

## N O R S K R I F T

### Redaksjon:

Bernt Fossestøl,	rom C236,	Wergelands hus.
Ingard Hauge,	" C238,	" " "
Åsfrid Svensen,	" C318,	" " "
Kjell Ivar Vannølo,	" C230,	" " "

Manuskripter kan leveres direkte til disse eller sendes til:

NORSKRIFT

Institutt for nordisk språk og litteratur

Postboks 1013, Blindern

OSLO 3.

Manuskriptene bør være skrevet på maskin i A4-format, med linjeavstand 1 $\frac{1}{2}$ , marg ca. 4 cm. og med reine typer på et godt fargeband.

NORSKRIFT er et arbeidsskrift og er følgelig beregnet på artikler av foreløpig karakter. Ved eventuelle henvisninger til disse bør det derfor på en eller annen måte markeres at det dreier seg om utkast. Artiklene kan heller ikke mangfoldiggjøres uten tillatelse fra forfatterne.



Harald Bache-Wiig.

Pælen i kjødet. Amalie Skrams FORRÅDT.

Den estetiske idiosynkrasi.

I et essay fra 1950-åra innfører den danske lyriker og essayist Thorkild Bjørnvig et psykologisk-filosofisk begrep som det siden ofte er blitt referert til innenfor dansk litteraturvitenskap. Det dreier seg om en psykologisk foreteelse, en bestemt måte å oppleve mennesker og virkelighet på som ofte er vist oppmerksomhet i skjønnlitteraturen, både innenfor en romantisk og en modernistisk tradisjon. Det er en slik motivtradisjon Bjørnvig gir noen riss av. Den estetiske idiosynkrasi er en tilstand av pirrelighet, av overfølsomhet overfor uregelmessige eller frastøtende trekk ved noens eller noes fysiske framtoning. Fikseringen på den avskyvekkende detaljen kan stundom bli til en så sterk besettelse at den besatte ikke går av veien for fysisk utslettelse av irritasjonskilden. Bjørnvig karakteriserer tilstanden slik: den er "en abnorm følsomhed, forbundet med en lige så abnorm mangel på følelse. Et overmål av fornemmelse, parret med en komplet mangel på sanselighet."<sup>+</sup> Vi kan tilføye: Den overtydelige og etterhvert smertefulle persepsjon av detaljen trer isteden for en forståelse, og dermed en opplevelse av helheten.

Det klassiske eksemplet er Edgar Allan Poes skrekkfortelling "The Tell-Tale Heart" om mannen som ble morder fordi han ikke holdt ut det daglige synet av en gammel manns blinde øye. Flere ganger sniker han seg inn til mannen om natten med en lommelykt som bare avgir en tynn stråle. Men så lenge mannen sover og øyet er lukket kan han ikke gjøre noe. En natt våkner imidlertid den gamle og strålen fra lommelykten hviler lenge på det defekte øyet, og dermed fylles inntrengeren etter hvert av et raseri som får ham til å myrde. - På samme måte konsentrerer Raskolnikov seg om den gamle damens skitne, fattede hårflette i mordøyeblikket, det blir den avskyelige kroppen han dreper, og ikke mennesket.

Selv om konsekvensene ikke alltid er fullt så drastiske, spiller den estetiske idiosynkrasi en meget iøynefallende rolle

<sup>+</sup> Bjørnvig, Thorkild: Den æstetiske idiosynkrasi. Oslo 1960, s.13.

i Amalie Skrams roman fra 1892, Forrådt. Især synes den å være karakteristisk for kaptein Riber; den ytrer seg meget kraftig i første kapittels presentasjon av ham, og den utgjør kjernen i historien om Ribers mislykkede forlovelse med kvinnen Sanna.

Under brylluppet i første kapittel møter vi Riber i meget opphisset tilstand. Ory har forsvunnet, og han aner at ikke alt er som det skal være med hans unge brud. Raseriet vender seg imidlertid ikke først og fremst mot Ory, men to eldre, temmelig uvedkommende personer, dels onkel Pitter "med sin rødlige dinglenese", og dels husjomfruen til Ory, jomfru Thorsen med sin "innfalne og fuktige munn." Helt ute av selvkontroll griper han fatt i den gamle damens hårpynt og kryster den istykker.

Hele selskapet med de to gamle i første rekke fyller Riber med en intens fysisk avsky. Husvennene og onklene "fleper og snuser" sine taler ut av seg, onkel Pitter "snøfter" og "henger over Riber med sin fyllegråt", han har en "tynnsprukken stemme" og han "snakker mer med nesen enn munnen". (Ikke helt ordrett gjengitt.) Husjomfruen taler i en "tynn, lespeende tone" og forlater bordet i krampegråt. Videre er Pitter "høy og skranglet og kroket," mens jomfruens utseende domineres av en tannløs munn, kattøyne i et gult ansikt og en strikkepinne-arm med en tynn, brunskrumpet hånd. Alt dette registreres med en smertelig tydelighet av Riber, og øker hans raseri.

Et annet eksempel på Ribers hypersensitive og plagsomme sansninger av andre menneskers fysiske framtrede finner vi i omtalen av selve bryllupsseremonien. Det viser seg at Ribers oppmerksomhet under den hellige handling først og fremst har vært rettet mot prestens nys, og kapteinen har midt under vielsen revet hånden ut av Orys for å tørke bort spyttdråpene fra pannen sin. Presten blir så forskrekket "så jeg hørte det knakk i knærne hans."

Det mest rendyrkede eksempel på estetisk overfølsomhet hos Riber finner vi i den gamle forlovelseshistorien hans. Her retter motbydelighetsreaksjonen seg mot en misformet detalj på en måte som ikke er framkalt av en øyeblikkelig situasjon og stemning; den blir en permanent tilstand. For det første

gjelder det Sannas Kjertelarr på kinnet, som Riber blir bedt om å kysse, men som isteden blir så vemmelig for ham at han holder på å brekke seg hver gang han ser på det. På samme måten går det med Sannas ikke helt sunne tenner. Selv i bokas møte mellom de to mange år etter oppslaget kan ikke Riber la være å stikle til Sannas plomber: "De var fanden ikke vakre", (om noen andre kvinner) protesterte Riber, "blek-sottige tingester med dårlige tenner." "Haha!" lo frøken Sanna hånlig."

I første omgang er det klart at Ribers monomane opptatthet av fysiske defekter bidrar til å tegne et psykologisk portrett av ham og dermed gir en av de viktigste ingrediensene i romanens ekteskapsdrama. Åpningsscenen viser til Ribers ustyr-lige temperament, som seinere gir Ory følelsen av å være sperret inne sammen med et villdyr. Riber blir på naturalistisk vis et biologisk determinert vesen, ofte i sine lidenskapers vold, som også eksplisitt blir knyttet til en arvelig disposisjon. "Min farfar var også slik. Jeg har arvet det etter ham ..."  
(43)

Men Ribers fikseringer, hans overfølsomhet for det fysiske, gjør ham langt fra til en særmerkt og avstikkende person i romanens sammenheng. Tvert om rendyrker han på det banale plan en reaksjonsmåte, en måte å forholde seg til andre mennesker på, som er selve romanens kjennemerke. Den avspeiler seg på alle nivåer, omfatter mesteparten av det romanens personer bevisst og ubevisst beskjeftiger seg med, og også i selve måten de oppfattes og beskrives på. Den peker innover både mot innhold og framstillingsmåte, både mot personenes bevissthet og den ordnende fortellerbevissthet.

Framfor alle gjelder dette naturligvis Ory, bokas absolutte hovedperson. Men hos henne tar den andre retninger og til dels andre former enn mannens, især er den rettet mot ekteskapspart-neren selv. F.eks. er sansningene av den sovende og snorkende mannen i natten etter varieté-besøkene like smertelig over-presise som de tilsvarende hos Riber. Om Ribers sjel er fra-værende i denne scenen, er hans fysiske nærvær overveldende. Vi får beskrivelser av hemmet åndedrett i alle dets nyanser: "en skarpt rallende lyd," "et matt grynt," "de sakte pipende stønn" og "innimellom smalt det i munnen på ham av champagnekorker som farer til værs." Videre studerer Ory "hans søvndrukne, svedperlende

ansikt med halvåpen munn og kanten av den tykke tungen ut mellom tennene." "Det var intet menneske mere, bare en blytung, lam masse." (47-48)

Ribers framtoning her er i virkeligheten en anskueliggjøring av den eksistens ektemaken får for Ory fra og med bryllupsnatten: en umenneskelig blytung masse, riktignok ennå ikke lam, men tvert om i bevegelse for å knuse henne. Ektemannens tilnærmelser i romanen, blir ikke oppfattet som sådan, men som fysiske overgrep, kvelningsforsøk, en frastøtende berøring med et fremmed legeme: nettopp et fremmedlegeme. Eksempler:

Han vendte sig plutselig imot henne og grep om henne med hele sitt store, tunge legeme. Ory skrek. "Ikke gjør sånn!" (20)

"Jeg kunde knuse dig til døde av kjærlighet," han bedekket hennes ansikt med ubendige kyss. "Slipp mig," ropte Ory, idet hun stemmet sine hender mot hans bryst og slet sig løs med en slik kraft, at hun tumlet over på det motsatte sete ... (92)

Riber fulgte efter henne. Han grep hennes hånd, og trakk i henne, og førte plutselig sine fingrer ned mellom Orys hals og kjolelinning. "Du kveler mig!" ropte Ory.. (114)

"Så du ligger altså våken, din stygge unge," Riber stakk hodet inn under omhenget og kysset henne. "Du er så våt; så Ory og tørret seg over munnen." .. "Du puffer i mig! Det gjør vondt." (120)

I det siste tilfellet er det en viss parallell til Ribers borttørking av prestens spytt. Et kyss uten følelse føles vått om det nå skyldes regnet ute eller ei. Kapteinens forsøk på å smelte sammen med hustruen får for henne den motsatte virkningen, hun opplever kroppen hans som et truende, ubehagelig objekt, kløften mellom dem øker. På samme måten er det sannsynlig at den kontakten som nok har eksistert mellom dem før brylluppet, brister den natten Riber vil besegle den også i det kroppslige. Kavaleren og kameraten blir borte bak et tungt, støyende og utsondrende legeme.

Det er imidlertid selve nøkkelen til den psykologiske utviklingen i romanen at denne ensidige opplevelsen av mannen ikke forblir uvilkårlige reaksjoner, noe Ory er passivt utsatt for. Det ser vi tydelig illustrert i følgende scene fra slutten av Ribers ekteskapelige dødsseilas:

Et lett støt bragte henne til å åpne øinene og rette sig op. Der satt Riber og sov med albuen støttet mot sofaarmen og kinnet hvilende i hånden. Mellom hans knær stakk op spissen av den lange pipen, som måtte være glidd på gulvet. Ory betraktet ham. Lebene var fast lukket, og munnvikene under den blonde mustasjen var blitt så underlig side.

Imellem øiebrynene var det tre furer, den midterste lengere og dypere enn de to andre. Brynene var optrukne og øielokkene røde og tykke. Den brede skallepannen hadde slått folder og hans isse lyste blank. Han trakk været lett og lydløst. - Det var for Ory, som så hun han for første gang, så fremmed og forandret forekom han henne. Han var blitt så gammel og slunken i kinnene. (136/37)

Den gerontologiske grundigheten i dette studiet av mannens fysiognomi forteller like mye om betrakteren som gjenstanden for hennes betraktning. Ory er ikke bare passivt iakttakende, hun søker aktivt etter spor av forfall, hun ønsker å se mannen akkurat slik han framtrer her: som avsjelet, forfallen kropp, en fremmed og uredkommende ting. I virkeligheten er det sitt verk hun betrakter, et produkt av den prosessen hun selv er drivkraften bak.

