkte: En dag snur jeg ikke, når de roper, venter ikke på noen. Den kan være nærmere enn de andre. Veiene fører meget lenger enn jeg visste, fører ut i verden, vekk fra dem allsesammen. Når de standset, så det sig om med nye øine, så ikke bare veikanter lenger, men nye horisonter. Bak dem lå det en lengtet etter, vilde til, friheten.» (49/50) Dessverre gjelder ikke her regelen om at «en kunde finne på dem selv om ikke annet» (1), for bak neste sving (og i neste avsnitt) venter nemlig et umiddelbart MEN: «Men en av de store guttene, som nesten var onklar, dukket plutselig frem av intet»....

Så selv om stedene «lades» med en tilsynelatende stabil mening, så undergraves altså prosjektet om en «tar og delig verden for sig selv». For det er ikke bare «veiene», «stiene» og «haugene» som er gjenstand for forskynninger (eller krakeleringer) i teksten, det gjelder også gjentatte ord som jeg velger å samle under betegnelsen væremåter, som «frihet», «vind», «tyngde», «lethet» og ikke minst «historier». Disse kommer jeg tilbake til.

«Språkmagi» eller «begjær-i-språket»?

«Språk i dikt streber mot å konkretisere seg», het det i Kittang/Aarsets legendariske lærebok om lyrikk – kalt *Lyriske strukturer*. «Ikke bare ved at abstraksjoner og resonnementer viker plassen for konkrete bilder, formennelser og direkte sanseopplevelser – det viktigste er gjjerne at ordene gjenvinner sin tapte likevekt, at deres 'stofflige' egenskaper, klung og rytme, får være med å utgiøre kunstverkets råstoff på linje med de semantiske faktorene.» (Kittang 1968:40) Andre stikkord som brukes for å beskrive lyrikk, er «språkmagi», «besvergelse» og «nærhet» (mellom diktets «jeg», verden og ordene). Innenfor nykritikkens horisont blir alle disse språklige «væremåten» ledd i en bevegelse mot diktets forsonende eller medierende funksjon: det poetiske språket kan formidle helhet og sammenheng ad sjan: det poetiske språket kan basert på et slags «tross alt».

Innenfor dekonstruksjonen er slik «forsoning» utenkvar – bak alle tilsynelatende «hele» overflater, skjuler seg «krakeleringer» – som vi alt har sett. Men interessen for slik motsætning – eller kamp mellom forskjellige diskurser eller skrivemåter finner vi ofte igjen innenfor dekonstruksjonens tolkningshorisont.

Kan så Kristeva/Lacans begreper om språkets patriarchalske eller semiotiske disposisjoner, slik de er referert tidligere (s. 172) belyse noe av det som foregår på det språklige planet i denne teksten? Er dette en tekst som nettopp avspeiler den beskrevne «kampen», peker språkets lydlige og materielle aspekter mot fortrengte minnespor fra et annet språk?

En skal ikke ha lest mange linjene i Sandels tekst før en merker at språket avgjort bærer spor av semiotisk eller heterogen språk bruk. Alliterasjonene og assonansene slår imot oss: «hist og her», «dett som luft», «fylt av lykke» (1); «veien som den virkelig var» (5) «Ligge på maven... proppe sig og samtidig finne på ting i tanken, med det kunde barnet tilbringe timer.» (9). Eksemplene er legio, like fram til siste avsnitts fortørkede firklover (80), som altså like mye dukker opp som rytme og alliterasjon, en «uorden», på linje med *førlovet* fletter mer enn et symbol «på noe», slik litteraturfortolkere gjerne føler seg forpliktet til når de går løs på slike bilder.

Det samme møter vi ved andre sider av «stofflighetens»/det semiotiske språk nemlig *rytmen*. Onomatopoetisk som i «trett, varm og tung» (2), eller «en lett, aldri hvilende bris» (8). Mer subtil er ofte setningsrytmen «Først da opplevde en Først da opplevde en...» (5, størt ovenfor). Alle appositionene skaper lignende rytmer: «Barnet ble lett som luft på dem, ble spenstig og fylt av lykke over å få røre sig fritt, være til» (1). Samme effekt har de mange inversjonene: «Bli sluppet ut på dem, uten kåpe, uten hatt, bar, det var livet slik det skulle være» (7) «Kle sig ut i alt dette, spanskulere..» (19) «Følg veiene, aldri bli det de kalte voksen, aldri det de kalte gammel, to nedrende tilstander, som gjorde folk dumme, stygge, kjedelige.» (79)

Selvsagt kan en på nykritisk vis argumentere for at denne «poetiseringen» kan være en slags forsøk på å «lofte» denne fortellingen om barndom opp på et høyere og forsonende plan. Motsetningene og kontrastene skulle være klare (og uforsonlige) nok.

I en lesning i dekonstruksjonens ånd ligger det nok nærmere å understreke disse trekkene ved fortellingen som et språklig forsøk på å rekonstruere en barndom som vel egentlig ikke lar seg rekonstruere

- verken poetisk eller argumentativt, fordi den strengt tatt hører hjemme i en splittet språklig praksis.
Fortellingen har selve rekonstruksjonen som sitt innhold. Det kan godt tenkes at besvergelse og språkmagi er ett rekonstruksjons-«spor» jfr. fortellingens fire siste linjer: «Et øieblikk stanset barnet, fisket op av lommen en fortørket frukløver, rev den i filler og lot vinden ta bitene. Og det løp videre, over tunet, rett opp stiene til haugen, der den friskebrisen var.» (80/81) Men allitterasjoner, assonanser og rymikk er bare en av mange «stemmer» som taler i denne teksten. Vi må se på noen av de andre – litt mindre forsonlige.

Forskyvning (ironien)

Denne teksten binder sammen bilder som kan forbines med ulike fasér av en barndom: fra «små barn skulle ikke ha bindinger, sa de voksne» (6) til «Du er for stor nå til å springe sånn» (48) – og «Såja, nå opfører du dig endelig som en stor pike» (68), kommenterer de voksne underveis. Mer og mer fungerer de som fortellingens «greske kor»; å skulle holde fast på barndommen, skulle kunne være en så god «hybris» som noen i dette greske dramaet.

Det kan derfor knapt overraske at både det indre og det ytre landskap – barnet og omgivelsene – gjennomgår forandringer underveis. I blant nesten umerkelig, i form av forskyvninger i teksten som f. eks. når «hundekjeks og marikåpe» (5) dukker opp igjen som «marikåpe og humleblomst» (66) i veikantene. En skulle tro nettopp slike forskyvninger ville være gefundenes Fressen for en psykoanalytisk orientert lesning. Men i stedet for å peke mot psykoanalytiske tolkninger basert på referanser utenfor teksten (hvorordan ser blomstene ut, hva «betyr» de, kjønnslige over- og undertoner), kan det være vel så interessant å sammenligne de to både like og ulike parisiske tilstanden de opptrer i (5 vs. 66/67).

Forut for disse scenene beskrives tilstanden i det indre landskap, om en vil: «Det er nok ikke så farlig med den tretheten, sa de voksne. Det er meget de voksne ikke forstår. En får også å forklare dem noe og ta dem som det de er, en ulempe stort sett. Voksen burde ingen bli. Nei, barna burde forblive barn og regjere hele verden. Alt vilde da bli morsommere og bedre.» (4)
Veien slik den beskrives i neste avsnitt er så avgjort regjerlig: «..en rar og delig verden for sig selv, der en ferdes fritt, og alt var godt,

ufarlig og slik en ønsket det.» (5) Før den andre paradis-scenen, opptrer flere konstateringer – veiene har fått utstrekning: barnet «...så ikke bare veikanter lengre, men horisonter. Bak dem lå det en lengtet etter, vilde til, friheten. Men (min uthav.) en av de store guttene, som nesten var onklar, dukket plutselig frem som av intet.» (50/51)

For riktig å understreke de nye betingelsene for eksistens på veiene, er også historiene blitt mindre regjerlige: fra «Her og på hauge var det historiene blev til, korte og lange. Tegnet de ikke til å holde hva de lovet, sluttet en bare og begynte på en ny» (15) – til: «men ute på veiene listet han sig til den grad inn i ens tanke, at han ikke var til å få bort igjen, han opholdt sig der, stilte sig midti i en som helt og holdent måtte legges om. Historien kom til å dreie sig om ham. Han ble hovedperson, sideordnet med en selv.» (53/54) Det som hos de andre pikene er beskrevet som «den triste forandringen» (26), blir hos barnet både til «skam», «nederlag», «ulykke» (55). Likefullt var «bare å snakke om ham (...) en ny og merkelig oplevelse, var noe en høget etter, vilde og måtte» (65).

