

## N O R S K R I F T

Redaksjon:

Gudleiv Bø  
Trygve Skomedal  
Åsfrid Svensen  
Kjell Ivar Vannebo

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 1/2, marg ca. 4 cm. og med rene 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. Artikkene kan heller ikke mangfoldiggjøres uten tillatelse fra forfatterne.

De fleste artiklene i dette nummeret av Norskrift - alle unntatt Dagný Kristjánsdóttirs - er først skrevet som studentoppgaver, og gjengis her i bare lett revidert form. Christian Børs Linds artikkel er utdrag fra hans hovedoppgave (1987); Alvhild Dvergsdals Øverland-analyse ble skrevet som litteraturoppgave til grunnfagseksamen våren 1987, og hennes H.C. Andersen-analyse ble innlevert som mellomfagsoppgave høsten 1987. Også Hege Gundersens, Kristian Kristoffersens og Greta Storm Oftelands artikler ble først skrevet som mellomfagsoppgaver, de to første våren 1987, den siste våren 1988. Når disse oppgavene nå trykkes i Norskrift, skjer det på redaksjonens oppfordring.

CHRISTIAN BØRS LIND

DEN SYMPTOMALE LESEMÅTENS BEGRENSNINGER

Atle Kittangs Litteraturkritiske problem (Kittang, 1975) vakte oppsikt da den kom og er etter hvert blitt en sentral lærebok i litteraturfagene på universitets- og høyskolenivå. Spesielt har innledningskapittelet "Tre forståingsformer i litteraturforskninga" fått gjennomslag.

Her slår Kittang til lyd for den "symptomale" tilnæringsmåten til litterære verk. Symptomale tilnæringsmåter var ikke noe nytt da boka kom; det nye er at han avgrenser dem i forhold til "objektiverende" lesemåter, og setter den symptomale opp (mer eller mindre) som norm for "gyldig" litteratur-forskning.

Fem år etter gir Otto Hageberg ut en antologi som også er blitt svært mye brukt som lærebok: Frå Camilla Collett til Dag Solstad (Hageberg, 1980). I denne boka gjør Hageberg rede for Kittangs synsmåter og slutter seg samtidig uavkortet til litteratursynet som Kittang presenterer. Det gjelder spesielt for et bidrag som er et opptrykk fra 1978: Den symptomale lese måten i litteraturgranskninga, og generelt for forordet fra mars 1980. Dermed ser han også bort fra kritikk som i mellomtida er reist mot Kittangs bidrag.

I Norskrift nr 21/1978 (Nordisk Institutt, Universitetet i Oslo) har Øystein Rottem en artikkel som heter "Et notat om Atle Kittangs litteraturvitenskapelige syn i Litteraturkritiske problem." Her tar han opp en rekke problematiske sider ved Kittangs synspunkter, og han mer enn antyder at Kittangs premisser - spesielt når han opphever symptomal-skolen til norm - ikke er godt nok fundert.

Likevel virker det som om det er Kittangs synspunkter som har "overlevd". En av grunnene til det må være at "brukerne" av skillet som han innfører finner at det i praksis fungerer fruktbart - til tross for svakheter. Men dermed får også det

normative aspektet bli stående som god latin, på bekostning bl.a. av nykritiske lesemåter.

Ettersom jeg selv har funnet "nykritisk" tilnæringsmåte velegnet for mitt formål i hovedoppgava, skal jeg forsøksvis gå litt nærmere inn på de tre nevnte bidragene. Formålet er å begrunne mitt eget valg av tilnæringsmåte.

### Den symptomale lesemåten

Symptomal lesemåte vil etter Kittang si å finne svar på slike spørsmål som teksten "ikkje ope stiller" (s 44). Han skriver:

Det er [...] tale om å avdekke det komplekse mangfaldet som eit litterært verk er, og framfor alt legge for dagen dei formidlande elementa som styrer meningsproduksjonen: vise - bak det "diktaren vil ha sagt" - kva som styrer eller konstituerer denne uttrykkstiljen, eller korleis verket gjer noko anna og noko meir enn det verkets røyst seier. (s 45)

[...] ein litterær tekst er såleis langt meir kompleks og 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 dei materielle - biologiske eller produksjonsmessige - vilkåra som i siste instans determinerer vår meningssskapande verksemd). (s. 44, 45)

Kittang henter begreper fra psykoanalysen og peker på mulighetene for at psykoanalytisk litteratur-teori gir grunnlag for symptomal lesemåte: "Ein litterær tekst er derfor "overbestemt" - eit resultat av fleire årsaker samstundes".

Vidiere utgjør historiske sammenhenger en referanseramme: "[...] dei estetiske funksjonane og eigenskapane ved diktinga (må) behandlast og undersøkast ut frå eit historisk synspunkt."

Intertekstuelle forhold skal også kunne belyse en symptomalt lest tekst:

"[...] den litterære kunstens særlige estetiske eigenskapar [...] må studerast [...] som ein funksjon, som på spesifikk vis knytter dei litterære ytringane til dei andre meiningsnivåa i samfunnet." (s. 56).

Kittang jamstiller symptomal lesemåte med kritisk lesemåte, (kritisk forstått "postkantiansk", her: "å følgje diktarens intensjon dit ned der den blir konstituert"), og da som motsats til objektiviserende og sympatiske lesemåter. Om disse sier han:

"Ingen av desse to lesemåtane tenkjer seg [...] at litterær verksemd kan forståast som ein kompleks produksjonsprosess som omfatter fleire determinerande faktorar enn dei reint ekspressive. For ein forskingsdisiplin som i 150 år knapt har kjent ein annan horisont for sitt arbeid enn kommunikasjonsmodellen, vil spranget over i ein tredje lesemåte, den symptomale eller kritiske lesemåten, difor lett verke uheyrte og illegitimt." (s. 43)

#### Rottem og den symptomale lesemåten

Rottem imøtekammer Kittang på en rekke punkter, men innvendingene virker på meg som langt de vesentligste. Han setter spørsmål ved måten Kittang prøver å samkategorisere sympatiske og objektiviserende lesemåter (s 37 - 39), ved Kittangs syn på forfatteren som bare en av flere likestilte krefter i produksjonsprosessen (s. 47), ved premissene for Kittangs bruk av psykoanalytisk litteraturforståelse som analog med symptomal tilnæringsmåte (s 49), ved forsøket på å plassere Lukács og Engels som "symptomale" lesere (s 50 - 52) osv. Her skal jeg undersøke et par andre problemer ved den symptomale lesemåten. Det første gjelder forholdet mellom forskerens og forfatterens kompetanse, og det andre gjelder skillet mellom et forfatterintendert nivå i teksten vis a vis ikke-intenderte nivåer. Disse henger nøye sammen.

Som Rottem skriver, kan det være et spørsmål om ikke Kittang tenderer mot å avskrive forfatterbevissthet totalt ved å redusere "diktingen til en produksjonsprosess som skjer helt uavhengig av forfatterens [...] bevissthet" (s 48). Men samtidig er det et poeng for Kittang også å skille ut forfatterbevissheten - men med det for øyet å finne ut hva som forutbestemmer den. Og Rottem er enig med Kittang i at "vi må finne fram til det

som har determinert forfatteren eller forfatterens verk via forfatteren". Men med ett viktig forbehold. Rottem insisterer på "å tillegge den subjektive faktor en viktig plass". I følge Rottem må man ikke gjøre som Kittang, som

(...) nærmest utelukker at forfatteren kan ha et bevisst erkjennende, inngripende og omformende forhold til virkeligheten, m.a.o. at forfatteren gjennom sin praksis bevisst kan søke å overskride de elementene som virker inn på ham, samtidig som han er seg bevisst at denne overskridelsen bare kan skje innenfor de rammer som den objektive virkelighet setter (s. 48).

Her er Rottem framme ved et syn på forfatterinstansen som er særlig aktuelt i forbindelse med det verket jeg skal behandle i hovedoppgava:

[...] det som kjennetegner den kritiske forfatter er jo at han på en og samme tid er farvet av den tenkemåte som råder i samfunnet, og kritisk, overskridende i forhold til den samme. (s. 50).

Poenget er at det kritiske overskridende arbeid like gjerne kan tilkjennes forfatteren som forskeren som en kompetanse i deres arbeid med teksten. Et videre problem utgjør da forfatterens og forskerens respektive bevissthetsnivå. Rottem hevder at:

[...] en kritisk (og ideologikritisk) lese- og forutsetter en uenighet i sak eller en forskjell i bevissthetsnivå. Tolkeren må forutsettes å ha nådd et høyere bevissthetsnivå og opparbeidet en større innsikt i de saksforhold som beskrives [...]. (s. 53).

Som "ekspressivitetsteorier" behandler Kittang ulike litteratursyn som (på en eller annen måte) ser verket som uttrykk for forfatterens bevisste styring. Kittangs alternativ er å se på verket som resultat av et mangfold av påvirkninger, innenfor såvel som utenfor forfatterens egen bevissthetshorisont. Med Althusser hevder han at den litterære teksten må ses som noe mer enn "eit ditaregos originale diskurs", det må ses som noe som "ved sidan av å gjere greie for kva "diktaren vil ha sagt" - også freistar å vise korleis ein under og ved sida av denne eine røysta, kan ane andre røyster, andre diskursar -" (s 44).