Det er nøye samsvar mellom holdning overfor mannen som per-sepsjonen røper her, og den som kommer til uttrykk i Orys inkvisitoriske <sup>ut-</sup>forskning av mannens fortid; mannens liv og hans korpus betraktes på samme måte. I begge tilfelle er det Orys store, golde øye som hviler på ektemannen - på samme måte som et fordømmende øye hviler på Ory i en drøm tidligere i romanen. (54) Hennes interesse for detaljene i Ribers gamle utskielser, for "hver eneste enkel begivenhet", svarer til den dissekerende anatomiske interessen. I begge tilfelle søker hun mer eller mindre bevisst å drive en pæl gjennom kjødet til Riber, fastholde ham i en binding til hans rent biologiske eksistens, lenke ham til kroppen samtidig som hun lenker ham til fortida.

Det betyr at hun i siste instans ønsker å nøytralisere ham, holde ham fra (under)livet ved å gjøre ham til et objekt for seg selv, et motbydelig, dyrisk vesen uten livets rett. Vi ser også at Orys avskyreaksjoner mot ham ironisk nok vender seg mot nettopp slike trekk som er mannen mest motbydelig hos andre: forfall og alder. Og dermed må Slomen til sist dukke opp, den avskyelige havmannen som mindre er en hallusinasjon oppstått i Ribers syke hjerne, enn en tredimensjonal utprojisering av det bildet Ory søker å speile ham i: Som "ren" kropp, det vil i dette tilfelle si et skittent, slimet amfibium, en inkarnasjon av det freudske "det-et". Her ikke som elementær kraftkilde, men en uskadeliggjort, avvåpnet masse, et sjødyr på land.

Karakteristisk nok er vesenet forsynt med en nese som minner om onkel Pitters, samtidig er det uten munn og nesten uten lemmer. Låner vi et begrep fra eksistensialfilosofien, kan vi si at dette vesenet symboliserer mennesket som ren biologisk immanens, det er berøvet alle sine muligheter for å nå ut over seg selv, berøvet både evnen til å meddele seg og til å handle, tre i forbindelse med noen eller noe, Og den er et makabert skaperverk som den estetiske idiosynkrasi er mester for, en legemliggjøring av den eksistensform som bærer av denne perverterte følsomheten henviser andre mennekser til. For onkel Pitter og jomfru Thorsen var det like umulig å meddele seg til og oppnå noen forståelse hos kapteinen, som det nå er umulig for Riber å forstå seg selv. "Jeg og du vi er ett" sier han til vesenet, og samtidig: "Hva vil du mig, Slomen?"

#### Seksualiteten.

Det er også påfallende i hvilken grad Slomen minner om den runde, tykkmagede dvergen som Ory mener å få øye på da hun første gang skimter kakkelovnen i et hjørne av skipskahytten. På Slomen er "benene ikke mer enn et kvarter høye, og føttene er runde klumper. Kroppen er bred som en fylt sekk." (149) Dessuten er fargen som på en sel, den nærmer seg altså sotsvart. På samme måten som romanen jo inneholder flere drømmevarsler om den tragiske utgang, ser vi i et tilsynelatende trivielt opptrinn med denne ovnen en mer dagklar foregripelse av en seinere utvikling. Orys første handling når hun kommer ombord, er å beordre Halfdan til å slukke den røykutspyende ovnen, det besørger han også så sot og aske flyter utover. Dette er den selvsamme ovn som litt seinere demoniseres, og som atter vender tilbake til sin banale, ufarlige skikkelse under Halfdans og Orys felles, befridde barnelatter.

Seksualsymbolikken er åpenbar i dette tilfellet, "en dverg som satt på huk med en tykk mave stående frem mellom benene," og episodens frampek på det som skal komme, er like tydelig. Det Ory etterhvert gjennomfører under sjøreisen, er nettopp å slukke driften hos mannen sin i kraft av det Halfdan representerer: Uskyldighet, Orys førekteskapelige anelsesløshet. (Dette vil bli utdypet seinere.) Men med den konsekvens og omkostning at alt blir tilsvinet og besudlet om bord og mellom dem, liksom kahytten.



I alle de tre, stadig mer isolerte og isolerende rom som lukker Ory inne sammen med ektemannen i romanen, blir ovnen - og senga - sinnbilder på truselen fra det seksuelle, hennes prisgittethet overfor mannens seksualbehov: Fortelleren har gitt Orys ekteskapelige rom en møblering og utseende som i Orys opplevelse av dem understreker hennes seksualangst, gjør dem til erotiske redselskabinetter.

For det første blir brudekammeret av piken indirekte sammenlignet med et gravkammer, en mellomting mellom et kapell og en operasjonsstue der mannen skal holde likskue over Orys drepte uskyld. Og her durer det logisk nok en sprutende ild i en jernovn, som til overmål er utstyrt med basunengler og dyrehoder. Dette underlige figur-naboskap er fullt av illevarslende betydning. Det er også symptomatisk at den uskyld som dyrehodene truer med å fortære, i basunenglers skikkelser blir av det betente og forlorne slaget.

Boardinghouse-losjiet i London står antitetisk til det blendende hvite brudeværelset. Her lever Ory i en fallen verden der bare skinnen er honnett og tillitvekkende. Ved nærmere gransking viser det seg at alt er tilskitnet, mørkt og halvsjofelt. Dekorasjonen på kaminen, "kunstige blomster og brokete fugler" synes å være en slags derangerte, avmattede utgaver av figurene som prydet det forrige ildstedet. Kunstige blomster kan ikke plukkes for sin uskyld, og naboskapet til det dyriske er ikke lenger farlig. På dette tidspunkt finner også mannen seg i "smal rasjon" og i at Ory er "uoplagt". Men det brenner stadig på kaminen.

Det blir i møtet med skipskahytten at seksualangsten får sitt sterkeste uttrykk. Først i bildet av dvergen med magen svulmende opp mellom beina, dernest i møtet med den uhyggelige rotta som har tatt losji i en av skuffene under senga, den ekteskapelige pinebenk. Det er svært fristende å oppfatte "De to ringer som var fastgjort til messingbeslag" i skuffen som ekteskapsringene - de nagler Ory fast til en samlivskontrakt som for alltid har gitt rotta adgang til Orys skuffer.

Litt seinere, mens Ory er rømt opp på bordet "med skjørtene svøpt tett om benene", knyttes rotta og Riber umerkelig sammen. Den ansvarlige for "ammestuesnakket" som Riber gir skylden for hustruens overspente reaksjoner, jomfru Thorsen, har nemlig sagt

at de onde blir til rotter etter døden. Angsten for rotta blir etter hvert fortrent av en bekymring for mannen, som Ory her faktisk venter på som "redningsmannen":

Tenk om det var tilstøtt ham noe - det hendte jo ulykker med jernbanen. Eller han kunde være falt i vannet med det samme han skulde ombord. Kanskje hun var blitt enke i denne aften. Kanskje hadde hun vært det i flere timer alt, eller kanskje det var skjedd nu for et øieblikk siden. (110)

"For et øieblikk siden" - leseren må uvikårlig tenke på det øyeblikket da den redselsfulle rotta sprang fram som troll av eske, og <sup>l</sup>sitt underbevisste har nok Ory liknende tanker.

Ribers ankomst blir imidlertid alt annet enn beroligende, Han er ravende full, nesten ugjenkjennelig for Ory, og det varer lenge før han, liksom en trollmann, klarer å fordrive den onde ånd ved å skramle med - selvsagt - ildraken. Men han blir selv tilbake og griper grådig inn på brystet av kona. Orys avvisning får ham til å stille seg opp i tragisk positur og legge livet sitt i hennes hender, noe tilstanden hans får henne til å avfeie som rene narrestreker. I siste øyeblikk oppfatter hun at det er dødelig alvor, og den definitive sammensmeltning av død og seksualitet blir forhindret.

Men siden fortsetter hun å fullbyrde sitt verk som Ribers dødsengel. Hun dreper ham som kjønnsvesen, og sørger for at han mister kontakt med andre sider ved seg selv. Den knuste manndommen blir seinere sinnbilledlig demonstrert i Ribers sovende skikkelse der spissen av pipa stikker bortglenst og ufarlig opp mellom knærne. Her er pipa slokt og all innvendig varme gått ut, tilbake blir den kvelende utvendige heten som ektefellene hver for seg søker avkjøling for om natten. Det er heller ikke tilfeldig at det er de to manualene som blir Ribers møllesteiner. Deres funksjon er nettopp å holde den mannlige kraft ved like; den Ory så effektivt stanser i sin utfoldelse. Hun har vendt denne kraften mot ham, gjort den til en blytung vekt, som er identisk med vekten av legemet som hele tiden truer med å kvele Ory.

#### Det trivielle - det tragiske.

Håndvektene har også en annen funksjon i dødsscenen. De understreker et sammenstøt mellom det tragiske og det trivielle som er karakteristisk for romanen. Vi møtte denne sammenstillingen også i opptrinnet rundt selvmordsforsøket som ble avbrutt.

Ory ser her bare den ynkelige og narraktige drukkenbolten og ikke den menneskelige nød som forklarer mannens atferd. På samme måte oppfatter hun det bare som uttrykk for en grenseløs avstumpethet og likegyldighet når han tyr til gymnastikk med manualer like etter at de har hatt en opprivende scene. Og mens kapteinen legger disse vektene som en dødens tonnasje om halsen før romanens tragiske avslutning, faller Orys siste, komplett anelsesløse ord til ham slik: "Jeg synes sannelig ikke at den gymnastikken hjelper deg noe." Hun er totalt uten innlevelse i ham, får bare øye på den ytre trivialiteten der hvor atferden hans tydelig taler om en forpint sjel.

Men Riber selv har engang vist seg like overflatisk i forståelsen av et menneske som var bundet til ham. Ser vi nærmere på mønsteret i historien om ham og Sanna, er det påfallende i hvilken grad den likner en trivialisert miniatyr av ekteskapstragedien i boka. Sannas kjertelarr får samme betydning for forholdet mellom de to som Ribers fortid for ekteskapet mellom ham og Ory. Sannas fordring om at han skal kysse og elske også arr og plomber, svarer til Ribers ønske om at hustruen skal godta og tilgi ham med alt han bærer med seg av befengt fortid og elske ham ren. Det som i den ene historien dreier seg om å akseptere en bestemt handlemåte, er i den andre redusert til et spørsmål om å godta det rent fysiske. I begge tilfelle ser vi henholdsvis en tragisk og en trivialisert variant<sup>†</sup> av et sentralt Skram-tema: At bare en kjærlighet som kan godta og elske hele mennesket, er sterk nok til å gjøre mulig et samliv som ikke ender i destruksjon og forkrøpling; bare den gir muligheter for troskap og vekst.<sup>†</sup>

Det er også <sup>den</sup> likheten mellom historiene at den ene parten har latt seg trekke passivt inn i forholdet. Riber har uoverveid gitt etter for en skjønn kvinnes inklinasjon, Ory for en "kjekkk" manns. Ikke underlig da at de langt fra makter å elske hele mennesket. Tvert om blir den partielle formørkelsen etter hvert total, delen trer istedenfor helheten. Og istedenfor at delen blir forklart og integrert i helheten gjennom følelsen, gjør den seg evig påtrengende som kilde til irritasjon for fornemmelsen.

<sup>†</sup> Dette er f.eks. hovedmotivet i skuespillet Agnete fra 1893.

Dermed er vi tilbake ved utgangspunktet. Sammenstillingen av de to mislykkede forholdene viser hvor nær sammenheng det er mellom den estetiske idiosynkrasi, selv i Ribers primitive utfoldelse av den, og bokas mest tragiske lag. (Sammenblandingen av etisk forargelse og fysisk frastøting får et nesten komisk uttrykk i snorkescenen, der Ory opphisser seg over at mannen ikke alltid sover lydløst "når han altså kunde.") Men dette antyder at det også er en forbindelse mellom idiosynkratisk følsomhet slik den ytrer seg i romanens mer hverdagslige og isolerte enkeltheter, og den måten den manifesterer seg på innenfor selve totalstrukturen i verket. I siste instans er det en indre sammenheng mellom litterær framstillingsform og tematisk innhold i romanen som det neste avsnittet vil prøve å gjøre nærmere rede for.