Det er i denne tilstanden barnet setter seg i gresset ved veikanten, søker med hånden, og finner andre blomster enn før. Denne store «forskyvningen» er nok forberedt underveis på flere måter, f. eks. i sitatet som skjuler seg i overskriften på denne tekstmåten, kommentaren: «Side skjørter var farligere. Det gjaldt å passe sig, når den tid kom. Rømme muligens.» (28). Dette «muligens» har mange paralleller i andre «sma» (dvs. store) forbehold, som «stort sett», «så å si», «om ikke annet», «i hvert fall» osv. Andre slike «undergravende» tillegg kunne være den «brutte» argumentasjonsrekken mot å bli som de voksne: «For det første skulle barnet springe alle sine dager, aldri foreta sig noe så kjedsommelig som å gå adstadig. For det andre og det tredje – – » (23).

Jeg har tidligere antydet at et grunnleggende trekk ved teksten er dens svingsninger mellom nærlhet og distanse, mellom poesi og ironi. Det er på tide med en avsluttende drøfting av ironiens framtoning og rolle i denne teksten.

Ser en på teksten fra begynnelsen til slutt, vil en nok merke svingninger fra det lett distanserte, som rammer de voksenes «du får det ikke lett når du blir stor» (11), samtidig som de (i alle fall i barnets øyne) beklager seg over «dette vanskelige liv» (15), eller når de minner om hvordan unge damer «etter sine ben» (48), og når tantene med tilfredshet konstaterer at «nå oppører du dig endelig som en stor pike».

Samme type ironisering rammer guttene «en halvstor sort, en slem sort, som larmet forferdelig» (33). Sterkest er den ironien som rammer barnet selv, overraskende nok kanskje særlig den yngste utgaven: «Voksen burde ingen bli. Nei barna burde forbli barn og regjere hele verden. Alt vilde da bli morsommere og bedre.» (4) Her nærmest vi oss *parodi*, som jo utføres av ett eller annet «jeg» som klart utleveres som både urimelig og til å smile av. Men alt i neste avsnitt er distansen borte – som vi har sett – i «besvergende» rytmer og (semiotisk?) ordmusikk lokkes vi inn i barnets «rare og delige verden for sig selv».

Det som likevel gjør at teksten virker definitivt ironisk, er nok det intertekstuelle spillet på den teksten vi har valgt å kalte Barndomsnovella, en favorittsjanger for den sentimentale leser Peter Bichsel har beskrevet, ikke bare som «sørgmodighet over det endelige», men kanskje like mye som en umulig sjanger: barndommen er bestandig «forbi», og kan ikke annet enn postuleres eller rekonstrueres. Som sentimental *historie* kan den kanskje overleve som «påfunn», og tegner den ikke til å holde det den lover, ja så kan en jo bare slutte og begynne på en ny... hvis en da ikke er så uheldig å støte på noe som lister seg inn i ens tanke, som stiller sig midt i en pågående historie, slik at den helt og holdent må legges om... En ung mann kan godt gjøre slutt på barndomshistorien, det vet vi jo. Men det samme kan kanskje også en ulykkelig bevissthet om slike historiers umulighet. Er det der ironien finner sin kilde? Hos Paul de Man heter det:

«Ironi deler straumen av tidsfaring i ei fortid som er rein mystifikasjon og ei framtid som for alltid vil vere pint av eit fall tilbake til det inautentiske. Den kan ha kunnskap om denne inautentisiteten, men kan aldri overvinne den.» (Fra *The Rhetoric of Temporality* (1969) i Atle Kittangs oversettelse. (Kittang 1988 s.68.)

Ikke bare én, men to fornærende tilstander

Denne form for ironi står sentralt i dekonstruksjonens filosofi og literaturteoretiske praksis, og igjen er vi tilbake i dekonstruksjonens forkjærlighet for littørre tekster som synes å undergrave sin egen betydning. For meg er det avgjørende at teksten mot slutten tar en ny retning: fortellingen beskriver ikke bare smerten ved å bli voksen, med alt det innebærer av tap. Å bli voksen framstår til slutt som bare

den éne av to «fornærende tilstander» (79): Den andre: «det de kalte gammel». Begge gjør de folk «dumme, stygge, kjedelige».

Nå vil vel noen innvende at «det de kalte voksen», lagt i barnets mun, godt kan være synonymt med «det de kalte voksen», og at begge også betegnes, fortsatt sett fra barnets synsvinkel, men ikke uten ironi. Men det er en annen klassifiserende stemme som beskriver tilstandene som to. I sistे instans viser det seg altså at Barnet ikke bare er barn, men også Kvinne (bare e pike) og Kunstner (med historier i hodet). Fornærelsen og invalidiseringen på lur rammer derfor ikke bare skriveren som barn, men også som Kunstner og Kvinne. De to fornærende tilstander har sin parallel i to invalidisende krefter. Tidens uavvendelighet – og Kjønnets.

Ironikeren forneker seg ikke når motbildet – og mottrekket presenteres: «Være som nå, lett som en fjær, aldri trett, aldri andpusen engang. Da gjaldt det å passe sig, ikke bare for skjørter, men også for sånt som dette.» Men ironien blir først fullkommen – og dermed tragisk – når barnet først overlater restene av den fortørkete firkloveren til vinden, for deretter selv å flykte opp på haugene for å møte «den friske brisen» – det samme grunnelementet – der. Og denne selv-motsigelsen kan ikke overvinnes av all verdens språklige besvergelser i et poetisk ladet eller semiotisk språk. Eller er det den skrivendes og leserens siste rømmingsforsøk – muligens?

*Eit slitt språklokk varar
Kort, berørt fram
Eng splittning*

LITTERATUR REFERERT I DETTE KAPITLET

- Barthes, Roland 1970: *S/Z*. Essä, sv. overs. 1975 v/M. Höjer. Lund
- Barthes, Roland 1991: «Tekstteori», no. overs. i: Kittang, Atle m.fl. (1991)
- Culler, Jonathan 1985: *Theory and Criticism after Structuralism*. London
- Dahlerup, Pil 1991: *Dekonstruktion – 90'ernes litteraturteori*. K.hvn
- Engberg, Charlotte m.fl. 1992: *Skud – tekstanalysen i dag*. K.hvn
- de Man, Paul 1991: «Tropenes retorikk», no. overs. i: Kittang, Atle m.fl. (1991)
- Hauge, Hans 1992: «Institusjonens dekonstruksjon», i: *Vinduet* nr 1 1992, s. 44–49
- Kittang, Atle 1968 (med Asbjørn Aarseth): *Lyriske strukturer*, Oslo
- Kittang, Atle 1985: «Tekst, retorikk, dekonstruksjon. Et blikk på poststrukturalistisk litteraturteori i Frankrike og USA», i: *Norsk litterær årbok* 1985 s 189–206
- Kittang, Atle 1988: «Allegori, intertekstualitet og ironi. Dag Solstads skrift i Knud Pedersens beretning», i: Mæhlund, Odd Martin: *Mellom tekst og tekst. Intertekstuelle lesninger*, Oslo
- Kittang, Atle m.fl. 1991: *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo
- Melberg, Arne 1993: «Poststrukturalisme og dekonstruksjon» i: Kittang, Atle m.fl. (1991)
- Nodelman, Perry (1990): «The Hidden Meaning and the Inner Tale: Deconstruction and the Interpretation of Fairy Tales» i: *Children's Literature Association Quarterly*, vol 15, 1990:3
- Olsson, Anders 1987: *Den okända texten*, Stockholm
- Rosiek, Jan 1992: «Bokstavelighedens prosjekt», i: Engberg, Charlotte (1992)
- Sætre, Lars 1985: «Språk, subjekt, kreativitet. Et poststrukturalistisk referanseramme», i: *Norsk litterær årbok* 1985 s. 57–62.