For visse tekstkategorier, som jeg skal komme nærmere inn på, er nok dette en fruktbar tilnæringsmåte. Både før og etter Kittangs bidrag er det gjort symptomale analyser av verk hvor skillet mellom slike stemmer i teksten er sannsynliggjort. Men for at en slik tilnæringsmåte skal kunne begrunnes skikkelig, må en intendert forfatterdiskurs, eller "forfatterstemme" kunne settes opp mot andre "stemmer" som motsier den første, og da på en slik måte at (intendert) forfatterironi kan utelukkes. Hvis ikke dette er mulig, blir det nærliggende alternativet å se på teksten i perspektivet som Rottem er inne på, ved at "[...] verkets 'manifeste' og verkets 'latente' lag [...] utgjør en helhet [...]." (s. 45)

#### Hageberg og den symptomale lesemåten

I Syn og Segn nr 3/77 har Hageberg en artikkel om Dag Solstads bok 25. september-plassen (Solstad, 1974). Analysen dreier seg om å påvise modernistiske innslag i romanen. Han viser hvordan boka i utgangspunktet svarer til Solstads "bundne mandat" som forfatter i AKPs tjeneste - hvordan den forsøker å ta opp klasseforhold, ideologi og fremmedgjøring innenfor tradisjonen for litterær sosialistisk realisme. I lys av Solstads tidligere bøker viser så Hageberg hvordan modernisten Solstad fortsetter å arbeide videre innenfor det forsøket en rekke steder.

I denne analysen fra Syn og Segn er Hageberg bare ett sted inne på tanken om et skille mellom en bevisst og ubevisst forfatterstemme. Han sier (s. 131) om forfatteren at han blir "fanga inn" (Hagebergs anførsel) av sitt tidligere modernistiske menneskesyn når slike drag kommer til uttrykk. For øvrig har Hageberg utelukkende henvisninger til at det faktisk forekommer to genretyper i teksten.

I 1980 kom så Hagebergs antologi med egne artikler, Frå Camilla Collett til Dag Solstad. Her er analysen av 25. september-plassen trykket opp igjen i uendret versjon. Men i bokas innledning har han en gjennomgåelse av Kittangs "Tre forståingsformer i littera-

turforskinga" hvor han fullt ut slutter seg til Kittangs synsmåter. Han avslutter med å presisere at analysen (av 25. september-plassen) opprinnelig ikke var skrevet ut fra noen symptomal forståelsesmåte i og for seg, men at han i ettertid vurderer det slik at den (blant flere) tjener "som døme på mogelege resultat av ei symptomal forståingsform." (s. 26)

Men etter at Hageberg slik har relatert sin analyse til Kittangs symptomale forståelsesform, innfører han også forbeholdsløst skillet mellom intendert og ikke-intendert meningsnivå:

I forordet til boka (mars 1980), sier han: "I nokre analysar, t.d. den om Amtmandens Døttre, prøver eg å påvisa ei tydeleg spenning mellom forfattarintensjon og meining," (s 8). (Blant de andre eksemplene er Solstad-analysen, jfr. s 23). I Hagebergs gjennomgang av Kittangs bidrag er det som antydte diverse referanser til skillet. I en kortversjon av analysen av 25. september-plassen (også nyskrevet) står det: "Slik blir det også i denne romanen bygt inn ei merkeleg spenning som ein ikkje oppfattar om ein berre let forfattarens intensjon styra lesinga." (s 26).

Hageberg mener altså i 1980 at han kan påvise at det går et skille mellom en intendert realistisk form på den ene sida, og et ikke-intendert modernistisk innhold på den andre. Problemet med å påvise en slik indre motsigelse i teksten ligger ikke så mye i å finne grunnlaget for det i tekstens ulike elementer, som i å klargjøre sin egen kompetanse som forsker versus forfatterens kompetanse. Modernistiske særdrag kan påvises, men kan han påvise at de er ikke-intenderte?

### Ideologi og lesemåter

Når forskeren, på kritisk vis, forsøker å bevege seg inn i grenselandet mellom manifest og latent forfatterbevissthet, må forskeren begrunne et innsiktsnivå som forfatteren selv antas å være ubevisst om, og denne påberopelsen av et høyere innsiktsnivå kan vanskelig unngå å få "ideologisk" karakter.



Nå er ideologi et mangslungent begrep, og jeg skal her vise til noen presiseringer (og konsekvenser), både av hensyn til sammenhengen i dette kapittelet, men også som bakgrunn for de påfølgende analysene.

For Marx er ideologi (her gjengitt etter Dag Østerberg i Sosiologiens nøkkelbegreper, s. 120) (Østerberg, 1984) "- en helhet av feilaktige oppfatninger som har en viss forbindelse med visse samfunnsforhold."

Om "den visse forbindelsen" ideologien har med samfunnsforhold, sier Marx selv (fra Det tyske ideologi, Pax 1975):

"Enhver (ny) klasse er nødt til å framstille sine interesser som alle samfunnsmedlemmers felles interesser" og få dem akseptert som "de eneste fornuftige og allment gyldige" (s. 90). Noe som kan skje fordi: "Den klasse som er samfunnets materielle makt, også er dets herskende åndelige makt" (s. 84). Derfor blir "Tåkedannelser i menneskenes hjerner [...] nødvendige sublimerer [...] som er knyttet til materielle forutsetninger" (s. 66.).

En annen Marx-betegnelse for slike sublimerer er "falsk bevissthet".

Videre sier Østerberg:

En påstand som fremstår som almen gyldig, men begunstiger en samfunnsklassens interesse, er for Marx en ideologisk påstand, og sammenhenger av slike påstander (systemer) er ideologier.

Østerberg sammenfatter sin forståelse av Marx' ideologibegrep slik:

Marx tenker seg at de som hevder en ideologi, altså feilaktige oppfatninger som er til fordel for deres egen samfunnsklasse, i hovedtilfellet ikke er overlagt uærlige eller bedragerske, men at deres klasseinteresse

former deres virkelighet slik at de vanskelig kan tenke annerledes enn de gjør.

For de spesifikke historiske forhold under den borgerlige kapitalismen er borgerskapet den dominerende ideologiproducent:

I et samfunn hvor kapitaleierne, borgerskapet, er den herskende klasse, oppstår det en borgerlig livsanskuelse som påtvinges lønnsarbeiderklassen, [...]

Men det er ikke gitt at alle fra lønnsarbeiderklassen eller andre som fra et marxistisk synspunkt er undertrykt, blir ofre for falsk bevissthet. I boka Samfunnsmotsetninger (Østerberg 1977), skiller Østerberg mellom to typer undertrykte: "den trassige" og "den kuede undersått". Den trassige vil opponere f. eks. mot "den borgerlige livsanskuelsen" som noe gitt og uforanderlig. Men for den kuede er ikke "'herredømmet" som han/hun lever under bare en ytre hindring for egen utfoldelse, men noe som er blitt internalisert til en indre hemning. Så lenge de fortsetter å være kuet, er de i praksis utelukket fra deltakelse i samfunnets viktigste anliggender og dermed fra å tilegne seg verden ved å bruke den og undertrykke seg ved den. (s. 71).

I en annen artikkel i Litteraturkritiske problem; "Litteratur og ideologi. Riss av ein litteraturteoretisk problematikk" sier Kittang om ideologi at det blir "den samfunnsmessig nødvendige sjølvforståinga". Den trenger ikke være bevisst hos folk-ideologi er "anonym tale" som styrer uten å argumentere. (s. 103, 104).

Et problem for studiet av ideologi-styrt meningsinnhold ("anonym tale") i litterære tekster, er hvem som skal kunne definere hvem som er ofre for ideologi til enhver tid, og hvem som i kraft av hva representerer motsetningen, den vitenskapelige posisjonen hvorfra det ideologi-styrte meningsinnhold kan iakttas. I de senere års litteraturteoretiske debatt har de mekaniske/-mekanistiske avspeilings-teoriene hvor litterære tekster reduseres til noe nær en refleks av "basisdeterminanter", møtt

mye kritikk. Man har etter hvert lagt mer og mer vekt på "litteraturens relative autonomi" og på "den subjektive faktor". Det siste, slik Rottem bl.a. insisterer på, vil si at "subjektssida" innrømmes en viss selvstendighet, et overskridende potensiale, i forhold til de ideologiske "tåkedannelsene" ellers i samfunnet.

#### Våre forutsetninger er historisk relative

Produksjonen av litterære tekster er også underlagt et mangfold av bevisste og ubevisste påvirkninger. Men det gjelder like selvsagt også for forskeren. Ved samtidighet i forskningsvirksomheten og forfatterskap vil de historiske forutsetningene for forskerens og forfatterens vedkommende også i vesentlig grad være ens (" - leiret inn i felles forståelsesmåder og opfatninger" for å si det med Klaus P. Mortensen i Ironi og Utopi (Mortensen, 1982). Forskeren kan ikke fristille seg selv fra tilsvarende samfunnsmessige bindinger som dem som former forfatterens virkelighetsoppfatninger uansett hvor snedig begrepsapparat han/hun måtte sette opp. Et slikt krav blir meningsløst idealistisk. Derfor mener jeg også at spørsmålet om hvorvidt forskeren kan gjøre seg reelle forhåpninger om å kunne avdekke forfatterhensikter, til forskjell fra meningsbærende strukturer på andre nivåer, i høyeste grad er historisk relativt.