### Fenomenologien.

Vi skal nå se litt på forholdet mellom fortellerbevissthet og bevisstheten hos bokas sentrale person, Ory. Det er i helt overveiende grad Ory som har synsvinkelen, Riber har den på ca. seks av romanens 155 sider, dessuten noen bipersoner i kapitlene 1 og 10, og framstillingen er autoral i enkelte innledende avsnitt. Stort sett oppfattes altså virkeligheten slik den trer fram i Orys bevissthet, eller snarere: mangel på bevissthet.

Et tilsynelatende banalt eksempel på hvor konsekvent fortelleren lar Orys oppfatning av tingene være enerådende, finner vi i kapittel 8 der Ory overværer utskipingen fra dokken i London. Skildringen røper at hun vet svært lite om båter og havnevesen. Trossa som kastes ombord blir til "noe mørkt" som faller med et smellende drønn på dekket av dampbåten. Under den påfølgende utslusingen oppfatter hun slusemuren som et "stengjerde og porten som en "revne i gjerdet". Det er tydelig at hun aldri har blitt satt inni sluser og deres virkemåte, det er en helt ukjent virkelighet som rulles opp foran hennes nyfikne øyne.

Scenen kommer altså til å illustrere at Orys uvitenhet er uten grenser ikke bare når det gjelder mannens seksuelle liv, men også når det gjelder arbeidslivet. I virkeligheten er det sentralt for en forståelse av romanen at arbeid og seksualitet knyttes sammen som to sider av samme sak, mannens myndighet og effektivitet under arbeidet er helt avhengig av utfoldelsesmulighetene for det seksuelle libido. Derfor er det logisk at Ribers selvoppholdelsesdrift under nedbrytningsprosessen ytrer seg på begge områder:

For det første nekter han å tilbakekalle og angre fortida,

For det andre overlever drømmen om å svinge opp med mannskapet, og hans siste handling blir å banke opp den formastelige styrmannen. Nok et bevis på den brutte kraften, men også en siste hevding av den; en vilje til å gå ned med flagget til topps.

Men foran de områder som er rom for mannens utfoldelse, står det for Ory en steinmur som aldri kan åpnes, som hun aldri vil bli slust ut av. Tvert om ser vi hvordan hun bare kommer i veien på arbeidets plan: dekket, og forvises til oppvarthning av Haldan nedenunder. Men det er også et viktig poeng at selv om denne mannsverden er fremmed for henne, så er den ikke fremmed for hennes evner og tilbøyeligheter. Dette blir diskret demonstrert i opptrinnet med den manglende landgangen, trappa som skulle ha vært lagt ut for å skåne Orys kvinnelige ubehjelpelighet. Ory, derimot, "grep fatt i håndtakstauene, som hang ned langs repsstigen, og klatret behendig opp til finkenettet .." På samme måten trives hun utmerket på dekket, og har heller ikke vært plaget av sjøsyke.

Egentlig får Amalie Skram fortalt oss en hel del om motsetningen mellom samfunnets oppfatning av kvinnen, og kvinnens faktiske muligheter, om motsetningen mellom rolle og realitet, bare ved å la Ory prøve seg på leideren. Dette er da også dettopp det karakteristiske for den kunstneriske metoden i boka: All den kritiske innsikt den formidler, skjer via iakttakelse av kropper, av kroppsyttringer og kroppshandlinger.

I denne forbindelse er det meget vesentlig at synsvinkelen hviler hos Ory, det eksisterer et meget spennende komplementært eller dialektisk forhold mellom hennes og fortellerens iakttaker-ser. Fortelleren har nemlig en bevissthet om kroppen som en nøkkel til å forstå hva som skjer i og med mennesker, som Ory i sin uvitenhet og umodenhet er totalt blottet for. Men nettopp derfor blir Ory et glimrende mottakerapparat til å oppfange kroppens signaler med, hun tydeliggjør, ja, overeksponeer dem. Denne overeksposering blir selve kjernen i den visjonen om menneskelivet som boka rommer. Selve måten å iakttå på blir nøkkelen til bokas budskap.

Nesten i form av en liknelse ser vi dette demonstrert i et lite pinlig opptrinn, en "episode" i middagen hos megler Høst i 5. kapittel. Ory er, som vi husker, oppvartet av en noe be-

synderlig og bramfri kavalier ved navn Bøhn. Den trykkede stemningen rundt bordet er påtakelig, og den blir ikke bedre av noen forsøk på å gjøre krus på de nygifte med kluntede skåltaler. Ory gir sin misnøye luft i en bemerkning til side-mannen, en fortrøilighet han tolker som en invitt, og dermed søker han å få igang en samtale med Orys føtter, en beinflørt, under bordet. Ory undrer seg og utbryter smilende: "Jeg vil bare si Dem, at det er mig de sitter å sparker på, hr. Bøhn." Bøhn blir hviskende irettesatt av Høst, men Ory sier spøkende at det ikke er noe å skjenne for. "Det gjorde slett ikke ondt må De tro." Opptrinnet blir avsluttet med at "Hun så sig om ved bordet og var glad for Bøhns skyld over, at de andre ikke hadde lagt merke til denne lille scene."

Orys glede er selvsagt grunnløs, når forsamlingen ikke reagerer, er det fordi scenen er for kompromitterende til å tåle åpenlys oppmerksomhet. Men ettersom Ory ikke oppfatter hva berøringen uttrykker, bare kjenner trykket av den, kommer hun til å blottstille den for selskapet, overeksponere den. Og denne hendelsen viser inn både mot opplevelsen av Riber og til Orys forhold til omverdenen forøvrig. Stadig demonstrerer fortelleren gjennom sin figur at verden er full av tegn som ikke kan tydes, mening, kommunikasjon, som ikke når fram, som isteden reduseres til sin  nakne  framtredelesform, sine fysi(ologi)ske avtrykk. Men som fremmede, uforståelige hendelser blir de sanset med en skarphet som nettopp er tydeliggjørende, "uttrykksfull" - også i litterær forstand. Orys uskyldinge, "rene" sinn blir som en hvit flate der en ukjent, "smussig" virkelighet kan sette sine fingeravtrykk, avtrykk som ikke hun, men leseren kan identifisere med desto større sikkerhet.

Eksempler på dette er bokas mange, nesten pedantisk nøyaktige beskrivelser av slike uvilkårlige kroppsyttringer som følger av sterk sinnsbevegelse. Vi plukker ut noen av dem.

Ory så sig om. Riber trommet lydløst med fingrene på bordduken, og i den tinningen, som vendte mot henne, var det en rød flekk. Fru Høst satt med et stivt smil og øinene på sin tallerken, og frøken Sanna syntes ikke mer den samme. De bleke kinn var grå som kalk, og arret så større og mørkere ut, ansiktet var død, bare omkring neseborene skalv det svakt. (61)

Hans hender hevet sig, og i neste nu sank de med et tungt ned på Orys skuldrer, som de rystet i ubendig raseri, mens en brummende lyd trengte sig frem gjennom hans vidåpne leber. (78)

Smith syntes beroliget og begynte å spise med nedslagne øine, men litt etter svulmet det op i hans panne, og ansiktet ble blodfylt. (89)

Ribers ansikt, som var blitt rødt og ophisset mens han stod foran Ory, fikk med ett en død, gråhvit farve. I halsen kom det en lyd, som om han med møyne sank noe. (117)

Alle disse visualiseringene av opprørte sinn viser tilbake til en uforståendē og dermed udeltakende Ory som bare oppfatter den utvendige dramatikken. Men de viser noe mer. Alle de reagerende har det til felles at de nettopp har mottatt dramatiske, åpne eller dulgte henvendelser som gjør et tilsvar, en reaksjon nødvendig. Vi ser hvordan dette tilsvaret liksom løper mot kroppen som mot en mur, setter det fysiske under et voldsomt overtrykk, og i tre av tilfellene husker vi at trykket også får et fysisk utløp f.eks. ender Smith med å slynge innholdet av et rødvingglass i ansiktet på Riber.

Utløp, men knapt utløsning. På samme måten som den uheldige Bøhn ser sitt forsøk på tilnærming redusert til en kroppsytring, er det noe gjennomgående for personene i romanen at alt behov for uttrykk støter mot og strander i det fysiske, eller får et blindt korporlig utløp. Mest tilspisset blir dette demonstrert der Riber i Orys sted holder et voldsomt oppgjør med en sofapute, for å få dampet ut et kokende raseri. Språket synes nesten helt maktesløst som middel til kontroll og avløp, hvis det da ikke nettopp brukes til å forsegle andres innelukking i det kroppslige. Når Riber skaffer sin irritasjon språklig luft, er det nesten alltid med ord som peker på irritasjonskildens ytre attributter. Ytring blir til kroppsytring eller ytring om kropp.

Samtidig som kommunikasjonen stundom blir korporlig, handler den også ofte om det korporlige. I scenen mellom Smith og Riber er det hentydningen til fråtsing i ekteskapelig lammekjøtt som får sinnet i kok. I middagen hos megleren krydrer verten konversasjonen og maten med en endeløs historie om oppkast, blod og galle som selskapet dels overhører, dels finner uinteressant; altså igjen en variant av bokas groteske sammenstillinger av tragisk og trivielt. Samtidig er også mesteparten av samtalen rundt bordet for øvrig en makaber studie i skinn-kommunikasjon der alle taler forbi eller over hodet på hverandre, hvis da

samtalen ikke slår over i direkte fiendtligheter.

Men om meglerens snakk går "tilhørerne" hus forbi, opptrer som et fremmedlegeme i konversasjonen, gjør det desto sterkere inntrykk på leseren. Også i dette tilfelle virker den fremmedgjøring av og avstand til det fysiologiske som ellers blir formidlet gjennom Orys naivitet.

Aldeles bokstavelig blir denne fremmedgjøringen i den tidligere omtalte fullskaps scenen, der den også er uhyre bevisst formidlet (også overfor leseren) i det episke og forteller-tekniske arrangementet:

Litt etter var det noen som stavret i trappen, og plutselig kom det rutsjende som et skred, som endte med et klask og et støt av noe hårdt, hvorpå alt blev stille.

Litt etter begynte det å røre på sig der ute. Noen kravlet om på gulvet og reiste sig, nærmet sig døren og famlet på den.

Ory venter forstyrret av angst på at noe fremmed skal vise seg, og mannen blir besynderlig og fremmed for henne enda lenge etter at han er kommet inn. Først når hun merker alkoholdunsten fra munnen hans, "forstår" hun, gjenkjenner hun mannen i ham. De upersonlige uttrykkene "kom det rutsjende som et skred", "det begynte å røre på sig" er mer enn impresjonistiske kunstgrep, de understreker avhumaniseringen, demoniseringen av mannens skikkelse.

Ribers ukontrollerte atferd rammer Ory ofte som plutselige og uforståelige manifestasjoner av noe fremmed, til og med hans tale kan ha en slik virkning: "Si noe da, Aurora," det lød som et klask midt i stillheten." (19) (Selv tale oppfattes som noe fysiologisk). Men dette bidrar ikke bare til å tegne portrettet av et eruptivt og vanskelig sinn i smak av 90-års interesse for særtilfellet, men også til å eksponere den visjonen av forholdet menneske/kropp som gjennomtrenger verket. De mange voldelige utbrudd utsier at mennesket først og fremst er i sin biologis vold, er prisgitt fysiologiske impulser og reaksjoner. Overallt, i stort og smått, møter vi fortellerens fascinasjon av ukontrollerte kroppsyttringer: Om oppkast, nysing, rødming, krampegråt, krampelatter, diaré, snorking; svetting, frysninger, hetetokter, beruselse, og selvsagt, seksualitet, elding og død. <sup>+</sup> Mennesket er kroppens fange, at-

<sup>+</sup> Hoste mangler, til fjengjeld lider Else Kant i Professor Hieronimus av en evig, nervøs hoste.



skillelsen fra andre like definitiv som grensene for vårt legeme.