NOTER

*Kristian D. W. Jacobsen
F. Tanholt*

Hauge 1992) beskrevet denne prosessen. Han påstår at dekonstruksjon har gitt litteraturvitenskapen en statusheving, fra å være notorisert «lommetyrv», et den gjennom dekonstruksjon blitt premissleverandør (mer presist: paradigmeneleverandør) til en rekke andre vitenskaper: antropologi, sosiologi, teologi, historievitenskap, psykologi og jus.

3. F.eks. i Dahlerup 1991. Det vidé dekonstruksjons-begrepet til Dahlerup kan komme til å inkludere to så ulike bidragsytere til LNU/Cappelens skrifserie som Georg Johannessen og Jon Smidt!
4. Redaksjonskomiteen har gått med på at dekonstruksjon kan presenteres i første person, siden det her ikke finnes grunn til å nedtone leserens (reflekterte) medskaping!
5. Jeg antyder slektskap, men familieforholdene er svært kompliserte. Dekonstruksjon og nykritikk møtes oftest i den amerikanske debatten, mens russisk formalisme og strukturalisme har felles geografisk tilhørighet på det europeiske kontinent.
6. Rosiek (1992) går grundig inn på dette, og hans framstilling anbefales!
7. Nevnt Jonathan Culler viser i sin bok hvor vanskelig det kan være å skille mellom strukturalisme og poststrukturalisme/dekonstruksjon, f.eks. hos de enkelte kritikere. Særlig interessant er hans drofing av hvorvidt skiller mellom «strukturalistisk» og «poststrukturalistisk» svarer til et skille mellom en sokratisk og dionysisk/nietzscheansk tradisjon (Culler 1983:17–30)
8. Georg Johannessen bruker ofte begrepet «dialektjournalist», f.eks. i sitt (dekonstruerte) innlegg om ungdomslitteratur i Norskaerer nr. 2/1980
9. Dekonstruksjon kan selvagt forstås slik at *alle* tekster i prinsippet bærer vinemål mot seg selv og røper sin begrensning i å kunne beskrive det de gir seg ut på å beskrive. Likevel er det i allfall *mytt* intrykk at dekonstruksjons-fortolkere ofte griper til modernismens tekster, eller i det minste tekster som bærer sitt stempel av borgerlig individualisme, dvs. fra romantikken og framover. Litetrære teoriars tekspreferanser er et stort og interessant spørsmål, jfr. formalismens forkjærlighet for eventyr, nykritikkens for barokkpoesi og marxismens forkjærlighet for den realistiske roman.
10. Jeg følger stort sett Lars Sætres framstilling i dette avsnittet (se Sætre 1985)
11. Det rytmiske i dette sitatet – og ellers, lar seg ikke gjengi på papiret. Det minner meg om at tekstanalysen/tekstkommentaren på mange måter er like helpelos som når en vil markere en karakteristisk setningsmelodi ved analyse av dialekter – det som ellers de fleste bygger på når de lokaliserer dem: et helt vesentlig språklig element mangler et notasjonssystem. En kan spørre seg hvorfor.

1. Motstanden mot å gjøre dekonstruksjon til en litterær teknikk eller metode, kan ikke minst spores hos Jacques Derrida selv, i hans motstand mot å bruke dekonstruksjon i bestemt form: «Den som tror at han har tilgnet seg noe som kan kalles dekonstruksjon i entall, har tatt feil fra begynnelsen; Det er noe annet som skjer. Men ettersom dekonstruksjon alltid er 'noe annet', er feilen aldrig fullstendig», sier Derrida i et intervju (Melberg 1993:71). for øvrig et godt eksempel på Derridas paradoxale uttrykksmåte. I denne framstillingen tilstrekkes ubestemt form, unntatt der språket nekter å gå med på det: i genitivs-former som dekonstruksjonens (1)

2. Hans Hauge har i en artikkel i *Vinduet* «Institusjonenes dekonstruksjon» (se

Vorhat s'it hovudspor 103

Fra verket til tekt:

Mest ei subverbiutway

tekst i sentrigal

Morvenghader føroandstekster

Intendensstrukket præsotig

Nye chinat "mihom" præsotig

præsotig

Et Skud i Taagen skrevet til og trykt første gang i G. & E. Brandes' Tidsskrift „Det nittende Aarhundrede“ Dobbelttafte for Januar-Februar 1875.

Derrida. Det er ingen ting vi har for teknisk. Afstedels eten. Hvorfor? Læs den sparrhugget ikke bildet over venneligheden

Den lille grønne Stue paa Stavnede var ejensynlig nærmest indrettet daa at tjene som Gennemgang til den øvrige Flugt af Værelser. Iafald indbod de lavryggede Stole, der vare stillede op langs med det perlemalede Panèl, ikke til længere Ophold. Paa Midten af Væggen sad der et Hjorte-Gevir og kronede en lys Piet, hvis Form tydligt angav, at et ovalt Spel her engang havde haft sin Plads. Den ene af Takkerne har en bredskygget Damestraahat med lange céladongrønne Baand. I Hørnet tilhøje stod der en Fugleposse og en tørstig Calla, i det andet en Bunke Medeskænger og i en af Snørerne var der indknyttet et Par Handsker. Midt i Stuen fandtes et lille rundt Bord med forgylt Pod; en stor Buket Bregner laa daa dets sorte Marmorplade.

Det var sent paa Formiddagen. I en stor og gylden Stime strøg Sollyset ind gennem en af de oversle Ruder og daledes ned midt imellem Bregnerne; nogle af dem var trodigt grønne, de fleste vare visne, ikke tørre og sammenknölde, de havde ganske deres Form, men den grønne Farve var vegen for en Unde-

J.P. Jacobsen (1847 - 85)

Et Skud i Taagen (1875)

Hans B洛ffm
Gedjet af Hartman
Joseph W. Miller.
Pant de man.
J. W. Kristeva

lighed af gule og brune Skatteringer fra det spædeste Hvidgule til det kraftigste Rødbrun. Ved vinduet sad der en Mand paa en fengtige Aar og stirrede hen paa de lystige Farver. Døren ud til Naboværelset stod vitt aaben og ved Klaveret derinde sad en høj ung Dame og spillede. Klaveret stod nær ved det aabne vindu, og Karmen var saa lav, at hun kunde se ud paa Græsplænen og Vejen, hvor en ung Mand i en lidt vel stiftfuld Billeddragt var bekaeftiget med at ride en Skimmel til. Rytteren var hendes Forlovede, Niels Bryde hed han; hun var Husets Datter. Skimlen derude var hendes og det var en Fætter til hende, der sad inde i Forstuen, en Søn af hendes Farbroder Proprietær Lind til Begtrup, der var død arm og forgaeldet og om hvem der i levende Live aldrig var blevet sagt et godt Ord, hvad han da heller ikke fortjente. Sonnen Henning havde Lind til Stavnedes taget sig af og bekostet opdraget, dog kun saa nogenlunde, thi uagtet Henning var godt begavet og havde megen Lyst til Bogen, blev han dog taget ud af Latinskolen, saasart han vel var konfirmeret, og kom saa hjem til Stavnedes for at lære Landvæsnet. Nu var han et Slags Forvalter paa Gaarden, men havde ingen ret Myndighed, da den gamle Lind ikke kunde afholde sig fra at tale med allevene.