Stilt overfor eldre tekster, vil forskeren ha den fordel at han/hun kan benytte sin historiske distanse som gjør det lettere å peke på fortidige ideologiske føringer som først ettertida har forstått (eller ment å forstå) som forutsetninger for tidligere bevissthetsformer. Hagebergs nevnte analyse av Amtmandens døtre er et eksempel på dette. I denne analysen får han fram hvordan normer i Colletts samtid "setter seg gjennom" hos forfatteren og langt på vei motsier det sentrale budskapet om generell kvinnefrigjøring. I denne sammenhengen er det også verdt å nevne at de eksemplene Kittang trekker fram som studieobjekter for en symptomal lese måte - ved siden av Jorge Louis Borges i intertekstuell sammenheng - er historiske forfatterskap som Racines, Holbergs og Balzacs.

## Konklusjon

Innenfor nærmere avgrensede ekstralitterære sammenhenger vil det alltid være mulig å se etter "svar på spørsmål som teksten ikkje ope stiller", også overfor samtidsverk. Et aktuelt eksempel vil være Henningsens bok (eget kapittel i hovedoppgava): Per Olov Enquist. En undersøgelse af en venstreintellektuell forfatters forsøg på at omfunktionere den litterære institution.

(Henningsen, 1975). Her har Henningsen inkludert Berättelser i en sammenheng hvor han ønsker å påvise at denne boka representerer Enquists eget innstilte opprør mot den litterære institusjon.

Men Enquists Berättelser unndrar seg etter min mening symptomal tilnæringsmåte, dersom det dermed skal forstås et forsøk på å avdekke bevisste og ubevisste konstituerende elementer i teksten. For det første er Berättelser i seg selv ideologikritiske tekster. De framstiller hvordan vanlige samfunnsmedlemmers virkelighetsoppfatninger preges av forståelsesmåter som slår ødeleggende tilbake på dem selv og deres livssituasjon, samtidig som de fungerer ytterst hensiktsmessig for deres synlige og usynlige undertrykkere. For det andre er boka selvreflekterende på sine egne narrative premisser vegne: Gjennom deler av boka stiller den seg spørrende til hvilke historiske og sosiale forutsetninger som forfatterens "hensikter" springer ut av. Dette er det mulig å vurdere kritisk som retorikk. Men det gjør det samtidig nødvendig å tilkjenne forfatterinstansen en tilsvarende kompetanse som den en symptomal lese måte tilkjenner forskeren.

Det er i denne situasjonen Øystein Rottens avgrensning av den symptomale lese måtens muligheter samtidig åpner videre muligheter for andre lese måter:

Tolkningens mål kan ikke være å dikte inn en kompleksitet i teksten som ikke finnes. Målet må være å gi en så relevant og gyldig tolkning som mulig, ikke å bedrive overfortolkning. Å gjøre en entydig tekst tvetydig kan ikke være noe mål. Innenfor den lese måten som Kittang går inn for, kan flertydighet, kompleksitet og "polyfoni" (s. 47) lett bli til normative

estetiske kriterier slik enhet og sammenheng blir det hos Lukács. Ved teksttolkningen må man imidlertid søke å finne tekstens mening, ikke la oppfinnsomheten i seg selv styre tolkningsarbeidet (for å sitere Hirsch: "Validity of interpretation is not the same as inventiveness of interpretation").

Alvhild Dvergsdal

H.C. ANDERSEN :  
"SNEEDRONNINGEN"  
- et eventyr for voksne.

### INNLEDNING

H. C. Andersen er en sentral forfatter innenfor den nordiske romantikken. Han fikk genrehistorisk betydning ved sin utvikling og videreføring av kunsteventyret som litterær form. H. C. Andersen diktet sine eventyr på en måte som gjorde ham enestående i samtiden, og som gjør ham levende og aktuell også i dag.

Tross anerkjennelsen forfatteren fikk mens han levde, ytret han av og til en skuffelse over at så få voksne innså at diktningen hans like mye var rettet mot dem som mot barna, han følte seg ikke anerkjent som voksenforfatter. En slik overbærende holdning til eventyrdiktningen avspeiles i en anmeldelse av "Sneedronningen" i Berlingske Tidende i desember 1845. Eventyret sies her å handle om "det Godes Seir over det Onde", en temmelig intetsigende tolkning. Videre viser det "smukke Egenskaber, barnslig Naivitet og Lune" - egenskaper som egner seg godt i barnekammerset, men som ikke strekker seg lenger.

"Sneedronningen" er i virkeligheten et eventyr hvor et åndelig, allment innhold følger parallelt med den konkrete handlingen. Det kreves abstraksjonsevne for å se dette, noe som ikke barn har utviklet på samme måte som voksne.

Eventyret er interessant ved at det i sin form kaster lys over mange av trekkene som er typiske for kunsteventyret. Vi kjenner også igjen sentrale tanker innenfor den romantiske tenkningen. Det er blitt gjort flere analyser av "Sneedronningen", der noe ulike tolkninger har blitt satt fram. Felles for de fleste temaformuleringene er at de er antitetiske i sin form. Hans Brix (1907) anser hovedtemaet for å være barnetroen som overviner ugudeligheten, det intellektuelle

hovmot. Mot en slik religiøs tolkning lar Bo Grønbech (1945) egenskaper hos mennesket være de viktige motpolene : kampen mellom den varme følelse og den kalde forstand. Til denne tolkningen slutter Arne Duve (1967) seg, men han bruker eventyret til en psykologisk studie av forfatteren selv. Det avspeiler en indre splittelse mellom rasjonalistisk snusfornuft og hengivelsen til diktning og kjærlighet. Splittelsen har sin grunn i en dyptgripende seksualangst og kvinnefrykt hos dikteren.

U. Horst Petersen (1977) anlegger en sosialpsykologisk synsvinkel på "Sneedronningen", og mener at eventyret tar opp identitetsspørsmålet. Kay vil, med urette, være en annen enn den han er. Avslutningen viser, etter Horst Petersens oppfatning, at det borgerlige ekteskap og det modne, utviklede kjærlighetsforhold er uforenlige størrelser.

Til slutt skal tolkningen til Paul V. Rubow (1943) trekkes fram. Han finner en hovedkonflikt mellom det uskyldige barns livsinnstilling og det ærgjerrige menneskets ønske om makt over naturen og sinnene. Denne makten kan man søke å få både ved forstandens hjelp og poesiens midler. I siste tilfelle er ikke poesien fruktbar, men skaper en falsk illusjon.

Vi har sett at eventyret har inspirert til forskjellige tolkninger. Avgjørende for tolkningen er hvilken synsvinkel og lese måte man velger å benytte. I den følgende analysen av "Sneedronningen" vil utgangspunktet være sentrale motiver og strukturer som vi finner i teksten. På dette grunnlag vil tematikken belyses, med en hovedvekt på symbolbruk. Formelementene vil samtidig danne grunnlaget for den avsluttende delen, der hovedsaken er å gi en mer generell forståelse av kunsteventyret som genre.

## I. 1. HOVEDHANDLING

Eventyrets første del er en myte der djevelen er hovedaktør. Trollspeilet han har laget, har den egenskapen at det forvrenger det vakre som speiles, mens det heslige og betydningsløse forstørres. Speilet går i knas når djevelen forsøker å

speile himmelens makter, og glasskårene, hver bit med de samme egenskaper som speilet, kommer til menneskeverdenen.

Beretningen går så over til å handle om Gerda og Kay. Kay får glasskårene i øynene og hjertet, og kommer i Snedronningens vold. Mens Kay lever i en kald vinterverden, gir Gerda seg ut på leting etter lekekameraten sin. Etter mange slags opplevelser når hun fram til isslottet hvor Kay er, og klarer å forløse ham fra Snedronningens makt. Sammen vender de to tilbake til barndoms-hjemmet.

## 2. SENTRALE STRUKTURER OG MOTIVER

I hovedkomposisjon kan "Snedronningen" minne om rammefortellingen. Eventyret er delt opp i 7 kapitler, der det første er en selvstendig, avsluttet beretning. Den gir utgangspunktet og bakgrunnen for den følgende handlingen, og danner slik "rammen" for eventyret. Ved den mytiske formen anslås eventyrets metafysiske undertone.

Handlingsmønstret i andre hoveddel (2.-7. fortelling) har grunnrisset "idyll, idyll brytes, idyll gjenopprettet". Når Kay forsvinner, skaper dette en mangel hos Gerda, og hun drives ut i "den vide verden" på leting. Vandringsmotivet er slik sentralt innenfor handlingsgangen. Dette er et motiv med lang tradisjon i europeisk diktning: en hovedperson kastes ut i ulike situasjoner mens han er underveis mot et gitt mål. Vandremotivet er dynamisk og inneholder aspektet av utvikling og forandring.