Men samtidig er mennesket fylt av energier som søker ut over den rent biologiske eksistens, som vil overskride kroppens innelukking i sine vegetative funksjoner og isteden bruker den som medium for kontakt, skapelse og mening. I bokas tragiske visjon av menneskene bruker de disse energiene tvert om til å stadfeste og forsterke hverandres innesperring i kroppens lukkede rom. Istedenfor å fungere som forbindelsesrelé, blir kroppen en overopphetet akkumulator for blinde energier uten muligheter for avløp, bare kortslutning eller eksplosjon.

Som et storslått bilde på en slik overoppheting og innesperring ser vi Orion seile inn i et stadig lumrere farvann mens uforløste spenninger hoper seg opp på de ekteskapelige poler. De fysiske energier er vendt dødelig mot seg selv, alt liv ombord stivner i en eksplosiv, oppdemmet stillstand.

Men ettersom båten blir et stadig tydeligere bilde på kroppen som et sprengleleme for blinde spenninger, åpner det seg for leseren mulighet for en stadig dypere - og opplevd - innsikt i menneskelige drivkrefter. Mot Orys fordømmende og distanserende holdning til den lammede kapteinen står fortellerens aksepterende og medfølgende. Fortellerens bevisste og planmessige naivitet overfor sin figur, dvs. den fenomenologiske tilnæringsmåten, blir midlet til å avdekke Orys faktiske uvitenhet, og samtidig midlet til å gi en fordypet erkjennelse av alt det hun er uvitende om. Orys uvitenhet blir det relé som forfatterinnens viten strømmet gjennom til leseren.

#### Uskyldighetens trollopsplint.

Men dermed kommer teksten til å peke ut over og begrense gyldigheten i den omtalte visjonen, den blir selv en mulighet for overskridelse av den innesperringen den skildrer. Dens utsagn har en begrenset, betinget gyldighet. For hva er vilkåret for at virkeligheten skal framstå, komme til syne slik den gjør det i boka? Vi har i den foregående analysen forsøkt å vise at det bokstavelig talt, rent forteller-teknisk, skyldes synsvinkelen som er anlagt, eller rettere: begrensningen i denne synsvinkelen. Ory drømmer om å bli "skyllet op på en fremmed strand i et fremmed land, hvor allting var som hun hadde trodd at allting var." (127) For-

muleringen er uhyre paradoksal: Ory drømmer altså om å finne sitt hjem i det fremmede! Den virkelighet som stiger fram for henne i romanen derimot, framstår som en defekt, deform og fordreid virkelighet, det blir en fallen verden fordi den ikke faller sammen med Orys forventinger om den, den blir en "gal" verden.

Det er ofte påpekt at Amalie Skram gradvis flytter sin egen og leserens sympati i romanen. Mens vi i de første kapitlene opplever Ory som offerlam for den vulgære og brutale kaptein Riber, får Ory mot slutten dimensjoner som følelsesløs torturist og bøddel. Det kan utlegges slik at kritikken i første omgang retter seg mot det som "synes", det som blir sett, mens den i neste omgang rettes mot det øyet som ser; først mot det som oppfattes, dernest mot oppfatningen av det sette. Og romanen viser at måten dette øyet ser på i sin tur har innvirkning på det som betraktes, at "et drepende blikk" ikke bare er en språklig floskel.

Men etter hvert som Ory mister sympatien, øker også leserens avstand til henne, og Ory blir selv den fremmede i teksten, hennes og ikke mannens handlinger blir uforståelige. Nettopp fra det stedet hvor Ory ser mannen "som for første gang", kommer leseren til å se henne på samme måten. Karakteristisk nok får også Riber synsvinkelen i det siste kapitlet over neste tre sider, lenger enn han har hatt den sammenhengende tidligere i verket. Og viktigere: selv om han nå må være mer motbydelig for Ory enn noensinne, er han ikke lenger beskrevet ut ifra en idiosynkratisk holdning der måten han kommuniserer på blir viktigere enn hva han sier: "'Jeg tok nettopp bibelen for mig i natt," så Riber stille.'" (137) Et annet sted: "Riber spilte øynene opp og det ga et sett i ham." Her bruker fortelleren stående, og dermed nøytrale uttrykk, kroppsuttrykket nevnes, men får ingen egenverdi, blir ikke idiosynkratisk overeksponert. Ory behøver heller ikke lenger å konsentrere seg om delen for å holde hele mannen på avstand. Hun har klart å omskape ham så hele hans framtoning er blitt oppslukt av de avskyelige detaljene, han framstår med all sin atferd i den trollhammen Ory har kastet på ham. Det er ikke virkeligheten som er det fremmede, men Orys bevissthet som er fremmed for virkeligheten, liksom "landet" hennes er det. Og derfor kommer hun til å for-gjøre den, fremmedgjøre den.

Dette kommer tydelig fram i forholdet mellom de ulike dag-drømmene som de to kjempende ektemaker har om å unnsnippe den selvødeleggende konfliktsituasjonen. Ory har suicidal drømmer om å unnsnippe, og de er laget av samme luftige stoff som virkelighetsbildet hennes. Orys drøm er rent passiv; hun vil løftes "opp over" virkeligheten, først fra kahytten opp på det hvite solseilet, dernest skulle sjelen hennes svinge seg som en "hvit vinge mot himmelen og bli borte i det dype blå." (138) Ribers drøm om flukt er like aktiv og sansebe-kreftende som hustruens er passiv og ulegemlig:

"Nei satan annamme! Han skulde vise dem, at han ikke var noen "snild kaftain". Han skulde lære dem, hvor David kjøpte ølet - han skulde - han skulde - han skulde hive dem på sjøen alle sammen, og når de kom til Pencacola, (dette er første gang bestemmelsesstedet nevnes overhodet!) skulde han gi fanden i det hele og reise til indianerne." (154/55)

Det er en meget sterk indre sammenheng mellom disse to drømmene, det er Orys "uskyldighet" som får drømmen om indianerlivet til å dukke opp som det endelige paradiset for Riber. Det var i 1892 en drøm med ferske tradisjoner i norsk litteratur, og det er lett å trekke forbindelsen mellom dem og Forrådt. "Pampas-kvinnen" (Farlige folk), "Indian girl" (Samfunnets støtter); det er myten om å reise ut og inn i det ubundne, grenseløse; hvilket både i Elsters og Skrams tilfelle bl.a. vil si en drøm om uhemmet utfoldelse av seksualiteten. Dermed blir det også en forestilling om samfunnet som er helt og totalt annerledes. Med andre ord: fordi seksualiteten gjøres helt fremmed og hjemløs, forvises den til det helt fremmede.

Tidligere har Ribers lengsler vært av et annet og motsatt slag. De har ikke rommet ønsket om å la seksualiteten komme helt fri, men tvert om at den erotiske driften skulle få utvidet mening og oppfyllelse i samlivet med en elsket og "ren" kvinne. I Ory hadde han håpet å ha funnet denne kvinnen, en tilbedt som skulle elske ham hel, integrere driften i en total og meningsfylt sammenheng. Alle hans bønner til Ory har oppfyllelsen av denne ønskedrømmen som mål. Det innebærer bl.a. at hun må akseptere hans gamle, "smussige" liv, akseptere seksualiteten. Hvis hun ikke makter det, kan hun heller ikke "renvaske" den; driver hun den bort, kommer den tilbake som Bibelens urene ånd.

Ory er helt uten anelse om at hun selv har skylden for at mannen allerede som nygift blir utro mot henne.

En kan fristes til å hevde at Riber opprinnelig er en relativt sunn mann, NB på de vilkår samtida satte for driftsutfoldelse. Det er Ory og ikke ham som ligger under for den klassiske skjølge/madonna, legeme/sjel-splittelsen. Riber har en sunn vilje til å overvinne den, på tross av at hans erfaringer som sjømann i høy grad må ha bidratt til å bekrefte den. Selv om han elsker og tilber Ory, flytter han henne ikke opp i en annen og høyere verden. Tiltrekningen mot henne vender seg også åpent mot det erotiske. Forrådt blir dermed ikke, som debutverket Constance Ring, et angrep på mennenes usadelighet og dobbeltmoral. Først og fremst vender den sitt kritiske søkelys mot den uskyldighet som kvinnen er satt til å representere, det er den som er ond og sviner verden til. Den gjør verden til det "grisehuset" kapteinen snakker om da han saumfarer det oppbrudds-pregede skutedekket med det han tror er Orys sarte, "rene" blikk. For den rene blir allting urent. Boka avmystifiserer begrepet uskyld, uskyldighet er en farlig form for uvitenhet.

Indirekte framhever boka seksualiteten som en positiv kraft, knytter den tydelig til menneskelig arbeid og lystbetont utfoldelse. Men det er klart at seksualiteten har meget karrige vilkår på den tida og i det miljøet romanen skildrer. Det demonstrerer fortelleren nettopp i det avsnittet som mest manifest bringer den opp til overflaten, en uhyre sentral scene i boka. Det dreier seg om den introduksjonen Riber gir Ory til "sider ved virkeligheten som også skal kjennes" (Uthevet her) Og måten som erotikk og sanselighet får utfolde seg på i slike varieté- og bordellmiljøer reduserer dem til "sider", gjør dem til marginale foreteelser i virkeligheten. Som utspaltede, mørklagte og av-sidesliggende realiteter blir de også gjort fremmede, fordreid på samme måte som Orys bevissthet fordreier dem. Varietéen framtrer da også som kunstighet, eksotikk med sterke farger og andre overdrivelser.

I denne forlorne halv-virkelighet er det ikke underlig at Ory får bekreftet sin fremmedgjørende opplevelse av det seksuelle. Dermed er det også logisk at romanens stadig gjenkommende demonisering av seksualiteten, fordreiningen av den henimot det dyriske, når et høydepunkt her:

"den hvite og lueforygte, blendende oplyste ballsalongen, hvor store skjønne, praktfullt klædde kvinner med nakne rygger og blottet bryst og ikke spor av ermer i de såkalte kjoleliv boltret sig rundt med de svaiende legemer tett op til de fint klædde herrer i alle aldrer, mens de utstøtte knegg og hvin, som skar lik hyl av katter gjennom Straussvalsens brusende toner. (49)

Sitatet viser også meget klart hvordan Orys opplevelse av dette livet svever midt mellom lyst og avsky, henførelse og forargelse. I den skarpest mulige kontrast til avslutningens innestengte dødevanne står denne skildringen av en Verden av lyst, prakt og bevegelse. Ory er "ophisset, febrilsk, så hun knapt kan styre sig, med brennende øine og stikk i hjertet." Med andre ord: Hun føler en erotisk opphisselse som blir ambivalent og ubehagelig fordi den er forbudt. Hun gjør den til noe utvendig og fysiologisk, til "stikk i hjertet". Synet av mannens beslektede opphisselse får imidlertid raskt avsky-komponenten til å ta overhånd: "denne underlige, kvalme menneskelukt, blandet med duft av parfyme og blomster, som i varme damper steg op til dem fra det dansende mylder der nede. I hans munnviker hadde det ligget et matt smil, som bragte mustasjen til sakte dirrende å løfte sig op og ned ...". Her er vi trygt tilbake i idiosynkrasien.