Hans Stilling var i det Hele taget meget ubehagelig. Gaarden var i daarlig Fortathing, og der kunde intet gøres for at forbedre den, da der inanglede Kapital. Der kunde slet ikke være Tale om at holde Skridt, ikke med Tiden,

men ikke engang med Naboerne. Alt maatte gaa som det havde gaet, Gud ved hvor lange: saa meget som muligt for saa lidt som muligt. I daarlige Aar maatte der derfor ogsaa sælges Jordlodder fra, for at man dog kunde faa rede Penge at se.

Det var i det Hele en saare sorgelig Drift for en ung Mand at sætte sin Tid og sine Krefter ind paa; hertil kom at gamle Lind var meget lidsig og umedgørlig og da han havde vist Henning de omtalte Velgerninger, mente han ikke at være ham noget som helst Hensyn skyldig. Han undsaa sig saaledes ikke, naar han blev heftig, for at lade denne høre hvad for en forusulten Unge han havde været, da han tog ham till sig, og blev han rigtig vred, gik han endog saa vildt, at han kom med, Banske vist sandfærdige, men ogsaa hojst skaanselsløse Hentydninger til Faderens Færd.

En ugift Onkel nede i det Slesvigske, som drev en udstrakt Tømmerhandel, havde flere Gange søgt at faa Henning ned til sig, og denne var ogsaa for lang Tid siden løbent fra Livet paa Stavnedes; hvis han ikke havde været saa forelsket i Datteren, at han ikke kunde tænke sig Muligheden af at leve noget andet Sted end hun. Det var imidlertid ingen lykkelig Karlighed. Agathe kunde godt lide ham, de havde leget sammen som Børn, for den Sags Skyld ogsaa som Voksne; men da han en Dag, det var nu et Aar siden, havde erklæret sig for hende, var hun bleven baade vred og forbavset og havde sagt ham,

at hun ansaa det for en ubesindig Spøg, og at hun ikke haabede, at han vilde give hende Anledning til at betragte det som en flks Vandtætheds, ved nogensinde tiere at henlyde til noget Lignende.

Sagen var nemlig den, at den nedværdigende Behandling, hun stadtig saa' ham ud, havde nedsat ham i hendes Øjne, saaledes at hun ansaa ham for hørende til en anden og lavere Kaste end hendes egen, ikke lavere i Rang eller fordi han var fattig, men lavere i Følelse, lavere i Æresbegreb.

Saa kom nogen Tid efter Forlovelsen med Bryde.

Hvad havde Henning ikke lidt i det Flerdingaaar, det havde staet paal og dog blev han; han kunde ikke give Slip paa Tanken om at vinde hende, han haabede der skulde ske Et eller Andet, ja han haabede egentlig næppe, han fantaserede om mærkelige Begivenheder, der skulle indtraaefte og gøre Ende paa Forbindelsen, men han ventede ikke hans fantasier skulde blive Virkelighed, han trængte til dem som Paaskud for at blive.

"Agathe!" kaldte Rytteren derude og holdt sin Hest an ved det aabne Vindu, "du ser jo slet ikke paa os, og nu ger vi dog vore Sager saa' net!!"

Agathe drejede Hovedet om mod Vinduet, nikke til ham og sagde, idet hun blev ved med at spille: "Vist ser jeg paa Jer, I var jo nær faldet derhenne ved Snebolletraæt;" og

405+

hun gjorde nogle hurtige Løb højt oppe i Diskanten.

"Gaa nu! — Hyp!" og hun slog over i en larmende Galopade.

Men Rytteren blev holdende.

"Naa?"

"Sig mig, vil du blive siddende der ved Klaveret hele Formiddagen?"

"Ja!"

"Ja, saa tror jeg vi vil prøve det — ja, vi kan vel nok ride over til Hagestedgaard og komme igen til Middag?"

"Ja, naar I skynder Jer. Farvel, tykke Blis, Farvel, Niels."

Saa red han, hun lukkede Vinduet og spillede videre, men holdt smart op; — det var dog meget morsommere at spille, naar han red derude og var utaalmodig.

Henning sad og saa' efter den Bortridende. Hvor han hadde dette Menneske; havde han blot ikke været ... og de passede slet ikke for hinanden; vilde der bare komme en lille Kurre paa Traaden, at de ret kunde komme til at visse sig for hinanden som de virkelig var ...!

Agathe kom ind i den Grønne Stue, nymnende paa Motivet til den Nocturne, hun nys havde spillet, hun gik hen til det lille Bord og gav sig til at ordne Bregnebuketten. Sollyset faldt lige paa hendes Hænder; de var store og hvide, dejligt formede. Henning blev altid betaget af disse smukke Hænder, og idag bar hun meget vide Ærmer, saa den runde Arm saas liges op til Albuen; de var saa yppige, disse Hænder, med deres fyldige Blødhed, blændende Hvildhed

og kraftige Former; og saa det fine skiftende Muskelspli, de yndefulde Bevægelser — der var saadan en nydellig hølgende Bevægelse, naar de streng henover hendes Haar. Hvor havde han ikke tidt havt ondt af dem, naar de maatte springe og stække sig over de dumme Tangenter, det passede de slet ikke til, de skulde ligge stille i Skødet af en mørk Silkekjole, smykkede med store Ringe som nøgne Harenskvinder.

Som hun stod der og syslede med Bregnerne, var der i hendes Ansigt et Udtryk af ligegeyldig Lykke, der øggede Henning. Hvorfor skulde Livet være saa lyst og let for hende, der havde ranet hvert Glint af Lys fra ham? Om han skræmmede hende op af denne lyse He, om han jog en lille Skygge over hendes Vej! Hun havde slængt hans Kærlighed ned i Støvet for sine Fodder og var gaaet hen over den som var den en livlös Ting, som var det ikke en Meneskøj, der længselstfuld og lykkesyg ved og vaandede sig i denne Kærlighed ...

„Nu kan han snart være i Borreby,” sagde han og saa' ud af Vinduet.

„Nej, han vilde til Hagedstedgaard,” svarede hun.

„Naa, ja det Andet er jo ikke meget af Vejen.”

„Hvad for Noget? det er jo slet ikke paa Vejen.”

„Nej, det er det jo egenlig heller ikke — kommer han der ligemeget endnu?”

„Hvor?”

„I Borreby naturligvis, hos Skovfogden.”

„Det ved jeg virkelig ikke, hvad skulde han komme dør efter?”

„Aa, det er vel Folkesnak, — du ved de har den kenne Datter.”

„Og saa?”

„Ja Herregud! alle Mandfolk er da ikke Munke.”

„Siger man da Noget?”

„Aa havd, man siger jo Noget om alle Følk, men han kunde jo gerne være noget forsigtigere.”

„Men hvad siger man da? hvad siger man?”

„Aa, Sævnemøder og ... det Sædværlige.”

„Du lyver, Henning! det er der Ingen der siger, det er Noget du laver Allsammen.”

„Hvorfor spørger du saa? — Hvad Fornøjelse skulde jeg forresten have af at gaa og fortælle Folk om den Lykke, han gør hos de Borreby Piger!”

Hun lod Bregnerne ligge og gik hen til ham. „Saa lav havde jeg ikke troet du var, Henning!” sagde hun.

„Ja, Kæreste, jeg kan saa godt forstaa du bliver opbragt, det mas jo ogsaa være kedeligt for dig, at han ikke kan lægge saameget Baand paa sig — ialtfald nu.”

„Fy, Henning! det er usælt og uværdigt af dig, men jeg tror ikke dine Løgne.”

„Ja, det er jo ikke mig der siger det,” sagde han og saa' ned for sig, „jeg har ikke set dem kysse hinanden.”

Agathe bejede sig hen mod ham og slog ham foragteligt paa Kinden.

Han blev bleg som et Lig og saa' op paa

hende med et Blik, der halvt var en syg Hunds og kun halvt en krenket Mands. Agathe skjulte Ansigtet i sine Hænder og gik hen mod den aabne Dør. Der stod hun lidt og støttede sig som om hun var svimmel, saa saa hun over Skulden hen paa ham og sagde koldt og roligt: „Henning, jeg vil sige dig, jeg fortryder ikke hvad jeg har gjort.“

Saa gik hun.