Ved siden av dette lineært fremadskridende motivet, finner vi et statisk prinsipp som strukturerer eventyrets hele univers og handling. Det er motsetningen mellom et overgripende symbolpar, varmens regioner mot kuldens. Motsetningen er sinnrikt utformet i en rekke underordnede symbolpar. Av slike kontraster kan vi nevne følgende :

varme	- kulde
sol	- måne
lys	- mørke



rødt - hvitt  
 roser - frostroser  
 bier - snefnugg <sup>1</sup>  
 bidronning- Snedronning

De to nevnte perspektiver kombineres i skildringene av årstidene som stadig veksler. Samtidig som de minner om tiden som går, er det nettopp motsetningen mellom kulde og varme, mørke og lys, som markerer grunnforskjellene mellom dem. Så lenge tiden eksisterer, vil grunnmotsetningene eksistere.

Forholdet mellom kulde og varme belyses på flere måter. Det enkle faktum at varme smelter is, blir vi tidlig minnet om (varm mynt på ruta, Kay som skal smelte Snedronningen). Hovedbildet blir de varme tårene som smelter Kays ishjerte.

Av enkeltgjenstander må nevnes speilet som et gjennomgående motiv, helt eller i biter. Speilbitene er de magiske gjenstander som går igjen i både første og annen del, og slik knytter de to hoveddelene sammen. Det er likevel bare leseren som er innviet i denne årsakssammenhengen - menneskene i fiksjonen forblir uvitende på dette punktet.

Ved den visuelle likhet knyttes speil og is sammen, begge materialer er harde, kalde, fargeløse. Mennesker får ishjertes av skårene, Snedronningen troner i et is-speil. Snedronningen og djevelen tilhører slik den samme sfære, kuldens region.

Innenfor varmens region er rosenbusken det sentrale motivet. Rosene er, sammen med Gerdas tårer, det første Kay mister sansen for etter at glasskårene har rammet ham, og det er ved rosenes hjelp at Gerda klarer å bryte opp fra den fortrollede hagen. Rosene har også plass innenfor salmestrofen hentet fra Brorsons "Den yndigste rose er funden". Verset danner et ledemotiv i eventyret:

Roserne voxe i Dale,  
 der får vi Barn - Jesus i Tale.

---

<sup>1</sup>) skrivemåten "sne" velges, for å få samsvar med Sne / Snee.

Mens glasskårmotivet knyttes til djevelen, knyttes rosene til Kristus.

På sin vandring mot Kay oppholder Gerda seg like mye innendørs som utendørs. Der er en rekke ulike hus i eventyret, alle med sine tilsvarende ulike innvånere. Alle husene er varme oaser i mørke omgivelser, med unntak av isslottet. Også vinduene kan stå som betydningsbærende motiver.

Det er flere situasjoner som gjentas i eventyret. Både Gerda og Kay lar seg frakte viljeløst bort fra barndomshjemmet, og de havner begge i en tilværelse som innebærer en trusel mot dem. Begge møter en overnaturlig kvinneskikkelse som ved en tilsynelatende vennlig handling (kyss, kjemming) bevirker at de glemmer - sin fortid, sitt prosjekt. Glemselsmotivet kommer tydelig fram i spørsmålet om å glemme eller huske sitt Fadervår.

Der er to kysscener i eventyret, vi ser hvordan Snedronningen og Gerdas kyss har akkurat motsatt effekt: de første leder kulde og har dødskrefter i seg, Gerdas kyss gir liv og varme. Selve forløsningsprosessen hos Kay er da også en trinnvis utvikling tilbake til utgangspunktet, der han får igjen sitt menneskehjerte, sin erindring og sin tro.

Måten Gerda fant fram til Kay i isslottet på, er samtidig en gjentagelse av måten hun fant rosene på i trollhagen: hun lette, gråt og fant. Gerdas tårer står slik sentralt som forløsende middel.

Vi skal se spesielt på den siste fortellingen i eventyret. Denne peker tilbake på begynnelsen på minst to plan. Det kosmiske perspektiv gjenopprettes, i englenes kamp mot demonene - de mytiske aktørene trer igjen inn på scenen. På dette nivået viser eventyret en sirkelbevegelse. Samtidig vender Kay og Gerda tilbake til sitt utgangspunkt, barndomshjemmet. De finner at alt er slik det var, men likevel er noe grunnleggende anderledes: de er selv blitt voksne.

Avslutningen av andre del er på dette plan metaforisk i forhold til innledningen. Der er likhet, men samtidig ulikhet, på samme måte som metaforens gjenstand står i forhold til den avbildede gjenstand. Det som er ulikt, består i første rekke i en erkjennelsesutvidelse. Både Gerda og Kay forstår salmeverset på en ny måte, de ser en dypere mening bak

det konkrete innholdet. Også for leseren utvides perspektivet, solskinnen omtales nå som "Guds klare Solskin". Leseren aner et metaforisk innhold bak hele eventyret, og drives til å lese det på nytt, med et skjerpet blikk for det åndelige planet. Åpningsreplikken i eventyret er i virkeligheten underfundig: "Naar vi ere ved Enden af Historien, veed vi mere, end vi nu vide".

## II 1. SYMBOLPLANET

På et symbolsk plan må Gerdas vandring i verden forstås som et menneskes vandring på livsveien. Dette er svært tradisjonell symbolikk, noe som kjennetegner all symbolikken i eventyret.

Varme og kulde signaliserer etisk kvalitet: godt og ondt. Motsetningen fremstilles som statisk. Samtidig utvikler mennesket seg på livsveien (det lineære perspektivet). Også speilet, snø og is og rosen er vanlige symboler, og de blir brukt i henhold til tradisjonen. I den følgende behandlingen av tema vil disse symbolene knyttes til tre hovedhistorier i eventyret, henholdsvis historien om Djevelen (A), om Snedronningen (B), og om Kay og Gerda (C).

A. En av hovedfunksjonene speilet har innenfor europeisk diktning, er å være visdomskilde og sannhetsbærer. I "Snedronningen" står speilet innenfor samme meningssfære, det er bare blitt snudd på hodet, slik et djevlespeil også skulle bli. I stedet for å formidle sannheten, blir den forfalsket. Det erkjennelsesmessige står altså i sentrum for djevelens list. Han bevirker at menneskene får en grunnleggende gal virkelighetsoppfatning. Forståelsen for hva som er det virkelig gode og skjønne forvanskes, i stedet stilles falske idealer opp.

Det ekstra "djevleske" er at det er selve synssansen, symbolet for erkjennelsesevnen, som er rammet. Den falske virkeligheten vil da framtre som fullt ut virkelig for den det gjelder, og inntrykk utenfra vil bare forme seg etter det falske mønsteret. Det kan derfor ikke nytte å appellere til deres

erkjennelsesevne for at de skal kunne innse sin grunnleggende feiltagelse. Der må andre midler til.

De samme skårene bevirker også at folk får ishjerter. Klisjeen har i eventyret fått sin svært konkrete betydning. Hjertet er et sentralt menneskelig organ, som bare kan utføre sin oppgave dersom det er levende og varmt. I symbolsk tolkning av hjertets funksjon er det følelsesevnen som går tapt når hjertet stivner, og med dette kjærlighetsevnen. En avvisende og uvennlig holdning utad blir ett av resultatene, slik vi ser det hos Kay.

Vi er her inne på en annen hovedsymbolikk når det gjelder speilmotivet. Det kan stå som symbol for en narsissistisk livsholdning. Narkissos ble i den greske myten tryllebundet og fengslet av sitt eget speilbilde. Mennesker med djevlskårene i seg blir på samme måten innelukket i seg selv, uten evne og vilje til sann kommunikasjon med andre.

Kay demonstrerer alle de symptomene vi her har vært inne på. Han synes rosene er stygge (får et annet skjønnehetsideal), tåler ikke Gerdas tårer (aksepterer ikke menneskelige følelser) og han leker alene, isolerer seg fra omverdenen.

I Djevelhistorien ser vi konturene av et syndsbegrep. Det onde er ikke en grunnleggende tilbøyelighet eller egenskap ved verden eller mennesket. Den ligger i et galt forhold til omgivelsene. Videre har ikke synden i første omgang med viljen å gjøre, men med en sviktende dømmekraft og kjærlighetsevne, rammet utenfra av en ond makt. Synden har altså en erkjennelsesmessig og en følelsemessig side. Dens begrensning viser seg i dens mangel på liv og egen kraft, dens intethet. De onde elementene kan nok forfalske, men ikke ødelegge definitivt. Og slik speilet ikke maktet å gjengi det absolutt gode med det tilsvarende motsatte fortegn, er de onde kreftene på langt nær likeverdige motstandere for de gode.

B. Snedronningen representerer én av de falske erkjennelsesposisjoner som har sin grunn i djevelens list. (Som vi vet, drev djevelen trollskole, og Snedronningen var ganske sikkert én av hans elever...)