Men Orys - for henne selv - skjulte opphisselse demonstrerer også at den virkeligheten hun med avsky viser bort, dvs. bortviser mannen til, er en utfoldet, forkrøplet mulighet i henne selv. Det kommer tydelig fram seinere i romanen når hun "gripes av et heftig begjær efter å få beskjed om, alt han hadde bedrevet i den retning, alt inntil de minste detaljer." (140) Den sado-masochistiske farging av nyfikenheten er ikke til å ta feil av: "hun kunde føle et kvalfullt, vellystig gys ved å utmale sig Riber i den slags situasjoner." Hun får utløp for den onde lyst i hjertet, og for dette blir mannen straffet og fordømt i hennes sted. Bak masken som dydens hevrende engel kommer dyretrekkene fram i Orys eget ansikt. Ikke merkelig at Aurora begynner å smelte sammen med Emma, forførersken, i Ribers drøm!

I slike poenger ligger bokas kritiske potensiale. Den rommer ikke bare et angrep på en fortiende og hyklersk kvinneoppdragelse, men også en dyp erkjennelse av sanseligheten og erotikken som livsviktig kraftfelt også for kvinnene. I en frigjøring av det kroppslige ligger også en mulig frigjøring for det kroppslige, det lamnende altfor-kroppslige som Amalie Skrams forfatter-

skap så ofte kretser omkring.

Episoden med trapeskunstneren i varietéscenen kunne stå som en vignettfigur ikke bare for denne romanen, men for sentrale forestillinger i Amalie Skrams kunstneriske univers. Trapeskunstnerens flukt over avgrunnen representerer i potensert form drømmen om en overvinning av menneskjesjelens trellekår under kroppens og biologiens overherredømme. Ory dveler da også ved hans "trikotkledde, prektige skikkelse." Men nettopp som triumfen er på sitt høyeste, krever alle tings naturlige lov-messighet sitt, og den vakre fuglen under taket (jft. Orys "hvite vinge") reduseres til en pipende, utstrakt klump på gulvet. Så tragisk katastrofal synes forbindelsen mellom frihet og død, utfoldelse og undergang. Midt i svevet kan menneske alltid vente seg en pæl gjennom kjødet - som et dyr over fallgraven.

Men glimtet av Orys beundrende øyne på akrobatene under taket i "Alhambra" (et skjønnhetens og sanselighetens tempel i den mauriske verden) blir stående som et håp på netthinnen. Hvis utfoldelsen får slippe ut av sin fordreide og fordreierende illegitimitet kan den kanskje en gang få kraft til å bære flukten. Så fører den ikke opp i Orys bleke himmel eller inn i det fremmede land, men hjem til en utvidet, friere og sannere virkelighet. Omtrent slik har forfatteren villet se det og håpe det. Hun, som mer enn noen var offer for den, gikk i spissen for å trekke uskyldighetens trollsplint ut av øynene på sine medsøstre.

#### Et par avsluttende bemerkninger om idiosynkrasien.

Det er klart at denne analysen stort sett har latt de samfunnsmessige og bevissthetshistoriske sammenhengene ligge. Og om de historisk forklarende perspektivene stort sett mangler i analysen, betyr ikke dette at de også mangler i teksten. Bl.a. er det meget lett å peke på forhold ved den sosiale situasjonen Ory blir plassert i som langt på vei forklarer atferden overfor mannen. Den skyldes ikke bare forløyet oppdragelse, men også konkrete trekk ved de vilkår hun er underkastet som gift kvinne. Når hun setter inn angrepet på Ribers fortid, reduserer ham til et rent kroppsvesen, er det ikke minst som er forsvar mot, og motsvar til den menneskelige reduksjonen ekteskapet dømmer henne til. I det borgerlige ekteskapet har hun ingen annen funksjon enn å være kjønnsobjekt for mannen.

Men slike forklaringer lar vi foreløpig ligge. En kan iall-

fall håpe på at den forståelsen vi har prøvd å etablere her vil gjøre det lettere å bearbeide teksten historisk, påvise ulike bestemmelser for den og i den. Vi har prøvd å identifisere bevissthetsformer, Orys og fortellerens, som ligger forut for teksten, men som ytrer seg i den. Den estetiske idiosynkrasien var en vesentlig bestanddel av disse bevissthetsformene, og det er kanskje nødvendig til sist med et par generelle bemerkninger om hvordan den skal forklares i tidas og romanens sammenheng.

Antakelig er det rimelig å tolke den som et symptom, et slags sykdomstegn, som signaliserer at gamle livsfortolkninger er "gått istykker", eller mangler gyldighet for visse lag av befolkningen. Det karakteristiske for idiosynkrasien er jo fascinasjonen av detaljen, en mangel på proporsjoner som skyldes mangel på noe å sette den i forhold til. Det eneste en har å holde seg til er skår, enkeltheter. Og Skrams metode er i overensstemmelse med dette å bygge opp en ny helhet av bruddstykkene, "fenomenene".

Først og fremst må altså det seksuelle forståes på en ny måte for å kunne reintegreres i oppbyggingen av en ny verden, verden må heles med frigjøringen av elementære driftsimpulser som sammenbindende kraft. Og selv om Riber som mann har et mindre utspaltende forhold til det erotiske enn Ory, så lever han i en verden hvor det er en skrikende motsetning mellom offisielle vurderinger av seksualitetens plass i menneskelivet og den faktiske; han har også en utstrakt erfaring om dette. Men det er også viktig at Ribers verden er amputert og uhel på annet vis. Som vi så det i avsnittet med indianerdrømmen, famler han hjelpeløst etter ordene, og mangler altså i meget høy grad et språk, en Verbaliserende bevissthet, og dermed et redskap for fortolkning. Dette gjelder også andre skikkelser i romanen. I dens univers av deformiteter er også menneskenes tale defekt, syntaktisk og ellers. Alt det forvridde må forståes som framstillingen av et fravær, en fremmedhet, som romanen dels gir uttrykk for, dels gir et bidrag til å overvinne.

Den estetiske idiosynkrasien er altså et uttrykk for mangel på evne til å stille opp med en fortolkning, en forståelse av ens livsverden. Det mest grunnleggende av alle menneskelige behov kan ikke oppfylles. Og der hvor begripelsen av helheten siver ut, osrer fornemmelsen for detaljen, det gripbare inn. Når Riber plutselig får et anfall av estetisk overfølsomhet i den innledende bryllupsscenen, skyldes det jo nettopp at han her med ett

ikke forstår brudens atferd, verden blir uoverskuelig og kaotisk nettopp som den syntes å svare til de lyseste forventninger. Likevel er det oppbyggelig at kroppsfasinasjonen så tydelig er stedfortredende, uttrykk for et fravær av noe som nok ikke kan bli virkeliggjort under de vilkår som råår i romanen, men forhåpentligvis under andre.



Åsfrid Svensen.

Realismens fiksjonsunivers - virkelighetsforståelse og  
litterære grep.

-----

### 1. Innledning.

Denne artikkelen er skrevet som del av et større arbeid, som først og fremst dreier seg om virkelighetsbildet i fantasisk diktning. Arbeidet slutter imidlertid med en generell drøfting av fiksjonsvirkelighet i episk diktning, og det trekkes her noen sammenlikninger mellom realistiske og fantastiske former. Noe av grunnlaget for sammenlikningen, og også for den generelle drøftingen, er den presentasjonen av realismen i forrige århundre som gjengis her.

Et grunnleggende synspunkt i hele arbeidet er at den episke fiksjonsvirkelighet er en konstruksjon bygd over en konstruksjon. Den utenomlitterære virkelighet er ikke en usammenhengende masse av frittstående fakta; virkeligheten er en mer eller mindre sammentømret og helhetlig struktur. Den objektive materielle og sosiale virkelighet i et samfunn er organisert på en mengde samordnete eller kryssende måter. Menneskets bevissthet om verden kan oppfattes som et neste trinn i organisering av virkeligheten: vi kan verken sanse vår omverden eller tenke på virkeligheten uten å gjøre et utvalg og føye de utvalgte delene sammen til en mer eller mindre sammenhengende helhet. Diktverket fører denne bevissthetsprosessen videre: fiksjonens utvalg er langt mer begrenset og helheten langt fastere og mer gjennomstrukturert enn i den virkelighet som sanses eller erindres av en bevissthet i den utenomlitterære verden. Dertil kommer at virkelighetselementene er transformert til ord og ordsammenføyninger, og fiksjonens helhet er strukturert etter litterære lover, som er noe annet enn de ordnende prinsipper som gjør seg gjeldende i en utenomlitterær virkelighet.

Modernistisk diktning inneholder ikke sjelden en skjult eller åpen polemikk mot tradisjonell realistisk diktning. I direkte og resonnerende form kommer denne polemikken fram i essays, artikler og intervjuuttalelser av modernistiske forfattere som Hans-Jørgen Nielsen og Svend Åge Madsen,

og utenfor nordisk litteratur kan særlig Alain Robbe-Grillet nevnes. De anklager realismen for å virke tilslørende. Dels tilslører den at diktverket ikke er et speilbilde av virkeligheten, men et system av dikteriske elementer føyd sammen til en ordnet helhet, og dels tilslører den at virkeligheten utenfor litteraturen ikke er én og ikke entydig, men at det fins mange virkeligheter og mange fundamentalt ulike måter å erkjenne en gitt virkelighet på.

Slik polemiserer Robbe-Grillet i På vej mod en ny roman<sup>1)</sup> mot den symbolmettede og antroposentriske virkelighetsskildringa i tradisjonelle realistiske romaner. Tingene tillegges der menneskelige egenskaper, dobbeltbetydninger etableres, og romanens intensjon er å avdekke verdens dypere mening. Denne meningen framstilles som natur: den eksisterer forut for romanen og forut for de mennesker som opplever den. Robbe-Grillet avviser for det første at meningen har en slik ontologisk eksistens. Når vi skildrer verden ved hjelp av menneskeliggjørende metaforer, glemmer vi at det er våre egne fornemmelser vi projiserer ut i omgivelsene.

"Jeg vil glemme, det er mig, mig alene, som føler bedrøvelse eller ensomhed, disse affektive elementer vil snart blive betragtet som det materielle univers' dybere virkelighed, den - som man siger - eneste virkelighed, der er værdig til at pådrage sig min opmærksomhed." (53)

For det andre avviser han at diktningens oppgave er å reprodusere og tjene eksisterende tolkningssystemer og verdisystemer. Diktverket er "ikke noget vidnesbyrd om nogen ydre virkelighed, men det er sin egen virkelighed, for sig selv." (143). Kravet om at diktverket skal avspeile en virkelighet som på forhånd foreligger fullt konstituert, blir meningsløst

"fra det øjeblik, man indser, at ikke blot finder hver enkelt i verden sin egen virkelighed, men at det netop er i romanen virkeligheden skabes." (149 f.)

Tilsvarende skriver Hans-Jørgen Nielsen om modernismens gradvise utvikling bort fra den romantisk-symbolistiske tradisjon. Under modernismens tredje fase er de siste rester av et hierarkisk ordnet verdensbilde eliminert, og diktet blir språkspill istedenfor erkjennelsesakt. "Sproget er jo ret beset det medium, vores omverden bliver til i, når forestillingen om en a priorisk natur med "naturlige" værdier bort-

falder."2)

Min karakteristikk av realismen i forrige århundre bygger langt på veg på den oppfatning av realismen en kan finne hos modernistiske forfattere, - men med den vesentlige forskjell at jeg ikke deler deres negative vurdering av realismen. Den polemiske holdningen som kommer tydelig fram i deres omtale av realismen, har sin enkle historiske forklaring; det er ikke første og eneste gang en ny kunstnerisk strømning vender seg anklagende mot et etablert kunstsyn. Oppgjøret kan være nødvendig, men gir ikke derfor det nye rett i den forstand at det er bedre eller sannere enn det gamle. I mine øyne er realismen i dens forskjellige former prinsipielt likeverdig med andre og vesensforskjellige litterære uttryksformer, og jeg er ikke engang overbevist om at den type formspråk som vi finner i realistisk diktning i det 19. århundre, har utspilt sin rolle i seriøs diktning i dag.