Henning sad længe som bedøvet, saa voklede han op paa sit Veerelse og kastede sig paa sin Seng. Han vænmedes ved sig selv. Nu var Alt forbi — det Klogeste, han kunde gøre, var at skyde sig en Kugle for Panden; leve — luske sig Livet igennem med skulende Blik som en sparket Hund? — Nej! — Hun havde stemplet ham med Trællens Mærke ved sit Slag, og hun havde Ret, der var intet. Andet at gøre overfor en saadan Lavhed. Hvor havde han ikke overfor hændel — brændende — vanvittigt; men ikke som en Mand, som en Hund, — i Støvet for hendes Fødder som for et Gudebillede. De stod i Haven, hun skar sit Navn i et Træ, Vinden legede med hendes Haar, han stjal sig til at kyisse en af de flagrende Lokker og var lykkelig i Dage derefter; nej, hans Kærlighed havde aldrig haft mandigt Mod eller frejdigt Haab, han var Træl i Alt, i sin Kærlighed, sit Haab, sit Had. — Hvorfor havde hun ikke troet, hvad han fortalte, men støjet blindt paa Niels? Han havde aldrig løjet for hende, det var den første lave Handling han nogensinde havde begaaet, og hun havde straks set det! Det var fordi hun aldrig havde tiltroet ham. Andet end hvad

løft og lumpent var. Hun havde aldrig forstaet ham, og for hendes Skyld havde han udholdt dette lange, kummerlige Liv paa Stavned, hvor hver Blad Brød han havde puttet i sin Mund var blevet gjort bitter ved Mindelser om at den var en Gave. Han kunde blive rasende ved den Tanke. Hvor han hadde sig selv for sit vanvittige Taalmod, for sin ydmige Hæben. Han kunde myrde hende for dét hun havde gjort ham til, og han ville hævnes, hun skulle betale ham de lange Fornedreisens Aar, de tusinde kvalulfde Timer. Hævn for hans table Selvagteise, Hævn for hans slaviske Elskov og for Slaget paa hans Kind.

Saa vuggede han sig nu i Drømme om Hævn, som for i Drømme om Elskov, og han skød sig ikke, han rejste ikkeheller.

En Formiddag to eller tre Dage senere stod Henning nede i Gaarden med Bosse og Jagtfaske. Som han stod der kom Niels Bryderidende, ligeledes udrustet til Jagt, og hvorpel de nu begge To syntes grumme lidt om hinanden, taltes de dog venligt ved og lod sørdeles henrykte over, at det træf sig saa heldigt, at de kunde gøre Turen sammen. De fulgtes saa ad ned til „Rønner“, en temmelig stor, lyngklædt, lav og flad Holm ude mod Fjordmundingen. Rønnen var hen paa Efteraaret meget besøgt af Sælhunde, som boltrede sig paa de lave Sandbanker, der skød ud fra Strand-

den, ellersov paa de store Rullesten, som laa i Landingen. Og det var disse Sælhunde Jagten gadtt. Da de havde næaet Stedet, gik hver sin Vej langmed Vandet. Det graalige, disede Vejr havde lokket mange Sæler ind, og de hørte jævnlig hinanden skyde. Efterhaanden tog Disen til og ved Middagstid laa. Taagen tyk og tæt over Holm og Fjord, det var ikke muligt at kende Sten og Sælhunde fra hinanden i tyve Skridts Afstand.

Henningsatte sig nede ved Stranden, og stirrede ind i Taagen. Der var sanske stille, kun en blid, skvulpende Lyd fra Vandet og en enlig Strandløbers ængstelige Piiben dukkede en Gang immellem op af den tunge, trykkende Tavshed.

Han var træt af alle disse Tanker, træt af at haabe, træt af at hæde, syg af at drømme. Sidde ganske stille og stirre døsigt ud for sig, forestille sig Verden som Noget, der laa langt borte i det Fjerne, som Noget, der var overstaaet, sidde her ganske stille og lade Timerne do en for en, det var Fred, det var næsten Salighed. Da lød der en Sang gennem Taagen, frejdigt og jublende:

Til Majdag fører jeg hjem min Brud.
En Rosensblomme i Liljeskrud.
Spil, Spillemand, spill
Den Dag skal Skoven ha' Gront i sin Hat
Og Engen ha' Blomster i Barn.
Og fuld saa Maanon skal være den Nat,
Men Solen skal danse sig varm.
Og Gægen skal kukke og Lykken os spaar,
Og Finken skal fløjte, og Drosier skal siaa.
Men Sorgen skal holde sig hjemme.

Det var Niels Brydes klare Rest. Henningsprang op; som et Lyn slog Hadet ned i ham, hans Øje brændte, han lo hæst, saa kastede han Bossen til Kinden,

Men Sorgen skal holde sig hjemme.

Klang det igen; han sightede mod Lyden ind i Taagen, de sidste Ord døde i Knaldet — saa var Alt stille som før.

Henningsmaatte støtte sig til den rygende Bøsse, han holdt Aandrettet tilbage for at lytte — nej, Gudskejov! det var kun Vandets Skvulpen og det fjerne Skrig af opskremmede Maager. — Jol det jamrede sig derinde i Taagen. Han kastede sig ned paa Jorden, trykkede Ansigtet ned i Lyngen og holdt sig for Ørene. Tydeligt saa' han det fortrukne Ansigt, Lemnernes Krampetrækninger og det røde Blod, der usandseligt vældede ud af Brystet, Strom paa Strom, drevet frem ved hvert Hjerteslag — falde ned paa den brune Lyngtop, risle nedad Grene og Stamme og saa sive bort mellem de sorte Rødder.

Han løftede Hovedet og lyttede: det jamrede sig endnu, men han turde ikke gaa' derhen, nej, nej! han sled i Lyngen med sine Tænder, gravede med Hænderne i den løse Bund, som for at søge Skjul, væltede sig som en Vanvitlig frem og tilbage, men endnu var det ikke forinden, endnu hørte han det klage.

Endelig tav det. Han laa længe og lyttede, saa krøb han langsomt paa alle Fire ind i Taagen. Det varede længe inden han kunde se

Noget, saa fandt han ham omsider ved Foden af en lille Jordbank. Han var stendø; Skudet havde truffet ham lige i Hjertekullen.

Henning tog Liget i sine Arme og bar det tværs over Rønnen ned i den Baad, de vare komne derover i, saa tog han Aarerne og roede mod Land. Fra det Øieblik, han havde set Liget, havde hans Bevægelse sat sig, og der var traadt et stiftærdigt, dumpet Venod i Stedet. Han tænkte paa Livets Forgængelighed og paa hvordan han skaansomst skulle forberede dem derhjemme.

Da han var kommen i Land gik han op til en Bondegaard for at faa fat i et Køretøj. Manden spurgle hvordan Ulykken var sket. Bereitungen dannede sig næsten som at sig selv paa Hennings Læber: Bryde var krøben over en Banke derude paa Vestsiden med Bøssen i Haanden. Hanen havde sagtens staaten paa Hælv, Noget havde taget fat i den og Bøssen var gaaet af. Henning kunde at Skuddet høre, at de var nær ved hinanden, og havde raabt paa Bryde, da han intet Svar flk, blev han urolig og gik efter Knaldet, saa fandt han ham ligge lige nedendor Jordbanken, men da var han allerede død.

Han fortalte det Hele roligt i en dæmpet, bedrevet Tone, og havde slet ingen Fornemmelse af Skyld, medens han fortalte det; men da de havde faaet Liget op i Vognen, og det sank ned i Halmen, faldt Hovedet om paa Siden og slog med et svagt Bump mod Vognfaddingen, da var Henning nær besvaret, og

han var ganske hjertesyg nedens de kørte med Liget over Borup til Hagesedgaard.