Hennes verden består av kalde elementer, is og sne. I seg selv gir et slikt innhold bud om ufruktbarhet, tilstivning, død. Symbolsk står is og sne i tillegg som sinnbilder for matematikk og naturvitenskap, de logiske, systematiske vitenskaper. Vi ser da også at Kay blir fascinert av snekrystallets "akkurate" former.

Her stilles et nytt skjønnhetsbegrep opp. Skjønnheten ligger i de regelmessige, identiske formene. Dette idealet kan bare nås i de livløse formers verden, i de abstrakte systemer. Mot dette står rosenes skjønnhet. Den kan ikke forklares rasjonelt, den må ligge i en ide om det skjønne som mennesket har fått nedlagt i seg. Skjønnheten er nært forbundet med selve det livgivende prinsippet, og dette kan aldri abstraheres bort fra de individuelle formene.

Menneskene i Snedronningens verden tar ikke fantasievnen i bruk. Den er kun for "Pattebørn", med Kays terminologi. Der er ingen plass for de mange menneskelige gledene som bare er mål i seg selv - "ikke engang saa meget, som et lille Bjørne-Bal". Troen har ingen betydning, evighetsdimensjonen mangler. Vi ser da at mennesker som lever i refleksjonens verden og kun aksepterer det de kan gripe med tanken, er uløselig knyttet til dimensjonene i menneskeverdenen. Mens de som, liksom Gerda, ser skjønnheten i det skapte på jorda og tar aktivt del i menneskenes liv, også er de som kan evne å nå andre dimensjoner enn de som gjelder tid og rom.

Solen skinner ikke i Snedronningens verden - det livgivende prinsippet er tvert i mot en trusel mot hele livsverdenen. Det er månen som kaster lys over tilværelsen. Denne er menneskenes tidsmåler og minner slik om alle tings for-gjengeligheit. Og slik månen ikke har lys i seg selv, ishjertene bare er stivnede, opprinnelig levende hjerter og frostrosene bare er tegninger av levende roser, slik har alt i forstandsverdenen sin vesensdefinisjon kun i forhold til sin positive motpol. Forskjellen ligger i mangelen på liv, altså igjen en intethet.

Identiteten viskes ut hos personen selv (Snedronningen nevner aldri Kays navn), overfor objektivitetsidealet har den enkelte personlighet ingen betydning. Rastløshet og rotløshet preger tilværelsen (de "fløi

høit op på den sorte sky", i Snedronningens øyne var "ingen Ro eller Hvile") - verken steder eller mennesker gir noen faste holdepunkter.

Et hybris-motiv står i virkeligheten sentralt i eventyret. Både Djevelen og Kay søker å heve seg opp til Guds nivå ved egen hjelp, og fange Gud i sitt eget speil. Kays speil er forstandsspeilet. Her er det nærliggende å se en allusjon til syndefallsmyten, der opprøret mot Gud skjedde når Adam spiste av kunnskapens tre.

Skildringen av Snedronningens rike gir symbolsk et bilde av livsverdenen til mennesker som ensidig dyrker forstanden. Eventyret gir en advarsel til en slik posisjon. Den er grunnet på en dyp feiltagelse, den innebærer et opprør mot Gud, og menneskene selv blir frarøvet vesentlige livskvaliteter.

C. Kronologisk strekker eventyrets handling seg over ca. 2-3 år. Ut fra epilogen forstår vi likevel at det er gått flere år enn dette (røverjenta er blitt en ung pike, den ene kråken er død, Kay og Gerda er blitt voksne). Deres historie kan leses som historien om et pubertetsfenomen, og vi kan beskrive den ved en klart realistisk psykologi.

To lekekamerater mister hverandre mens de er i overgangsfase mellom barn og voksen. Etter å ha vært gjennom ulike slags erfaringer hver for seg, finner de tilbake til hverandre, nå på et nytt grunnlag.

I puberteten er man søkende etter sine egne veier, og er lett mottakelig for påvirkning utenfra. Tre viktige oppgaver begynner å gjøre seg gjeldende: å kunne sørge for seg selv, finne sitt eget livssyn, og finne en mann / kvinne å dele livet med. Barna tar begge skrittet bort fra foreldrehjemmet. Kay velger å basere livet på intellektuelle prinsipper, Gerda beholder de verdiene hun vokste opp med (tro og kjærlighet). Hun tilegner seg dem personlig gjennom de prøvelsene hun går gjennom, og klarer ved de samme verdienes hjelp å nå tilbake til Kay. Kays valg representerer et "galt" valg innenfor eventyrets menings-sfære. De tre hovedprosjekter er løst for dem begge ved eventyrets slutt: de er blitt selvstendige voksne, deler den samme tro, og har funnet sin ektemake i den andre.

Gerda representerer de ekte livsverdier. Når vi skal beskrive disse verdiene nærmere, står rosesymbolet sentralt. Rosen er blant de mest kjente symboler i europeisk diktning. Den er knyttet til menneskelig kjærlighet og varme følelser. Vi ser hvordan Gerda prioriterer de menneskelige båndene: hun forlater det trygge barndomshjemmet, ofrer sine nye sko, forlater den fortryllede hagen, - alt for Kays skyld. Det er kjærligheten som er drivkraften hennes, både ved det mål hun har satt seg, og ved den kjærlighet hun får fra de hun møter underveis.

Rosene er tradisjonelt også symbol for Kristus og den guddommelige kjærlighet. Denne symbolikken understøttes ved salmeverset. I sin helhet lyder originalstrofen slik:

Ach søger de nedrige Steder,  
 I Støvet for Frelseren græder  
     Saa faae I vor Jesum i Tale,  
     Thi roserne voxer i Dale.

Her kommer et hovedpoeng tydelig fram : slik vi bare kan finne roser i dalen, hvor tistler og torner også gror, slik kan vi bare finne fram til Jesus på de "nedrige Steder", dystre egner på livsveien der mennesket føler seg hjelpeløst og alene. Dette erfarer Gerda på sin vandring.

Den guddommelige kjærlighet, som rosene symboliserer, er agapekjærligheten. Dennes vesen er å gi, uten å ta forbehold om fortjeneste eller gjengjeld. Vi ser den demonstrert i den reneste form hos Gerda når hun tror at Kay er blitt glad i en annen. Hun viser likevel en ekte glede for Kays skyld. Hennes kjærlighet er ikke avhengig av at den blir gjengjeldt, den er uselvisk og selvforglemmende.

Rosene har ved sin rødfarge blodets farge, noe som gir assosiasjoner til liv og lidelse. Kristi lidende kjærlighet viser agape i den høyeste potens. Kjærlighet og sorg knyttes sammen i rosesymbolet, og vi ser at Gerda må gjennom mange sorger for sin kjærlighets skyld. Kjærlighetstårene blir uttrykk for hennes kjærlighets grunnvesen. Agapekjærlighetens makt demonstreres når det alene er ved hjelp av denne at Kay kan forløses.

Både Kay og Gerda har vært gjennom en tilværelse der rosene ikke hadde noen plass - han i en evig vinter, hun i en evig sommer. De levde da begge uten etisk bevissthet, fullstendig hensatt til noe de oppfattet som skjønnhet. Men "Roserne voxe i Dale", de har ingen plass innenfor en uproblematisk livsnytelse. Den sanne kjærlighet kan bare eksistere der det er mennesker å knytte den til. Selvkjærligheten, som Kay og Gerda hensettes i, hører til en falsk livsform med djevlesk opprinnelse. Det som preger tilværelsen, er da også innelukkethet og stagnasjon. Vi ser også at når Gerda igjen minnes sitt etiske ansvar, kommer også kontrastene tilbake. Det er blitt høst, verden oppleves svært tung. Livet blir ikke enklere å leve når man lar seg binde i kjærlighet.

Vi kan gå videre i å knytte motiver til deres symboler. Barn kan i tradisjonell symbolikk stå for menneskesjeler. Hus kan stå for det menneskelige legeme, og vinduer for kommunikasjonsmuligheter - åpningen inn til sjelen. Hele eventyret blir da en allegori som handler om to menneskesjeler som fødes til verden, kommer av og til på villspor, men føres ved det guddommelige forsyn til slutt tilbake til sitt himmelske opphav. Til denne tolkningen passer bestemorens bibelvers godt inn: "uden at I blive som Børn, komme I ikke i Guds Rige". Det kan da forstås ganske bokstavelig.

Mer interessant blir det å se på vindussymbolet. Ved hjelp av dette kan vi kanskje prøve å nærme oss spørsmålet om hva Kay egentlig gjorde galt, siden han kom i Snedronningens makt. For det første hadde han gjort seg selv sårbar for kuldens regioner. Ensom, bare halvt påkledt, satt han ved vinduet. Dette blir sinnbilde på sjelen som utsetter seg selv for farlige krefter, mot bedre vitende. Vinduene og kikkhullet var ment som hjelpemidler for menneskelig kontakt. Kay misbruker disse når han bruker dem til å stirre ut i en livløs verden, der ingen mennesker finnes. Kay fortaper seg i beskuelsen av noe livløst, ikke-menneskelig, og han blir fascinert av dette. Dette livløse "noe" manifesterer seg så i skikkelse av et vesen som tar makten over ham. Sjelen er blitt fange av sin egen fascinasjon. Det blir altså en alvorlig sak hva man vender sinnet mot.