Jeg bruker realismebegrepet dels allment - om tendenser (tekstelementer, metodiske grep, forståelsesformer) som en kan finne i litteratur fra alle tider, dels - og især - historisk, om litterære strømninger som har utviklet og utfoldet seg i europeisk (og etter hvert også bl.a. amerikansk) litteratur fra 1700-tallet og fram til i dag. Realismen i den andre, historiske betydningen oppfatter jeg ikke som én sammenhengende og entydig retning; den omfatter mange nokså ulike perioder og retninger, som imidlertid har det til felles at de er oppstått under og etter industrisamfunnets framvekst. Trass i alle forskjeller tror jeg at en kan finne grunnleggende likheter i virkelighetsforståelse i de mange realismevariantene i nyere tid, og at denne virkelighetsforståelsen har sammenheng med de dyptgripende forandringene i bevissthetsliv så vel som i den ytre verden som industrialiseringen medfører.

Hos to kjente nyere teoretikere finner vi følgende karakteristikk av realismen:

"Let us start with something very simple and say that realism is 'the objective representation of contemporary social reality.'"

"Den alvorlige behandling af den dagligdags virkelighed, opstigningen af bredere og socialt laverestående menneskegrupper til genstande for problematisk-eksistentiel fremstilling på den ene side - indkorporeeringen af vilkårlige dagligdags personer og begivenheder i den samtidige histories samlede forløb, den historisk bevægede baggrund på den anden side - dette er efter vor mening grundlaget for den moderne realisme, [...] "

" [...] hovedkendetegnene på den franske, dvs. fremtidige europæiske realisme: nemlig alvorlig gengivelse af den samtidige dagligdags sociale virkelighed på grundlag af den stadige historiske bevægelse, [...] "

Erich Auerbach: Mimesis, s. 301 og 327 f. <sup>4)</sup>

Slik Welles og Auerbach oppfatter realismen, bygger den altså på observasjon av faktisk utenomlitterær virkelighet. Jeg er ikke uenig i den oppfatningen, men må likevel føye til vesentlige forbehold. Ingen av de to drøfter hva som er spesifikt for realistisk diktning som diktning. De siterte utsagnene, og likeså mye av det som ellers sies i de to verkene til karakteristikk av realismen, kunne passe like godt på en journalistisk reportasje som på realistisk fiksjonslitteratur. Men det fins andre og viktigere forskjeller mellom reportasjen og den realistiske romanen enn at den ene dreier seg om faktiske, den andre om oppdiktete forhold. Fiksjonen henter nok liksom reportasjen sitt stoff fra en faktisk virkelighet, men transformerer det i langt større grad, slik at romanen presenterer en virkelighet som på en helt annen måte enn reportasjens virkelighet er formet av forfatteren. Og da tenker jeg ikke på den personlige preging av framstillinga som er felles for god diktning og god journalistikk, men på den verkstruktur som er bestemt av litterære lover og konvensjoner.

Det er ingen nødvendig motsetning mellom mimesis-synspunktet og tanken om at realismen har sin egen poetikk som gjør diktverket til noe vesensforskjellig fra reportasjen. All gjengivelse av virkeligheten innebærer en tolkning - også reportasjen, også fotografiet -, og tolkningen ligger bl.a. i valg av utsnitt, valg av synsvinkel, aksentuering, stemningsfarging osv. Men diktningens formkrav er så mye sterkere enn reportasjens at det blir mer enn en gradsforskjell mellom de to. Diktningen uttrykker seg først og fremst gjennom indirekte virkemidler, gjennom form i vid forstand, og det gode diktverk er en gjennomkomponert helhet der

alle detaljer er innordnet i helheten og får sin fulle mening i samspill med helheten. Dette skulle i dag være selvfølgelig inntil det banale, men akkurat når det gjelder realismen, kommer slike synspunkter ofte i skyggen av en mimesis-oppfatning som legger hovedvekten på diktverkets samsvar med en faktisk virkelighet.

Mot en slik mimesis-oppfatning vil jeg hevde at verkets estetiske struktur i like høy grad som detaljene refererer til en utenomlitterær virkelighet, men da som tolkning, ikke som avspeiling. Fiksjonsvirkeligheten eksisterer i språket og komposisjonen; den er et system av paralleller og kontraster, av scene, referat og skildring, av nøye beregnede hendelser og situasjoner, av forløp og stillstand, av et persongalleri som i sammensetning og bevegelse følger visse mønstre og som er karakterisert med bestemte virkemidler av vekslende stemninger, osv. osv. Detaljene i fiksjonsvirkeligheten er hentet fra utenomlitterær virkelighet: det gjelder f.eks. ordene i språket, sosiale motiver, egen-skaper personene er utstyrt med. Men sammensetningen og relasjonene mellom detaljene er bestemt av diktverkets form. Og det er denne formen, strukturen i det realistiske verket som helhet, som langt mer enn detaljene gir en presentasjon av samtidig sosial virkelighet, for å bruke Welleks ord.

Om denne presentasjonen er objektiv, lar seg diskutere; det avhenger bl.a. av hva en legger i ordet, men dertil kan en nok finne store variasjoner fra forfatter til forfatter og også fra periode til periode. Den realistiske perioden jeg i det følgende skal gi en karakteristikk av, er den borgerlige realismen som begynner i det 18. århundre og når høydepunktet i det 19. århundre. I noen meninger av ordet er denne realismens fiksjonsvirkelighet overveiende objektiv, i andre ikke. Den er ikke objektiv i betydning nøytralt avspeilende; dertil er iscenesettelsen for sterk, formdragene for markante. Denne realismen lar oss møte en ordnet, gjennomorganisert virkelighet, og fiksjonsvirkelighetens orden er mer enn en estetisk orden; den er uttrykk for en tolkning, en virkelighetsforståelse.

Vi skal så ta for oss noen hovedtrekk i realismen fra etableringsperioden i det 18. århundre fram til dens første

gullalder fra midten til henimot slutten av det 19. århundre. Den karakteriserende presentasjonen av realismen i denne perioden blir håndfast sammenfattende og generaliserende, og de illustrerende eksemplene blir sparsomme. Den går ikke inn på nasjonale eller individuelle variasjoner, men nøyer seg med å trekke fram noen hovedtendenser. Den differensierer heller ikke i tid innenfor perioden. Karakteristikken er ment å gi et skjematisk bilde av enslags idealtypisk realisme. Hvis en sammenlikner dette bildet med de enkelte litterære verk, vil en sjelden eller aldri finne fullt samsvar; her fins det utallige muligheter for variasjoner over grunnmønsteret og avvik fra grunnmønsteret. Karakteristikken bygger på vesteuropeisk diktning, først og fremst romandiktning, og særlig engelsk og norsk, som er de nasjonallitteraturer jeg kjenner best. De fleste av synspunktene på realismens litterære metode vil være kjent fra modernistisk og strukturalistisk realismeteorier. Det overordnede synspunktet er det jeg har antydnet i det foregående: at måten det realistiske verket organiserer sitt stoff på, er samtidig og uatskillelig en estetisklitterær forming og uttrykk for en virkelighetsforståelse.

## 2. Den borgerlige realismen i det 19. århundre.

I sin definisjon av realismen tar Wellek utgangspunkt i det han kaller "noe svært enkelt"; med det mener han trolig den spontane og ureflekterte opplevelse vi har av realistisk diktning. Slik sett er definisjonen sannsynligvis dekkende for det de fleste lesere oppfatter som realistisk. Vi har en fornekkelse av at det realistiske verket gir et objektivt og pålitelig bilde av faktiske forhold i en utenomlitterær virkelighet. Fornekkelsen kan være misvisende eller holdbar - det varierer for det første fra verk til verk, men for det andre avhenger det av hva slags fakta og hva slags objektivitet en ser etter. Det skal vi komme tilbake til. Men først skal vi stoppe opp ved selve fornekkelsen, for den er viktig uansett om den er illusorisk. Det realistiske diktverket må skape inntrykk av troverdighet. Leseren må få tillit til at det fortalte er rimelig og sannsynlig, og at det ligger innenfor mulighetene for vanlig erfaring. Hvis denne tilliten og dette troverdighets-

inntrykket ikke oppstår, er diktverket enten mislykt eller ikke-realistisk. Samforståelsen mellom forfatter og leser er et grunnvilkår for realistisk diktning: den felles stilltjen- de og oftest ureflekterte overbevisningen om at den fiktive verden i sentrale grunntrekk gir et sant bilde av den faktiske virkelighet, og om at sannheten lar seg fange inn av nettopp den realistiske tilnæringsmåten.<sup>5)</sup>

Ser en nærmere etter, finner en jo at den realistiske til- nærmingsmåten som all litterær metode er noe helt annet enn fotografisk gjengivelse. Visse sider av den realistiske metode er særlig egnet til å bygge opp inntrykket av troverdighet, mens andre sider er egnet til å utnytte sam- forståelsen med leserne og lokke dem inn i tolkninger og vurderinger (særlig i samfunnsanalysen) som ikke er allment godtatt.

Det er især to grep som bidrar til å skape troverdighet; ofte er de sider av samme sak. For det første bygger realistisk dikt- ning i større eller mindre grad på empirisk iakttagelse; for det andre konsentrerer den seg gjerne om det typiske framfor det spesielle. Begge deler sikter mot lesernes gjenkjennelse: leserne skal møte en verden de kjenner seg hjemme i. (For enkelhets skyld forutsettes det her og i det følgende at lesernes virkelighetsforståelse er i hovedtrekkene den samme som forfatterens.) En slik fortrolig hjemmefølelse kan best oppnås når forfatteren observerer den virkelighet som er felles for han eller henne og for de samtidige leserne, velger ut noen av de trekk som stadig går igjen og derfor er kjent for alle, og gjør bruk av dem i diktverket. Sjeldne særtilfelle kan nok forekomme også i realistisk diktning, men da skal de helst samle i seg en del typiske trekk, og de skal utfolde seg innenfor en ramme som leserne kjenner igjen. Atypiske fenomener som ikke på denne måten er bygd inn i realismen, vil lett forstyrre troverdighetsinntrykket. Realismens type- tegning, som framheves i all realismeteori, henger altså nøye sammen med det grunnlaget av sannsynlighet som samforståelsen med leserne er fundert på.

Slik er da handlinga i et realistisk diktverk gjerne bygd opp av typiske - dvs. vanlige, hverdagslige - hendelser og situasjoner, og miljø og persongalleri har på samme måte

grunndrag som er i samsvar med vanlige livsvilkår, samfunnsmekanismer og sosiale roller i en utenomlitterær virkelighet. Men dette er ikke nok til å gi leserne følelse av å kjenne igjen sin egen virkelighet. Tvert imot kan typifiseringen gå så langt at den blir strektegning, og et sterkt stilisert virkelighetsbilde gir liten virkelighetsillusjon. Det typiske kan nærme seg abstraksjonen. Virkelighetsbildet i en realistisk roman er typisk i de store dragene, men har dertil kjøtt på skjelettet i form av detaljer som gir bildet farge og liv. Detaljene bygger også i stor utstrekning på empirisk iakttakelse, men her blandes i større grad det særegne med det typiske.