Hans første Tanke, da han havde faaet Liget afleveret, var at løbe sin Vej, og det var kun med den allerstørste Selvovervindelse han tvang sig til at blive til Begravelsen var forbi. Der var i den Ventetid en feberagtig Uro over ham i det Ydre, og noget sælsomt Opskrænt ved hans Tanker, der gjorde, at de ikke kunde holde fast ved noget Bestemt, men flakkede fra det Ene til det Andet. Denne deres rastløse Hvirveln og Kredssen, som han ikke havde Magt til at standse, var ved at gøre ham vanvittig, og naar han var ene gav han sig til at tælle eller. han nymmede og slog Takt med Foden, for paa denne Maade ligesom at fængsle Tærkerne og slippe for at blive hvirvet ind i deres forfærdelige, udinattende Runddans.

Endelig kom da Begravelsen.

Dagen efter var Henning paa Vejen til sin Onkel, Tømmerhandleren, for at bede ham om at give sig en Ansettelse i hans Forretning. Han traf Onkelen i en meget nedtrykt Sindsstemming. Hans Gamle Husholderske var nemlig død for en Maanedstid siden, og han havde i disse Dage maatte afskedige sin Driftsbestyrer paa Grund af Utroskab. Henning var derfor saare velkommen. Han sætter sig nu med Iver ind i Forretningen, og efter et Aarstids Forløb overtager han Ledelsen af den.

Fire Aar senere er der foregaat en Del Forandringer. Tømmerhandleren er død og

Henning indsat til hans Hovedarving. Gamle Lind til Stavnede er ogsaa gaet til sine Fædre, men har efterladt Gaarden saa gældbetygget, at den har maattet sælges, og der er ved Salget saagodt som Intet blevne tilovers til Agathe. Stavnedes nye Ejér er Henning, der har opgivet Tømmerhandelen og er vendt tilbage til Landbruget. Pas Hagedsøgaard er Niels Bryde bieven efterfulgt af en Klavsen, der med det Første skal have Bryllup med Agathe, som nu bor hos Sogneprestens. Hun er endnu smukkere end før. Med Henning er det anderledes. Det er ikke til at se paa ham, at han har havt Lykken med sig. Han ser næsten gammel ud, Ansigtstrækkenne ere skarpe, Gangen mat, han gaar noget kroget, taler lidt og meget sagte, hans Øje har faaet en underlig tør Glans og Blikket er bleven uroligt og vildt. Naar han tror sig ene, smaaanakker han med sig selv og gestikulerer dertil. Folkene der paa Egmen tror derfor han drinker.

Men det er ikke dét. Dag og Nat, naarsomheist, ingensinde ved han sig sikker for Tanken om Mordet paa Niels Bryde. Hans Aand og Evner er visinde i denne evige Angst, thi naar den Tanke kommer, er det ikke som Anger eller dunkel Kummer, men som levende, flammande Rædsel, et forfærdeligt Delirium, hvor Synet forvildes, saa Alt bevæger sig: strømmende, dryppende, sælsomt rislende, og Alt har skiftet Farve, det er ligblegt eller dunkelblodigt rødt. Og der er en Dragen i al den Strømmen som suged det af alle Aarer, som diede det af alle Nervers fine Traade, og Bry-

stet grisper i navnless Angst, men intet forløsende Skrig, intet lettende Suk kan hane sig Vøj over de blege Læber.

Saaddanne Syner er Tankens Felge, derfor frygter han den, derfor er hans Blik uroligt og hans Gang saa mat. Den Frygt er dét, der har aktøræftet ham, og den Kraft, han endnu har tilbage, lever i hans Had. Thi han hader Agathe, hader hende fordi hans Sjæl er gaaet til Grunde ved hans Kærlighed til hende, hans Livslykke forspildt ved hende, hans Fred ved hende, men mest hader han hende fordi hun intet aner om hele den Verden af Kval og Elen-dighed, som hun har skeab; og naar han nu snakker med sig selv under truende Fagter, saa er det Hævn han tænker paa. Hævnplaner, han gaar og dørter. Men han lader sig ikke mærke med Noget, han er Venligheden selv mod Agathe, han bekoster hendes Udstyr, og senere var han hendes Fører til Alteret, og hans Venlighed kohnedes ikke efter Brylluppet; han hjalp og raadete Klavsen i alle Maader, og de gjorde i Fællesskab flere store Spekulationshandler, som havde et udmarket Udfald. Henning holdt saa op, men Klavsen havde Lyst til at blive ved, og Henning lovede at støtte ham med Raad og Daad. Det gjorde han ogsaa. Han forstrakte ham med meget betydelige Pengesummer, og Klavsen gik fra den ene Spekulation til den anden. Han vandt ved nogle, tabte ved flere, men jo mere han spekulerede jo ivrigere blev han. Et meget stort Foretagende skulle endelig gøre ham til en rig Mand. Det fordrade flere store Udbetalinger og

Henning hjalp ham stdig; den sidste stod til Rest, da trak Henning sig tilbage. Udsigterne syntes Klavsen meget lovende, og drog han sig nu ud af Sagen, var han ødelagt, men betale kunde han ikke. Saa skrev han Hennings Navn efter paa et Par Veksler, der var Ingen, der vilde fatte Mistanke og Vindingen vilde snart komme.

Føretagendet mislykkedes. Klavsen var næsten ruineret. Vekslernes Forfaltsdag var nær, det Sidste maatte forsøges, saa sendte han Agathe op til Stavnede. Henning blev forbavset ved at se hende, thi det var ikke længe siden hun havde gjort Barsel og Vejret var raat og regnfuldt. Han førte hende ind i den grønne Stue og hun fortalte dør om den mislykkede Spekulation og om Vekslerne.

Henning rystede paa Hovedet og sagde roligt og mildt, at hun maatte have mistforstaet sin Mand, man skrev ikke andre Folks Navne paa Veksler, det var nemlig en Forbrydelse, ligefrem en Forbrydelse, som Loven straffede med Forbedringshuset.

Nel, nej, hun havde ikke misforskaet sin Mand, hun vidste det var en Forbrydelse, det var netop derfor han maatte hjælpe; blot han ingen Indsigler vilde gøre mod Underskriftten, saa var Alt godt igen.

Ja, men saa maatte han betale Vekslen, og det kunde han ikke, han havde allerede saa mange Penge i Klavsns Føretagende, at han var bebyrdet over Evne. Han kunde ikke.

Hun græd og bad.

Men hun maatte virkelig betænke, at han

havde tabt uhyre ved Klavsen. Da hun fortalte ham, at Føretagendet var mislykket, var det virkelig som om En havde slaet ham paa Øret, saa overrasket og fortumlet blev han. Ved at bruge dette Udtryk kom han til at tænke paa, at hun engang havde slaet ham, kunde hun huske det? Nej! ... det var en Dag han drillede hende med at Bryde — kunde hun virkelig ikke huske det? jo, hun havde i elskværdig Illerhed slaet ham paa Kinden, paa den Kind dør.

Ja, men kunde han ikke hjælpe? Det var her i denne Stue. Ak, det var en anden Tid, en mærkværdig Tid. Han troede endosaa, at han havde friet til hende en Gang, det kom ham saadan for. Sæt at hun havde taget ham, men det var taabeligt at tale om, nej Bryde det var en smuk Mand, og saa skulde han komme saa sorgeligt at Dage, den smukke Fyr.

Ja, ja, men var der virkelig ingen Udvej, slet ingen?

Hun skulde ikke tro det med Vekslerne, det var Noget Klavsen havde bildt hende ind for at lokke ud af ham, om han ikke nok kunde hjælpe ham lidt endnu, det var et Fil, Klavsen var flifflig, meget flin, meget flin.

Nel, det var virkelig som hun sagde. Derfor som hun kom tilbage med et Afslag, maatte Klavsen flygte til Amerika, Vognen, som skulle bringe ham til Jernbanestationen i Voer, var allerede trukken frem, da hun gik herop.