Vi ser at idet Kay avskriver menneskelige bånd, bindes han. Mens Gerda er fri overfor omgivelsene så lenge hun lar seg lede av sin kjærlighets bånd.

Kjærligheten stilles opp som en sterkere kraft og en mer sentralt menneskelig egenskap enn intellektet. Følelsenes primat framfor forstanden er slik en del av den samlede tematikken. Dette er flere av de refererte tolkningene inne på. Vi kan samtidig stille opp en rekke andre antiteser, hvor den ene er av positiv verdi, den andre av negativ. Vi kan nevne sannhet mot falskhet, fellesskap mot ensomhet, deltagelse mot beskuelse, bevegelse mot tilstivning. Eventyret gjør likevel noe mer enn å stille motsetninger opp mot hverandre. Det innebærer en advarsel mot de falske, drepende livsholdninger, av hvilke intellektualisme er én, den ensidig estetiske livsopplevelse en annen. Begge tilstander karakteriseres ved innelukkethet og stagnasjon.

Viktigst er at veien ut i begge tilfeller går gjennom en overmenneskelig agape-kjærlighet. Eventyret gir da et bilde på hvordan agape virker i verden. Gerda opplever den direkte. Ved et under får hun kontakt med kjærlighetens utspring (rosene, som har vært nede i jorden og kommet opp igjen, gir i denne situasjonen en ekstra tydelig allusjon til den døde og oppstandne Jesus). Gjennom Gerda formidles kjærligheten videre til Kay, som nå selv kan knytte menneskelige bånd.

Gerda kunne elske Kay selv om han ikke gjorde seg fortjent til det, men tvert i mot såret og avviste henne. H.C. Andersen har sett noe vesentlig når han lar denne uselvske kjærligheten være den eneste kraft som kan overvinne de onde maktene. Bare ved at kjærligheten ikke krever det tilsvarende igjen, kan forholdet mellom gode og onde elementer i verden forandres i de gode kreftenes favør. Det onde kan og må bare bekjempes med de gode midler, men en slik "elsk-dine-fiender"-holdning er overmenneskelig, og kan bare gis til mennesket utenfra. Her ser vi eventyrets grunnleggende religiøse tilknytning. Brix er inne på dette, men forenkler problematikken svært. En tolkning som legger vekt på agapekjærlighetens makt, er idealistisk og harmoniserende, og lar en overmenneskelig egenskap stå i sentrum, det siste i motsetning til de refererte tolkningene.

Vi må til slutt kommentere epilogen, delen som viser hva som skjedde etter Kays forløsning. Den tilsynelatende lykkelige gjenforeningen munner ut i en avslutning som i virkeligheten er tvetydig. Den endelige konfrontasjon mellom Kay og Snedronningen uteblir. I stedet stikker Kay rett og slett av, mens hun er ute på reise. Det symbolske planet blir her enerådende, kampen foregikk alene i Kays sinn. Vi finner altså ikke lenger et samsvar mellom konkret og symbolsk plan, slik det har vært tidligere i handlingen. Den endelige seier uteblir, og Snedronningen er fremdeles en trusel for mennesker på jorda.

Gerda slutter sin dynamiske livsreise når hun har funnet Kay. De to vender tilbake sammen, til barndomsidyllen og sine barnestoler, hvor de "satte seg". Ut fra den tidligere positive bedømmelse av Gerdas vandring, må en slik avslutning nærmest betraktes som tragisk. Rosene vokser nå "ind ad de aabne Vinduer", kontakten mellom de to er gjenopprettet, og består i et kjærlighetsforhold. Samtidig er dette en kjærlighet som mer preges av å være på lekekameratstadiet enn å være et voksent forhold mellom mann og kvinne.

Det hele minner, tross erkjennelsesutvidelsen, om en eneste stor regresjon. Vi kan se to alternativ stilt opp: et utfordrende, kjempende liv, men uten et annet menneske å dele dette livet med, eller et gjensidig, menneskelig kjærlighetsforhold, men i lukkede, skjermede omgivelser. Vi ser kan hende også en tragisk erkjennelse av at innenfor et samliv kan det modne menneskets krav til et utviklet kjærlighetsforhold aldri realiseres fullt ut. For at to mennesker skal kunne leve sammen, må det være en uerotisk, søskenlig kjærlighet som preger deres forhold. Dette er Horst-Petersen inne på i sin tolkning. Disse poengene er mer kontroversielle og innebærer en kritisk holdning til etablerte samfunnsinstitusjoner. Kjærlighetsbegrepet blir det sammenbindende aspektet til den skisserte agape-tolkningen.

## 2. KONFRONTASJON MELLOM TO IDESTRØMNINGER?

Eventyret bygger på noen grunnleggende idéer. Kristendommen danner en positiv norm. Det er en udogmatisk

trosform, der den enkeltes følelser og inderlige forhold til Gud er det avgjørende. Brorson, salmestrofens dikter, passer med sin pietistiske kristendom godt inn i denne normen. Pietismen legger vekt på Kristi etterfølgelse og lidelsesveien den enkelte må følge. Barneforholdet til Gud understrekes. I "Sneedronningen" ser vi dette vektlagt bl.a. ved bønnen Fadervår, og ved forandringen i salmeverset fra "vor Jesum" (originalstrofen) til "Barn-Jesus".

Menneskesynet er positivt. I utgangspunktet er mennesket ufordervet, med evnen til å erkjenne de sanne verdiene. Evnen kan forstyrres, men ikke ødelegges, slik vann kan stivne, men alltid har muligheten til igjen å smelte. Syndsbegrepet som kommer fram, er i tråd med et romantisk syn. Atterbom skriver om "det Onda" (i *Konst-theoriernas Historia*, 1839) at det ytrer seg "inom menniskovärlden (som) hvarje misförstånd af livvets mysterier, som gör det sublima djefvulskt, det skjöna liderligt, det tragiska grymt."

Det optimistiske menneskebildet viser seg også i at mennesket ikke er prisgitt de ytre omgivelser. Det har et selvstendig indre liv, og kan derfor vise varme i kalde miljøer. Også naturen har høy verdi. Den er bærer av viktige sannheter. De naturlige og de åpenbarte sannheter står side om side, og stadfester hverandre.

Troen på absolutte, evige verdier danner en grunnforutsetning for hele intrigen i eventyret. Finnes der falske anskuelser, må der også finnes noe absolutt sant.

I første halvdel av 1800-tallet løp to tanke-systemer delvis parallelt i Europas åndsliv, en positivistisk og en romantisk verdensanskuelse. Vi finner i "Sneedronningen" sentrale idéer fra begge retninger representert. Den positivistiske verdensanskuelse innebærer en avsjelet, materiell natur, forstanden som den vesentlige egenskap, vitenskapsdyrking og et materialistisk verdenssyn, hvor evighetsdimensjonen ikke hadde noen plass.

Romantikkenes hovedanskuelser er det organiske natursyn, kjærligheten som sammenbindende naturkraft og de absolutte begrepers eksistens. Erindring og fantasi ble sett på

som sentrale åndsevner, mot positivismens ensidig framoverrettede syn og empiristiske standpunkt.

Vi ser at positivismen i Snedronningens skikkelse demoniseres i eventyret. Ser vi to tankestrømninger uttrykt, representerer eventyret et standpunkt, men ingen løsning på konflikten. Kays forløsning innebærer en ensidig gjenoppretting, der noe tapt blir funnet, men ikke noe nytt. Ingen mediering skjer mellom de to livsverdener. Romantikeren kaster et blikk ut i den moderne virkelighet hvor hans grunnleggende, evige verdier ikke har noen realitet. Dette bildet skremmer, og han lukker døren for det, sammen med Gerda og Kay. I "Guds klare Solskin" kan de tillate seg å glemme (!)- "som en tung Drøm den kolde, tomme Herlighed hos Snedronningen".

### III. 1. EVENTYRETS EVENTYR

Før vi ser på kunsteventyret som genre, vil vi se på de eventyrene som berettes innenfor eventyrets ramme, og spørre om ikke "Snedronningen" inneholder elementer til et program for eventyrdiktning.

Selve hovedkomposisjonen indikerer at mytene har nær forbindelse med menneskenes liv: 2.-7. fortelling er en aktualisering av mytestoffet ved at det appliseres på to barns hverdag. Myte og eventyr bekrefter ved dette også hverandre. Eventyrenes troll og Bibelens djevel gjøres til uttrykk for de samme nedbrytende makter. Det forsterker den etiske og åndelige dimensjonen i eventyret. Samtidig kunne dette også være et argument til ortodokse kristne som var betenkte til eventyrenes "hedenske" forestillingsverden.