Detaljene er en viktig del av realismens metode. Den enkelte detaljen kan virke tilfeldig og utskiftbar, men mengden av detaljer er ikke tilfeldig. Det er detaljene som fester personer og hendelser til en handgripelig fysisk og sosial virkelighet. Personene ferdes i en materiell verden der årstidene skifter og vær og vekstliv med dem, der dyr og mennesker fødes og dør; de har behov for mat og søvn; de trenger hus og klær. Noen trekk i denne materielle rammen for menneskelivet er så allmenngyldige at vi gjenkjenner dem over ei kløft på årtusener som realistiske innslag i f.eks. kinesisk lyrikk. Andre fysiske detaljer har preg av tid og sosialt miljø: tingene personene omgir seg med, redskaper og metoder i arbeidet deres. Også andre detaljer forteller om det samfunn og de sosiale situasjoner personer og hendelser hører inn i: måten folk omgås på, måten de ordlegger seg på, vaner og atferdsmønstre de følger. Ofte har en stor del av detaljene tematisk betydning. Naturskildring kan f.eks. ha symbolsk funksjon; interiørskildring bidrar til personkarakteristikken; glimtene av sosialt bestemt atferd hører inn i ei bevisst og analytisk samfunnsskildring. Men dertil er detaljene signaler som forteller at den fiktive virkeligheten i grunnleggende trekk er i samsvar med den virkeligheten leserne lever i. Mange av detaljene appellerer til sansene våre, og tilkjennegir dermed at den fiktive verden liksom vår egen kan sees, høres, luktes og føles. Detaljene hører inn i tids-, rom- og årsakssammenhenger. Vi kan altså møte den realistiske fiksjonsvirkeligheten med samme erkjennelsesapparat som vi fanger inn vår egen



virkelighet med. Samforståelsen mellom lesere og forfatter innebærer en trygg og ofte ureflektert tillit til at sannheten er tilgjengelig for våre sanser og vår fornuft. Den kan nok skjules gjennom sosiale tilsløringsmekanismer, men de lar seg bekjempe. Sannheten er ikke forbeholdt verken makt-havere eller visjonære. Den ligger ikke skjult dypt i tingenes vesen eller i en fjern overjordisk himmel; den er tilgjengelig for enhver.

Detaljrealismen er et viktig ledd i formidlingen av denne anti-autoritære og rasjonalistiske virkelighetsforståelsen, men ikke den eneste. Opphopning av sansbare og velkjente detaljer kan vi finne også i f.eks. modernistisk diktning, uten at den derfor er realistisk. Men der er detaljene ofte løsevne fragmenter som ikke samler seg til noen forståelig helhet. Detaljene i realistisk diktning er som nevnt ordnet i tid og rom og årsakssammenhenger; de hører inn i et fast ordnet og forståelig virkelighetsbilde. Relasjonene mellom fenomenene er dermed like viktige som det enkelte fenomenet for seg. Det gjelder ikke bare de mange små og hver for seg ubetydelige detaljene; det gjelder også de større elementene. Personer, hendelser, skiftende landskap, skiftende sosiale miljøer - enkeltvis er de tegnet med faste konturer, men aldri i isolasjon; elementene er forbundet i tid og rom og i et nett av årsaker og virkninger som spinner seg på kryss og tvers, ofte i innfløkte og uoversiktlige forgreininger, men alltid rasjonelt oppfattet.

Den realistiske forfatteren trenger god plass for å kunne bygge opp disse relasjonene og la dem utfolde seg fritt og synlig. Derfor er det med romanen realismen først vokser fram; den har omfang og smidighet nok for både detaljrikdommen og den langsomme oppbyggingen av de store linjer, det vide perspektiv. I den typiske realistiske roman i forrige århundre finner vi bredde og romslighet: lange spenn i tid og rom, stort persongalleri, ulike sosiale miljøer.

Nå er jo ikke denne spennvidden noe nytt som innføres med den gryende realismen på 17- og 1800-tallet; vi finner den f.eks. hos Shakespeare, og romantisk diktning har den ofte i utpreget grad. Men relasjonene i det romantiske diktverket

er ikke rasjonelt oppfattet, og enkeltfenomenene har ikke realismens faste konturer. Det som i Jan van Huysums Blomsterstykke knytter kunstnere fra ulike tidsaldre sammen, er et dunkelt åndsslektskap som intuisjonen, men ikke fornuften kan fatte. Fausts utforskning av verden ved Mefistos hjelp er en reise i historien og i mange riker, men samtidig i dypene av hans eget sinn. Psyke og omverden, fortid og nåtid flyter grenseløst over i hverandre. Når Tom Jones i Fieldings roman fra 1749 drar ut i verden og erobrer sin framtid og sin identitet, er det derimot en reise i et samtidig England, et møte med mange lag av det engelske samfunnet og en lang rekke mennesketyper som levendegjør seder og skikker i de ulike miljøene. Tom Jones utforsker dertil den nokså nære fortid og får oppklart mysteriet omkring hans eget opphav. Så vel den pikareske reiseskildringa som løsningen på intrigen sikter mot kartlegging av fakta: skjulte opplysninger trekkes fram i dagen, og 1700-tallets engelske samfunnsvirkelighet bygges opp litt etter litt som en sammenhengende helhet.

Reiser inngår ikke i alle realismens romaner (skjønt nok i ganske mange av dem), men sprangene i rom finner vi i en stor del av dem. Sprangene er ikke alltid så lange; Kielland nøyer seg f.eks. ofte med å la skueplassen for handlinga veksle mellom forskjellige deler av samme by. Men også slike små sprang er viktige. For det første gir de fiksjonens virkelighet utstrekning og åpenhet. Det er ikke nok for forfatteren å la oss ane at det som foregår i ett hus eller i ett sinn, er styrt av krefter utenfor; vi får også se på nært hold noen av de som er med og trekker i trådene. For det andre er sprangene i rom samtidig sprang i sosiale miljøer, sprang som lar oss møte ulike klasser og dertil ulike kultur-mønstre og livsformer. Miljøene er kontrastert, men forbundet med en mengde synlige og usynlige tråder. Handlinga lar noen av personene ferdes på kryss og tvers av miljøene slik at interaksjon oppstår og maktforhold kommer til syne. Handlinga går gjerne over mange år, og ofte er tilbakeblikk til fortida innflettet. Slik får utviklingsprosesser tid til å modnes, og årsakssammenhenger avdekkes.

Sammenlikner vi fabelen i forskjellige verk og hos for-

skjellige forfattere, er ulikhetene iøynefallende. Den kan f.eks. være et enkelt og hverdagslig hendelsesforløp som er kronologisk gjengitt (En glad gut) eller den kan være et innfløkt mønster av sammenvevde parallellhandlinger, med tilbakeblikk og frampek, med intriger, mystifikasjoner, forviklinger og sammentreff (Dickens' Bleak House). Felles for disse ytterpunktene er imidlertid orden og rasjonalitet. Enkelt-hendelsene i forløpet er tømret sammen til en helhet uten løse tråder. Den enkelte begivenhet trekker andre etter seg, og litt etter litt dannes mønstre som binder handlingsbrokkene sammen i en helhet som når verket slutter er blitt klar, overskuelig og forståelig. Individets så vel som samfunnets liv er underlagt faste lover som kan være usynlige innenfor øyeblikkets kaotiske mangfold, men som kommer til syne i det lange løp. Slutten på verket oppklarer alle mysterier, binder alle ledd i årsakskjeden sammen, og skaper kontinuitet mellom fortid og nåtid, i en linje som dessuten ofte trekkes et stykke videre utover i framtida. Slutten kan være tragisk eller lykkelig, men i begge tilfelle bekrefter den en universell orden: virkeligheten er hel, sammenhengende og rasjonelt forståelig.

Årsakene som ligger under hendelsene, er for en stor del av sosial art, direkte eller indirekte. Sosiale konflikter står i sentrum for handlinga, og samfunnskrefter gjør seg gjeldende i de mest private og intime forhold. Realistene setter problemer under debatt, og protesterer mot åpenbar sosial urett som maktmisbruk, klasseforskjell, fattigdom, utbytting og undertrykkelse av de svake, foreldete og forsteinete samfunnsinstitusjoner, osv. Det samme gjorde til tider forfatterne under opplysningstida og romantikken. Men erkjennelsen av samfunnets makt og innflytelse går mye lenger under realismen; opplevelsen av mennesket som et sosialt vesen er ganske annerledes fundamental enn under romantikken og ganske annerledes problemfylt enn under opplysningstida. Denne opplevelsen innebærer ikke at mennesket er sett som et reint samfunnsprodukt, men nok at samfunnets forming av individet griper nokså dypt. Realistisk diktning understreker sterkt den betydning de ytre livsvilkår har, og hvordan samfunnet er til stede i hver situasjon personene møter, hver

sinnstilstand de opplever: Det er til stede gjennom virkningene av arbeid, økonomi og personenes sosiale plassering, men dessuten og like sterkt gjennom normer, konvensjoner, språk, ideologisk bestemte verdier, forståelsesformer og holdninger. Slik har samfunnet synlig og usynlig makt til å styre menneskene: det gjør seg gjeldende i kjærlighet og vennskap, i barns utviklingsvilkår og i forholdet mellom generasjonene, i de mål og verdier mennesker arbeider fram mot og de hindringer de møter.

Ett av de litterære virkemidler som formidler denne opplevelsen av samfunnet som noe allestedsnærværende, er typetegningen. Den tjener altså et dobbelt formål: som nevnt ovenfor bidrar den til å skape en følelse av gjenkjennelse hos leserne, men dertil er den uttrykk for et samfunns- og menneskesyn. Mens 1700-tallsdiktning stiller opp psykologiske typer - den gjerrige, den stundesløse osv. - , tegner realismen i det 19. århundre det sosialt typiske - i hendelser og situasjoner, i menneskers ytre atferd og indre reaksjoner, i persongrupperinger og miljøkonstellasjoner, i tidsbilde.

Det typiske samler det generelle og det spesielle i seg. Karakteristisk for realistisk samfunnsskildring er presis differensiering og konkretisering; samfunnet blir ikke framstilt som en ansiktsløs skjebnemakt. Hva slags samfunn verkene tegner, varierer derimot nokså mye fra forfatter til forfatter og fra land til land, og jeg kan ikke gå inn på variantene her. Den historiske situasjon - bl.a. produksjonssystem, klassestruktur og politiske forhold - var så pass ulik i f.eks. Frankrike, England, Danmark og Norge at samfunnsbildet må bli forskjellig i samtidsromaner av Balzac, Dickens, Henrik Pontoppidan og Jonas Lie. Men felles for disse og andre forfattere er at de retter søkelyset mot bestemte misforhold i samfunnet, og samtidig i større eller mindre grad ser dem i sammenheng med andre sider av samfunnsstrukturen. Samfunnet er oppfattet som et sammenhengende system med konkrete særdrag. Derfor er utstrekningen i rom og tid så viktig i realismens litterære teknikk, fordi den gir grunnlag for allsidig belysning av forskjellige deler av samfunnssystemet og dets funksjonsmåter.

Felles for de fleste av realismens forfattere er også at de oppfatter samfunnets allestedsnærværende makt som noe

svært problemfylt, til tider tragisk. Hele samfunnet er grunnlagt på urett og undertrykkelse, derfor må samfunnets innvirkning på menneskenes liv i stort og smått bli nedbrytende. Men årsakene til den grunnleggende uretten er igjen forskjellige. Noen kan især se årsakene i et gammelt, utlevd standsvelde (adelsvelde i England, embetsmannsvelde i Norge), andre i framvoksende industrialisme og kapitalisme.

Derfor må også motverdier og motkrefter mot det etablerte samfunnssystemet bli forskjellige fra forfatter til forfatter. Balzac søker tilbake til det førindustrielle, føydalt pregete samfunnet for å finne det gode liv, mens en rekke andre forfattere solidariserer seg med demokratiseringsprosesser som lar undertrykte stender og klasser få del i menneskeverdige livsvilkår. Representanter for proletariatet opptrer sporadisk og skildres gjerne med sympati, men en viss distanse, mens småborgerskapet står langt mer sentralt. Det er i denne klassen Dickens finner sine grunnverdier, og også hos andre er den ofte tegnet med velvilje (noe som sjølsagt ikke betyr at alle klassens medlemmer er skildret som tiltalende). I Kiellands diktning er ikke sjelden bøndene verdibærere, mens Garborg viser at klasseforskjeller og sosiale konflikter gjør seg like sterkt gjeldende blant bønder som blant byfolk. Holdningen til den nye industrien og det nye handelsborgerskapet er ofte tvetydig, men generelt kan det vel sies at holdningene ofte blir mer og mer avvisende jo lenger de nye næringsdrivende fjerner seg fra småborgerskapet og jo klarere de tar steget over i en overklasse av rike og mektige storborgere.