Nel det havde han ikke troet om Klavsen. Det var dog den laveste Kærlingstreg! bringe den Mand i Ulejlighed, der havde hjulpet og hjulpet

ham atter og atter. Han maaatte være meget slet. Det var oprerende, og saa bringe Vanære over Kone og det uskyldige Barn. Hun skulde høre, hvad Folk vilde sig! Stakkels Agathe, stakkels Agathel!

Hun kastede sig ned for ham og bad: „Hennings, Hennings, hav Medlidenhed med os!“ „Nej, og tusinde Gange nej, mit Navn skal være uden Plet, jeg hjælper ikke en Forbryder.“ Saa gik hun.

Hennings satte sig og skrev til Politiet i Voer om at anholde Klawsen for Veksselfalsk, naar han viste sig paa Jernbanestationen. En Stafet blev sendt afsted med Brevet.

Om Aftenen hørte han, at Klavsen var rejst, næste Dag, at han var anholdt i Voer.

Agathe maatte lægge sig til Sengs, da hun kom hjem; svækket som hun var af den nys overstandne Sygdom havde hun ikke kunnet taale Anstrengelsen og de stærke Sindsbevægelses. Efterretningen om, at Klavsen var greben, knekkede hende ganske. Sygdommen antog en heftig, feberagtig Karakter, og tre Dage efter sendtes der Melding til Stavnede om at hun var død.

Dagen før Begravelsen gik Henning til Hagedgaard. Vejret var mørkt og taaget, Løvet faldt i Flokke, der var en ram, muldet Lugt i Luften.

De forte ham ind i Ligstuen, vinduerne vare blændede med hvide Klæder, der brændte et Par Lys ved Ligets Hovedgæerde. Luften var tung af Blomsterduft fra de mange Kranse og af Lugten af Ligkistens Fornis.

Han blev næsten festlig, stemt ved at se hende ligge der i den fantastiske, hvide Ligdragt. De havde lagt et hvitt Lin over hendes Ansigt; han lod det ligge. Hænderne laa foldede paa Brystet; de havde givet hende hvile Bonmuldshandsker paa. Han tog Haanden, trak Handsken af og puttede den ind paa sit Bryst. Saa saa' han nysgerrigt paa Haanden, bøjede paa Fingerne og aandede paa dem som for at varme dem. Længe holdt han hendes Haand i sin, det blev mørkere og mørkere i Værelset, Taagen tog til derude. Saa bøjede han sig hen mod Ansigtet og hviskede: „Farvel, Agathel jeg vil sige dig Noget inden vi skilles, jeg fortryder heller ikke, hvad jeg har gjort!“ saa slap han Haanden og gik.

Da han kom udentfor, kunde han næppe se Ladebygningen, saa tyk var Taagen. Han fulgte Strandens hjem. — Nu var han hæynet, og saa? hvad saa imorgen, og overmorgen hvad saa? — Der var saa stille, kun en Smule Lyd fra Vandet dernedes, — men han kunde ikke høre sit Hjerde, jo, det slog dog, men saa mat, saa mat, — hvad? det lød som et Skudl og nok et! Han rystede paa Hovedet, smilede og nummed: „nej, ikke to, kun et, kun et!“ Han var saa træt, men hvile — han havde ingen Rot til at hvile. Han standesede et Øjeblik og saa sig om: der var ikke meget at se, Taagen dannede en Mur omkring ham, Taage foreven, Taage rundt om, Sand forneden; der laa hans Fodspor i Sandet i en lige Linie, midt ind i Taagekredsen naaede de, ikke videre; han gik lidt igen, nei, de kom ikke længer end til Mid-

ten, men bagved ham, der, hvor han havde gaaet, der var der Kredse fulde af hans Fjed.
 — Han var dog meget træt! det var Sandet, der var saa tungt at gaa i — hvert Fodspor havde kostet ham nogle af hans Kraetter, ja! det var en Række af Gravé for hans svundne Kraetter — og til den anden Side, der laa Sandet jævnt og glat og ventede, — der før en Gysen igen nem ham: det er En, der gaar over min Grav — der er Nogen, der gaar i mine Fodspor, det puskar derinde i Taagen bagved som af Kvindeklæder, der er noget Hvidt derinde i den hvide Taage! Han gik igen saa stærkt han kunde. Benene rystede under ham, det sortnede for ham, men fremad maatte han, asted igennem Taagen, for dæt derinde fulgte ham bestandigt. Det kom nærmere og nærmere, Kraetterne var ved at forlade ham, han voklede fra den ene Side til den anden, seere Blink før forbi hans Øjne, skarpe, skærende Lyde klæng ham i Øret, den kolde Sved stod paa hans Pande, hans Læber aabnedes i Rædel, saa sank han om paa Sandet. Og ud af Taagen kom det, formønst og dog kendeligt, snigende sig over ham tungt og langsomt. Han sagte at rejse sig, saa greb det ham i Struben med klamme, hvide Finger ...

Den næste Dag, da Agathe skulde begraves, maatte Følget venie en Stund, men der kom dog Ingen fra Stavnede for at følge hende.

TO VERDENER

Cora Sandel

(Fødselen en trykt første gang i *Kvinnen og tiden*, nr. II, 1947)

BARNET SOM ELSKET VEIER

Især elsket det veier med et ensomt spor efter hest i midten og med grøss mellom hjulsporene. Smale, gamle veier med mange svinger og uten videre trafikk, der det kanskje hist og her lå et strå, tapt fra et høilass. Barnet blev lett som luft på dem, ble spenstig og fylt av lykke over å få røre sig fritt, være til. Bak hver sving ventet ukjente muligheter, om en hadde gått veien aldrig så ofte. En kunde finne på dem selv om ikke annet.

På hovedveien gikk det og slepte bena etter sig i støv og grus. Støv og grus var av livets onde ting. En blev trett, varm, tung, lengtet etter å bli tatt på armen og bæret. Så lå plutselig den smale, gamle veien der, og barnet satte på sprang, hoppet høit av fryd.

Det var nok ikke så farlig med den tretheten, sa de voksne. Det er meget de voksne ikke forstår. En får opgi å forklare dem noe og ta dem som det de er, en ulempesort sett. Voksen burde ingen bli. Nei, barna burde forblive barn og regjere hele verden. Alt vilde da bli morsommere og bedre.

Tidlig lærte barnet at det var best å være alene på veien. Et godt stykke foran de andre i hvert fall. Først da oplevde en veien slik den virkelig var, med merker etter hjul og hesteskø, små, jordfaste stein som stakk op, lys og skygge som skiftet. Først da oplevde en veikantene, varme av sol og grønt, lubne og lodne av hundekjets og mari-kåpe, altsammen en rar og deilig verden for sig selv, der en ferdedes fritt, og alt var godt, ufarlig og slik en ønsket det.

For det var altid om sommeren. Vintertid var veien noe ganske annet. I skumringen en snegrå dag kunde bena bli som bly, så trist var altting. Aldrig kom en frem, altid var det uendelig langt igjen. Midt i var veien brun og stygg, minnet om risengrøt med kanel på, en rett som vokste i

munnen, og som barnet ikke kunde med. Mennesker og trær stod svarte og sorgelige mot det hvite. Kjelbekken hadde en jo, jordet med dyp sne til å base i, gårdsrummet til å bygge festninger og grotter, skiene uten ordentlige bindinger. For små barn skulle ikke ha bindinger, sa de voksne: da kunde de brenne bøna når de falt. I skumringen var det bare trist altsammen, og intet av det kom op mot sommerens veier.

Bli sluppet ut på dem, uten kåpe, uten hatt, *bar*, det var livet slik det skulde være. Bare en ting tålte sammenligning, haugene på den store gården, dit en ofte var buden.

Der var stiene kantet av lyng og krekling, føste op til utsikter over blå fjord og til en lett, aldri hvilendebris, som kilte i hårrotten. Hvide stein stakk op av lyngen og stien. Nederst under bakken fant en ville jordbær, høiere op blåbær, ikke så lite heller, og blokkebær. Øverst lå krekklingen utover i tuer som svære teper.