En person har ennå ikke vært omtalt, nemlig bestemoren, som er "felles" for de to barna. Det er tydeligvis ikke slektskapet som er det vesentlige ved hennes skikkelse, men derimot hennes funksjon. På lignende måte som gamle koner i eventyrene, er hun bærer av livsvisdom og har viten om overnaturlige åndsmakter. Det er bestemoren som først forteller om Snedronningen til Kay, men han forstår ikke alvoret i beretningen. Bestemors eventyr viser seg å inneholde dyp sannhet, Snedronningen eksisterer. Vi ser en dyp ironi i at Kay, som selv er i Snedronningens

makt, nå blir den som mest hardnakket insisterer på at eventyr ikke inneholder sannheter av betydning for menneskene. Han "kom alletider med et men", dvs. han krevde at eventyrets univers må samsvare med den virkeligheten han så rundt seg. Det grunnleggende gale her viser seg ikke å ligge i det realistiske krav (med en senere tids språkbruk) om relevans til menneskeverdenen, men i hans manglende blikk for den åndelige dimensjonen i tilværelsen.

Det implisitte syn blir at eventyr er viktige for mennesket, til bevisstgjøring om åndsmakter. Dessuten blir det demonstrert at fantasien er et viktig erkjennelsesmiddel.

Blomstereventyrene i tredje fortelling kan også trekkes inn. Disse er alle ulike, både i form og innhold. Felles er at de er korte øyeblikksbilder, stemningsbilder som er statiske i sitt innhold. Blomstenes eventyr kan nok bevege Gerda, de er vakre, triste, dramatiske, men for hennes prosjekt, å finne Kay, hjelper de ikke. Blomstenes eventyr er individuelle, de bærer tydelig preg av sine opphavsmenns begrensede synsvinkel. Blomstene kan bare formidle "min Drøm", "vor Vise". De sanne, visdomsbærende eventyr må derimot eie en overindividuell sannhet, bare ved dét kan de være menneskene til hjelp. De må da skapes av mennesker som har et oversiktsblikk over tilværelsen, av slike som bestemoren, som ser de tidløse sannheter.

Ellers må det legges til at blomstereventyrene gir klangbunn til fiksjonens handling, på ulike måter. Menneskelig lengsel står sentralt i flere av dem. Ildliljens eksotiske bilde understreker varme/-kulde-symbolikken, i det hjertets varme og den fysiske varme stilles opp mot hverandre. Mange av blomstenes beretninger har et innhold på linje med det blomstene i følge tradisjonen selv symboliserer. Pinseliljen heter også Narsiss, den spirte etter sagnet fram på Narkissos' begravellessted. Dens historie, "Jeg kan see mig selv!", inneholder en slik narsissistisk livsholdning, som både Kay og Gerda var gjennom. Symbolene tar her selv ordet og formidler sitt innhold, men viser også sin begrensning. De har bare en funksjon innenfor en kunstnerisk skapt helhet, i seg selv kan de ikke bringe viktige budskap.

Vi har til slutt kråkens beretning, som ligger svært nær til eventyret om Klods-Hans. Gerda er villig til å ta eventyr på alvor. Hennes feiltagelse har sin grunn i at hun ikke

kombinerer forestillingene i eventyret med sin fornuftsevne (som er noe annet enn forstandsevnen). Når hun kunne anta at prinsens ransel var Kays slede, er dette en fortolkning som ikke bygger på ettertanke, men på egne ønsker og åpenbart urimelige premisser. Eventyrenes forestillinger må altså omtolkes før de kan anvendes på menneskeverdenen.

## 2. KUNSTEVENTYRET SOM ROMANTISK GENRE

I 6. fortelling ber reinsdyret finnekonen om hun ikke kan gi Gerda et magisk hjelpemiddel, slik at hun kan overvinne de onde maktene. Her tenker reinsdyret ut fra de overleverte folkeeventyrs løsning. Finnekonen avviser bønnen, og sier at i virkeligheten er det ganske andre krefter det kommer an på: evner og egenskaper ved personen selv. Dessuten er det at man selv ikke er klar over sin egen makt, viktig - da kan den ikke misbrukes. Med dette river kunsteventyret seg løs fra folkedikningens mønstre på et vesentlig punkt. Der gis løsninger som innebærer den enkeltes personlige kvaliteter, i stedet for de magisk-åndelige redskaper.

Kunsteventyret har nære forbindelser til folkeeventyret, ved struktur og motivbruk. Med utgangspunkt i "Sneedronningen" skal vi se nærmere på sammenhengen mellom de to genrene.

Et hovedkjennetegn for kunsteventyr er at de har en navngitt forfatter knyttet til seg. Utover dette kriteriet er det ikke alltid opplagt hvor grensen går mellom kunsteventyr og folkeeventyr. Begge steder finner vi eldre mytestoff, og grensen mellom det å anvende stoffet innenfor sin egen fortelling, og det å utforme et overlevert materiale, er ikke alltid enkel å trekke. Dessuten er våre nedskrevne folkeeventyr også et produkt av kunstnerisk utforming, av nedskrivere, som kunne gjøre markerte inngrep både i språk, oppbygning og stoff. Det er likevel opplagt at forfatterne av kunsteventyr hadde en frihet i utgangspunktet overfor sitt stoff, som nedskriverne ikke hadde.

Slik folkeeventyret opprinnelig tilhørte en muntlig genre, gjenfinner vi den muntlige fortellersituasjonen i "Sneedronningen". Det skjer allerede i åpningsreplikken: "See

saa! saa begynde vi". Samtidig representerer en slik åpning et markert brudd med folkeeventyrets åpningsformel "Det var en gang".

Fortelleren er i begge genrer allvitende, slik den muntlige forteller alltid er det. Men mens fortelleren av folkeeventyrene trer tilbake for sin beretning, er beretteren av "Sneedronningen" i høyeste grad nærværende. Han vurderer og kommenterer handling og personer underveis ("for hun var saa forkjælet", "den snille, lille Gerda"), griper ordet direkte ("Nu skulle vi først see .."), og lever seg inn i personenes følelsesliv ("O hvor det var graat og tungt"). Landskap og stemninger skildres på en måte som folkeeventyrene ikke har plass for, ofte blir naturen stemningsbakgrunn for personenes følelsesliv. Fortelleren tillater seg til og med å fabulere litt fritt her og der, f.eks. ser vi det i "Sneedronningen" der hvor vi får høre hvordan det ikke er i is-slottet. Selvstendige humoristiske poeng, f.eks. om kammertjenerens kammertjener, finner vi sjelden i folkeeventyrene. Her ligger humoren innbefattet i selve handlingen.

Mens folkeeventyrene bare inneholder de elementer som er strengt nødvendige for at handlingen skal kunne beskrives, inneholder altså kunsteventyret gjerne elementer utover dette. Handlingens enhet er slik ikke noe overordnet ideal.

Som i folkeeventyret finner vi i "Sneedronningen" et innledningsavsnitt (prolog) og en epilog hvor vi får høre "hvordan det gikk" etter at hovedhandlingen er avsluttet. Sammenstillingen av to enkeltstående beretninger finner vi lite av i folkediktningen.

Ser vi nærmere på enkeltmotivene, finner vi flere paralleller til folkediktning. Bruken av tallmagi gjør seg gjeldene ; tre-tallet (Sneedronningens kyss, Gerda snur seg tre ganger) og sju-tallet (sju fortellinger, sju blomster blir spurt). Følgende motiver har også deres paralleller i folkediktning:

tilværelsen i islottet	- bergtaking (glemselen sentral)
Sneedronningen	- lokkende, overnaturlig makt (huldra)
glasskårenes virkning	- synkverving
Evighetsbrikkene	- gåte som må løses

Den kristne kulturtradisjonen gjør seg langt mer gjeldende i kunsteventyret enn i folkeeventyrene. Både Fanden og Vårherre kan nok opptre i folkediktingen, men neppe engler og demoner, og i særdeleshet finner vi ikke innslag av Jesus-skikkelsen. Den direkte fokuseringen på de åndelige maktene tydeliggjør det metafysiske planet på en måte som er fremmed for folkeeventyret.

Det kvinnedominerte persongalleriet er sjelden å finne tilsvarende av i folkedikning. Kvinnelige helter finnes nok også her (Kvitebjørn kong Valemon, f.eks.), og kvinnelige hjelpere. Men et kvinnelig troll er noe ganske nytt. Dette gjør henne kanskje desto mer skremmende, i det hun står i kontrast til de tradisjonelle kvinnelige egenskapene: moderlighet, varme, kjærlighet.

Det kan være interessant å sammenligne Gerda og folkeeventyrets helt, Askeladden. Begge styres de av et prosjekt. Men mens målet for Askeladden som regel innebærer et sosialt opprykk (gifter seg med prinsessen), inneholder ikke "Sneedronningen" et slikt aspekt. Gerdas prosjekt innebærer gjenoppretting av menneskelige bånd og bevaring av indre kvaliteter hos mennesket. De to barna er i utgangspunktet helt jevnbyrdige. Det folkelige opprøret mot en overklasse kommer altså ikke fram i "Sneedronningen" (men vi kan finne det igjen i andre eventyr av Andersen).

Både Gerda og Askeladden overvinner vansker underveis, møter hjelpere og motstandere, og konfronteres til slutt med hovedmotstanderen - Gerda riktignok på et overført plan. Begge finner sin ektemake. Forskjellene er likevel mange. Vi kan se på miljøet de beveger seg i. Askeladdens er primært naturen. Gerda starter i en byvirkelighet, og beveger seg etterhvert over i mer og mer fantastiske miljøer. Dyr som snakker, er vanlig i folkeeventyrene. Men ikke talende blomster og nikkende bølger. Askeladden betjener seg gjerne av magiske hjelpemidler underveis, Gerda får ingen slike.