På overflaten kan altså realismen bare med sterke modifikasjoner sies å være borgerskapets diktning. Forfatterne har ofte borgerlig bakgrunn i en eller annen forstand men de tar parti mot de mektige innen så vel gammel borgerstand som nytt borgerskap, og svært ofte også mot den dyptgripende omformingen av samfunnet som kapitalistisk industrialisering medførte og som borgerskapet sto i spissen for.

Under overflaten kan jo diktningen likevel være i samsvar med den utviklinga den søker å motarbeide. Delvis tror jeg det er tilfelle i realismens diktning, uten at jeg her kan gå inn på noen breiere drøfting av forholdet mellom

konformisme og opprør i realismens holdninger til samfunnet.<sup>6)</sup> La meg bare kort slå fast at realismen neppe ville oppstått uten den sterke omstruktureringen av samfunnet som tok fart fra forrige århundre av, uten borgerstandens nye sjølkjensle, uten idéene fra den borgerlige franske revolusjon, uten liberalistiske og positivistiske strømninger i næringsliv, filosofi og vitenskap. Den marxistiske betegnelsen "kritisk borgerlig realisme" mener jeg derfor er holdbar. Realismen er på en rekke måter betinget og formet av den klassen og den historiske utviklinga den vender seg mot, og støtter på noen måter utviklinga samtidig som de refser den.

Sammenvevd og i brytning med de sosiale kreftene som virker i realismens univers, finner vi materielle og psykologiske krefter, men de sosiale er gjerne mest framtrædende. I vesteuropeisk realisme i det 19. århundre har subjektiv psykologisk virkelighet vanligvis verken samme plass eller samme tyngde som den sosiale. Dybdeboring i den individuelle psyke hører seinere perioder og litterære strømninger til. Realismens forfattere ser nok også inn i sine personer, men mest i raske glimt; de er mer opptatt av samspillet mellom mennesker enn av det indre dramaet i enkeltmennesket. Dermed er ikke sagt at personskildringa trenger være unyansert, men metoden er en annen enn f.eks. i nyromantikkens psykologiske romaner. Individets indre liv viser seg i større grad gjennom virkninger i en ytre, sansbar verden: personene viser hvem de er gjennom måten de forholder seg til omverdenen på - så vel til tingene de er omgitt av som til andre mennesker.<sup>7)</sup> Og menneskesinnets mangfoldighet viser seg iallfall hos noen forfattere snarere gjennom en uuttømmelig variasjonsbredde i persongalleriet enn gjennom konsentrasjon om det sammensatte sjelelivet hos én person. I vrimmelen av bipersoner i Dickens' romaner er ingen anonyme og ingen likner hverandre; det tilfeldigste bybud får seg tildelt sine markante særdrag i forbifarten, og alle personer bidrar til den innsikt verkene gir i menneskets vesen og væremåte.

-Individets egenart, bevissthet og vilje er altså på ingen måte uten betydning i realistisk diktning. Tvert imot, det er vel heller slik at forfatterne har en forholdsvis uref-

lektert tro på de muligheter som ligger i individets bevissthetliv, og derfor ikke stopper opp ved det fordi andre problemer presses på. Først mot slutten av århundret opplever forfatterne individets psykologiske problemer med full tyngde, men da forandrer de litterære metoder seg, og strukturen i fiktive virkelighetsbilder med dem.

Realismens tillit til den individuelle identitet er samtidig en tillit til mennesket som naturvesen. Og naturen trer fram som fundamentalt god i realistisk diktning; den er en kilde til sunnhet, renhet, styrke og vitalitet. I norske romaner i 1880-åra ser vi ofte poengterte kontrasteringer av natur og kultur: havet eller fjellet kontra byen, bondens enkle liv kontra embetsstandens falske dannelsesfermiss.<sup>8)</sup> I det langt mer gjennomindustrialiserte England er naturen kuet av en sjuk sivilisasjon. I Dickens' diktning gjør den seg ofte gjeldende gjennom motangrep, og det hender de blir destruktive. Vi møter naturen gjennom tåka som legger seg over London og trenger inn i Chancery Court der de endeløse rettsforhandlingene pågår (Bleak House), og gjennom stormen over Yarmouth som tar den fordervete overklassegutten Steerforths liv (David Copperfield).

Men menneskets naturgitte vitalitet er ikke overvunnet, heller ikke i Dickens' engelske virkelighet. Enkeltmennesket kan nok knekkes, og patetiske skildringer av lidende, sjuke og døende individer som er blitt ofre for samfunnsuretten finner vi hyppig i periodens litteratur. Men sentimentaliteten i skildringa røper at disse skjebnene ikke er opplevd innenfra; skikkelser som Dickens' Little Nell og Kiellands Marianne sypike er en slags retoriske eksempler som skal vekke moralsk patos; de er ikke uttrykk for et deterministisk menneskesyn. Dessuten er de ikke moralsk ødelagt, og mye av sentimentaliteten ligger vel nettopp i utmalinga av lidende uskyld. Men flertallet av realismens romanpersoner har også sin livsevne i behold. Den viser seg i individuelle eienommeligheter som er generøst fordelt på helter og skurker: kroppslige særdrag, fakter, mimikk, vaner, munnhell. Uriah Heeps klamme hender og slangeaktige kroppsvridninger er like minneverdige som Mr. Micawbers stadige "Something will turn up" (David Copperfield), fru Garmans matorgier og gudelige sørgmodighet er skildret like velopplagt som Richard Garmans

chevalereske omgang med ridehester og årgangsviner og hans totale og lykkelige uvitenhet om pengesaker. Den realistiske forfatter lar sin fantasi og skriveglede lyse over skyldige og uskyldige når hver person på denne måten stiger fram med sin egenart, og en slik form for personkarakteristikk er uttrykk for et menneskesyn.

Troen på menneskets livsevne viser seg også i egenskaper som fortrinnsvis opptrer hos verdibærerne blant personene: en ekthet, en evne til å være seg sjøl på tvers av alle sosiale konvensjoner og rollespill, en tillit til egen dømmekraft og intuisjon. Også disse personene kan miste det trygge tyngdepunktet de har i seg sjøl, men ofte finner de det igjen. Handlinga slutter ikke sjelden med at sentrale personer finner sin egen veg uten lenger å la seg påvirke av samfunnets kunstige normer og falske verdier. Det motsatte - at denne vegen blir blokkert - skjer imidlertid like ofte, for pessimismen i samfunnssynet er ikke mindre sterk enn optimismen i menneskesynet. Jonas Lie lar sin Inger Johanna seire (Familien på Gilje), mens Nikolai til slutt dømmes for drap (Livsslaven). Men også Nikolai er fundamentalt uskadd; samfunnet og ikke han er skyld i det som skjer.

Menneskets naturgitte livskraft og egenart - så vel den moralske integritet hos verdibærerne som de karakteristiske særdrag som alle er tildelt - viser seg altså i det ytre, som objektive fakta. Mennesket er et stykke natur som kan observeres og utforskes på samme måte som andre deler av naturen. Derfor kan Jonas Lie i et velkjent avsnitt av Familien på Gilje la Grip uttrykke en menneskelig livsfilosofi i betraktningene om fjellbjørka: de "krogede, indseige Bjerkevidier" er seg sjøl, og de forteller om naturens udrepelige vitalitet, men samme natur lever i menneskene bak de sosiale roller de spiller.

Materiell og psykologisk virkelighet henger sammen, som ulike sider av samme skaperverk. Samme vilje til liv ytrer seg i all organisk natur, og kronglebjørker og mennesker har samme evne til å hevde sin identitet trass i karrige vilkår. Hva denne identiteten og denne livskraften egentlig bunner i, er spørsmål som realismen sjelden tar opp. For-



fatterne liksom naturvitenskapsmennene nøyer seg med å kartlegge livsprosessene gjennom de ytre utslag de gir seg, og prøver ikke å trenge inn til livets indre hemmelighet.

Derfor er ikke metafysiske krefter på spill i realismens fiksjonsvirkelighet. Noen av realismens forfattere er personlig kristne, noen er ateister eller agnostikere, og livssynet kan slå ut innenfor verkenes samfunnsbilde og personkarakteristikk - i holdningen til religiøse institusjoner og normer, troende og vantro personer osv. Men det slår ikke ut i virkelighetsforståelsen; Gud griper ikke inn i den jordiske, objektive virkelighet. Alt som skjer der, er underlagt årsakslover som er rasjonelt forståelige og tilgjengelige for menneskets utforsking.

Kravet om objektivitet i forfatterholdningen reises mest poengtert i naturalismens program, og koples der eksplisitt sammen med naturvitenskapelig metode. Forfatteren skal utforske den menneskelige virkelighet liksom fysikeren og zoologen utforsker naturen. Den utpregete realisme overholder ikke objektivitetskravet så strengt som den utpregete naturalisme: forfatter-temperamentet - som også Taine innrømmet en viss plass i diktningen - får i større grad fargelegge framstillinga, gjennom f.eks. personlig stil, fortellerkommentarer og iøynefallende komposisjon (poengterte kontraster og paralleller, arrangerte intriger og sammentreff, dramatiske scener osv.). Men en grunnleggende objektivitet i forfatterholdningen finner vi også i realistisk diktning: Realister og naturalister har samme tro på at virkelighet og sannhet kan fanges inn gjennom empiriske studier og gjennom diktning der fiksjonens subjektivitet tøyles av respekt for fakta.

Slik er da realismens fiksjonsvirkelighet et sammenhengende og fast oppbygd univers, som gir leserne en trygg følelse av at virkeligheten er oversiktlig, forståelig og meningsfylt. Diktningen protesterer nok mot grelle misforhold i samfunnet, og til tider mot hele samfunnssystemet, men bak og utenom samfunnet fins en sunn organisk sammenhengende verdensorden som er urokkelig. Realismen viser ingen ontologisk usikkerhet - ingen tvil på at fenomenene eksisterer og at mennesket kan

erkjenne dem. Den viser heller ingen usikkerhet i verdisyn: skjønt mange vurderinger veksler med skiftende samfunnsforhold, med forvirring og konflikt som resultat, fins det etiske og psykologiske grunnverdier som samfunnet bare midlertidig kan forstyrre, fordi de er nedlagt i mennesket som medfødt natur.

Noter.  
-----

1. Alain Robbe-Grillet: På vej mod en ny roman. Oversat af Birger Hansen. Kbh. 1965.
2. Hans-Jørgen Nielsen: "Efterskrift", Eksempler, Kbh. 1968, s. 170.
3. René Wellek: Concepts of Criticism, Yale 1963.
4. Erich Auerbach: Mimesis. Oversat af Helge Hultberg, Kbh. 1965.
5. Jfr. det Atle Kittang skriver om den mimetiske pakt mellom forfatter og leser, i "Litterær realisme: form, kode, ideologi", Alex Bolckmans(red.): Literature and Reality, Creatio versus Mimesis, Ghent 1977.
6. Som kjent understreker Lukács de indre motsetninger i realismens samfunnsskildring, f.eks. hos Balzac. Jfr. også Sigurd Skirbekk: Kulturoppfatning og samfunnsutvikling, Oslo 1972.
7. Roman Jakobson har skrevet om metonymien som personkarakteriserende virkemiddel i realistisk diktning, jfr. R. Jakobson: Poetik och lingvistik, Sth. 1974.
8. Jfr. Einar Eggen: "Forholdet samfunn/natur i noen norske litterære verker fra omkring 1880", Ventil nr. 2, 1975.