Ligge på maven ved en, proppe sig og samtidig finne på ting i tanken, med det kunde barnet tilbringe timer. Det eide en aldri hvilende fantasi, lengtet sjeldent etter sel-skap og kunde imidlertid bli rent fra sig over å få det.

Du er tverr, sa de voksne: kan du ikke være som andre og litt snild og sot? Du skal takke til at noen vil være sammen med dig, sa de.

Du får det ikke lett, når du blir stor, sa de også.

Det glemte barnet straks det var sagt. Det løp ut på veien eller stiene og husket ingenting av noe så urimelig, så rent bort i veggene.

En vei gikk fra huset på den store gården, gikk langs hagen, hvor svære, gamle ribsbusker hang utover sta-kittet og rent som i forbīgående bød frem sine herligheter, gikk, kantet av unge, tynne trær, tvers over markene, gjorde et jump over en haug og svingte to ganger som en S før den vandret ut i verden og blev ett med den kjedsommelige hovedveien.

Barnets egen vei, pånytt tatt i besittelse sommer efter sommer. Her kom ingen springende etter en, her fikk en ferdes uten følge. Intet kunde hende annet enn riktige ting. Kom noen kjørende eller ridende var det onklar, tan-ter eller gårdsgutten. De så en på lang avstand, de stanset, kom de tilwogns fikk en sitte på op til gården.

Her og på haugene var det historiene blev til, korte og lange. Tegnet de til ikke å holde hvad de lovet, sluttet en bare og begynte på en ny.

Et livets område, hvor friheten var uten grenser. Til stor forskjell fra det, de voksne mente, når de sa: her i livet, eller: her i verden, og sukket. De sa tilogmed: i dette vanskelige liv. Som for å gjøre det så vennelig som bare mulig.

Være sammen med noen, det var morsomt imidlertid, og imellom slettkje. Forklare hvorfor lot sig ikke gjøre, det hang ihop med alt det en fant på i tankene og som en minst av alt snakket til de voksne om. Tvertimot, en tviholdt på det, som en tviholder på noe galt en har gjort. Kanskje var det «galt», var av denslags om hvilket de sa at det burde «splukkes ut av en»? Eller som de i beste fall lo litt av og lavt yttret noe til hverandre om, over hodet på en.

Noen «nyttig ting» var det i hvertfall ikke. De snakket altid om nødvendigheten av å gjøre «nyttige ting».

Morsomt kunde det være, når Alette kom, Letta. Hun var rødhåret og freget, full av latter og følelig. Hjemme hos henne, på nabogården, stod det på loftet en hel kiste med gammeldags klær. Kjoler i nydelige, lyse farver, kappe over kappe på de vide skjortene av tarlatan, et navn som var meget penere enn for eksempel blåtoi. En herredress, gule knebukser og grønn frakk med gullknapper, et utrolig antrekk, som ikke lignet noe av det onklene gikk i. En knekkparassoll, en hel samling rare hatter. Kle seg ut i alt dette, spanskulere omkring i det, snuble i de lange skjortene, herme de voksne og få dem til å le, der de satt på havetrappen, var nok morsomt en stund. Men noe å bygge sit liv på var det ikke.

Til det kunde en bare bruke veiene, stiene og haugene.

Voksen ja, en måtte vel bli det. Alle blev det, til å unngå var det tydelig ikke.

Men som noen av dem? Nei, og etter nei.

For det første skulle barnet springe alle sine dager, aldri foreta seg noe så kjedsommelig som å gå adstadiig. For det andre og det tredje –

- 116 -

De voksne hadde det ikke noe videre. Visselig fikk de alt de vilde, kunde kjøpe sig ting de hadde lyst på, gå iseng når det behaget dem, spise av det ved bordet, som barn ikke fikk, alt det beste kort sagt. De kunde kommandere og skjende, gi ris og presanger. Men de fikk lange skjørter eller buksar, og siden *gikk* de. *Bare* gikk. En måtte undres på om det ikke ved det, de kalte konfirmasjonen, blev noe iveren med bema deres. Det blev vel det, siden de gjemte dem og *gikk*. De *kunde* ikke springe lenger. Skjønt – en så dem danset, en så dem leke «Enkemann søker make» og «Siste par ut».

Kanskje var det forstanden det blev noe iveren med? Alt virkelig morsomt forsvarant jo fra deres liv, og de lot det skje. Ingen av dem gjorde opør. Tværtom, de blev viktige av den triste forandringen sin. Noe så viktig som de store pikene når de fikk side skjørter og opsatt hår!

De gikk, satt og broderete, satt og skrev, satt og pratet, strikket, heklet. Gikk og satt, satt og gikk. Dumme var de, dumme.

Side skjørter var farlige. Det gjaldt å passe sig, når den tid kom. Rømme muligens.

Hjemme i gaten var de slemme guttene.

Riktig store gutter, sånnne som nesten var onklar, var ofte smilde. De var det som fikk istrand det store sirkuset på tomtten, med trapeskunstnere, klovner og betalte plasser, som de voksne kom på for fullt alvor, parkett, førsteklass, annen plass. En direktør i snippkjole gikk omkring i manusjen og knallete med en lang svepe etter hester som gjorde kunster. Et virkelig sirkus så å si, bare at hestene bestod av to gutter under et dekken og imellem gikk av på midten. Men slik kan en lett se bort fra.

De store guttene arrangerte premieren om vinteren, fikk satt igjennem, at en fikk nye ski og ordinelt bindinger, var støtter i livet. Engang holdt en av dem en skjendepreken, fordi søstern hans hadde sladret. *Løgn* og påfunn var det, en skamnlig historie, som en fikk sitte på en stol og bare finne sig i, en kom ingen vei med at det ikke var sant.

Støtter var de likevel, stort sett.

Men det var en halvstor sort, en slem sort, som larmet

forferdelig. Med balltrær i hånden sprang de hit og dit i gaten, og ballene strok mellom dem som skudd. Om vinteren kastet de harde sneballer, og hadde noen fått op en særlig fin festning etsted, kom de styrtende i flokk og stormet den, la den øde. Det hendte de truet en med julting. For ingenting, for å true bare. Barnet var dødeig redd dem, gikk hvilken omvei som helst for å unngå dem, kom heller for sent til middagen.

Imellem *måtte* det gjennem fiendens linjer for å komme hjem. Med hjertet i halsen, med hodet bøyd unna som for storm, snek det sig langs husvegen. Hånsordene haglet.

En dag kom en gutt av den sorten etter barnet, tok det hardt i armen, klemte til og sa: Vet du hvad du er? Hva?

Intet svar.

Du er bare e pike. Gå hjem og brei over dig noe — — Hårde som pisk slog ordene ned i barnet. Bare e pike — — bare. Fra det øjeblikket fikk det en tung byrde å bære, en av de tyngste, følelsen av å være noe ringere, være det fra naturens hånd og uhjelpeelig.

Med den byrden på ryggen blir verden en annen for en. Ens vesen blir et annet.

Men veiene blev en enda større trost enn før. På dem kunde selv «bare e pike» kjenne sig lett, fri og trygg.

Barnet var av dem, som har det med å synes synd i. I magre hester og hester som fikk av pisken, i katter som så hjemlose ut, i barn som var mindre enn en selv og uten vottor om vinteren, i folk som så fattige ut overhode, og i fulle menn.

Hvorfor det var så synd i fulle menn ble aldri klart. De hadde drukket brennevin, det kunde de lett være. De var sig selv verst, forklarte de voksne, gikk det galt med dem, var det deres egen skyld.

I barnets øine var de ikke annet enn hjelpløse. De tumlet hit og dit, det hende, de falt overende og blev liggende, ja, at konstabelen kom og hardhendt trakk avgårde med dem. Synd i dem, synd i dem var det, og de kunde ikke for det, kunde ikke for noe, hvordan det nå hang sammen. De var som de små barna, som ikke kan gå ved egen hjelp og gjør gale ting fordi de ikke vet bedre.