Mens Askeladden vinner fram ved sin dristighet og oppfinnsomhet, som gir ham evnen til å manipulere med omgivelsene, vinner Gerda fram ved indre varme og uskyld. Dette er i utgangspunktet mer passive egenskaper, men de bringer omgivelsene



til å hjelpe henne videre, ikke fordi de må, men fordi de vil. Vi kan si at Gerda kombinerer folkeeventyrets helt og romantikkens, troens ridder. Hun eier Askeladdens pågangsmot og beveger seg framover på lignende måte som ham. Samtidig er det romantiske dyder som er hennes viktigste attributter: kjærlighet, tro, håp, uskyld.

De mange realistiske innslagene i "Sneedronningen" skiller det også fra folkeeventyret. Personnavnene er individuelle, i motsetning til folkeeventyrets typenavn. De små skildringene av barnas lek, mynten på ruta, kråken som ikke kunne "taale at kjøre baglænds", er med på å legge fiksjonen nærmere vår egen virkelighet. De ulike enkeltskjebnene er også i høy grad realistiske: den ene kråken dør (bare onde dør i folkeeventyrene) røverjenta reiser nordover, er "kjed af at være hjemme".

Som en oppsummering og generalisering kan vi si at forfatteren av kunsteventyret benytter motiver og strukturer fra folkeeventyrene, men bruker dem fritt, og sprenger grensene som folkediktningen opererer innenfor. Forfatteren trekker realistiske momenter inn i det fantastiske universet, og han bruker innslag fra andre genrer enn eventyret. Av genrer representert, har vi pekt på myten, allegorien, salmediktning. Blomstenes historier har likheter med idylldiktningen, og barnas personlighetsutvikling med dannelsesromanens. Symbolikken hviler på en bred europeisk kulturtradisjon, og gjør eventyret til en noe forfinet diktning.

Vi gjenfinner sentrale tanker i romantikkens estetikk i måten vi har sett at kunsteventyret dannes. Dikteren står fritt i å benytte trekk fra ulike genrer når han skal forme sitt eget, unike kunstverk. Samtidig anerkjennes tradisjonen; symboler og idealer er i pakt med eldre tiders mønstre.

Kunsteventyret regnes som en typisk romantisk kunststart. Et interessant spørsmål er hva grunnen kan være til at nettopp romantiske diktere yndet denne diktformen. En del av forklaringen ligger i begeistringens over folkediktningen som gjorde seg gjeldende på den tiden. Den nasjonalromantiske tanke om at kulturarven avspeilte folkenes egenart, gjorde eventyrene betydningsfulle - her lå dyp folkelig visdom gjemt. Enkelte

diktere søkte derfor å avlokke eventyrene deres særpreg og selv skape nye.

Samtidig må der ha vært noe ved selve formen og forestillingene som gjorde dem velegnet som medium for romantiske tanker.

Eventyrenes fantastiske univers ga fantasi og innbilningsevne frie tøyler, og inspirerte til enda videre fabulering. Oehlenschläger nevner blant annet dette i en Fortale til en samling oversatte kunsteventyr (utgitt 1816). Han poengterer at fantasien er en naturevne, villet av skaperen, og det ville være et "partielt Selvmord" å unnlate å ta evnen i bruk. I eventyrene er årsak-virknings-lovene opphevet, sammen med de logiske prinsipper, som ellers bandt dikteren i hans virksomhet.

Den besjelede natur virker som et godt uttrykk for romantikkens organimesyn på naturen. Dette er også Oehlenschläger inne på. Han skriver at de sammensatte forestillingene, skapt i dikterens hjerne, bidrar til å vise menneskets nære forbindelse med hele naturen. Dessuten innebærer besjeling av naturen at den foredles og forskjønnes, siden "Mennesket er Naturens Skjønneste". Vi gjenkjenner her tanken om diktning som videreføring og fullending av skaperverket. Oehlenschläger har ellers en klar forståelse av naturvesnenes rolle. De er konkretiseringer av personens ulike indre røster: "Tilstanden eller Omstendighederne personifiseres som Aander, som Alfer, der siger os alt hvad Fornuften eller Frygten eller Modet kunne sige, men kun mere levende, mere skjønt, mere individuelt".

Det kommer her tydelig fram hvor bevisste kunsteventyrenes diktere var når det gjaldt symbolsk tolkning av eventyrets forestillinger. Eventyrenes univers ble brukt som ytre avspilinger av indre tilstander hos mennesket. Det er også interessant å se hvordan det skjønne og det individuelle hører sammen som begreper, tvert i mot klassisismens idealer.

Eventyrenes grunnleggende skille mellom godt og ondt passet godt sammen med dualismetenkning og troen på de absolutte begrepene. Det erkjennelsesmessige aspektet poengteres av Oehlenschläger; eventyrene fremmer idéen om den evige

rettferdighet, viser "Uskyldighedens himmelske Virkning" og skaper frykt for det onde.

For Andersen gjaldt det at han så livet som et eneste stort eventyr - tilværelsen selv var mirakuløs! Eventyrene avbilder da egentlig selve hverdagen, slik den kan oppleves dersom man ser den gjennom de rette briller.

De magiske hjelpemidler er i kunsteventyret ofte knyttet til menneskets egne åndsevner. Troen på mennesket er stor, men et avgjørende spørsmål blir hvilke åndskrefter det velger å etablere kontakt med. På dette punktet må noe av kjernen ligge når det gjelder sammenhengen mellom kunsteventyr og romantisk tenkning. Bak eventyrdiktningen ligger en dyp, konkret erkjennelse av en åndelig virkelighet ved siden av den sansbare. Denne kan ikke beskrives direkte ved våre begreper; myter og bilder må tale sitt eget språk og indirekte gi et innblikk i åndsdimensjonen.

Kunsteventyr er ikke overfladisk og enkel diktning. H.C. Andersens "Sneedronningen" er et eksempel på eventyrdiktningen på sitt beste. Ved en gjennomarbeidet symbolbruk, ironi og underfundig humor tar diktningen opp dype eksistensielle spørsmål.

#### KILDEOVERSIKT

- A H.C. Andersen: "Sneedronningen", Nye Eventyr 1845  
H.C. Andersens eventyr II  
 Hans Reitzels forlag, København 1964
- B. T. Brostrøm: Folkeeventyrets moderne genbrug  
 Gyldendal, København 1987
- Hans Brix: H.C. Andersen og hans eventyr  
 Det Schubotheske forlag, København 1907
- Arne Duve: Symbolikken i H.C. Andersens eventyr  
 Psychopress, Oslo 1967
- Bo Grønbech: H.C. Andersens eventyrverden  
 Povl Branners forlag, København 1945
- " - : H.C. Andersen  
 Nyt Nordisk Forlag, København 1971

- U. Horst Petersen: I H.C. Andersens verden  
Gyldendal, København 1977
- C.J. Lénstrom: Konst-theoriernas historia  
Atterboms avsnitt s. 277-325  
Leffler och Sebell, Uppsala 1839
- Erling Nielsen: Utvalg av Danske salmer  
Cappelens nordiske bibliotek, Oslo 1960
- A. Oehlenschläger: "Fortale", Eventyr af forskellige Digtere  
Den Gyldendalske Boghandlings Forlag,  
København 1816
- Paul V. Rubow: H.C. Andersens eventyr  
Gyldendal Nordiske Forlag, København 1943
- " - : "Et vintereventyr", fra Reminiscenser  
Ejnar Munksgaard, København 1943
- B.H. Topsøe-Jensen: Buket til Andersen  
G.E.C. Gad, København 1971
- C. Ad. de Vries: Dictionary of Symbols and Imagery  
North-Holland publishing company,  
Amsterdam - London 1974

Greta Storm Ofteland

## BARNEFOTELLINGER ELLER IKKE?

Noen synspunkter på Amalie Skrams Børnefortellinger, med hovedvekt på fortellingen "Første aften, annen aften, tredje aften".

### 1. INNLEDNING: Litt om utgivelse og mottakelse av fortellingene

Amalie Skrams "Børnefortellinger" har fått liten oppmerksomhet hos både samtid og ettertid. Den mest trolige årsaken til dette kan ha vært at boken har falt mellom to stoler. Den kalles for "Børnefortellinger", men er mer preget av at den handler om barn, enn at den er skrevet for barn. At Amalie Skram tok ut de to fortellingene som kunne aksepteres av samtiden, "In Asiam" og "Maikaland", forsterker dette syn.

Brevene som er tatt med, viser litt om mottakelsen av boken, og også hvordan Amalie Skram tok denne kritikken. Brevene har jeg funnet i håndskriftsamlingen ved Universitetsbiblioteket i Oslo og i det Kongelige bibliotek i København. Disse brevene er ikke tidligere publisert, med unntak av brevet til Georg Achen.

Med den skjematisk oversikten i del to vil jeg prøve å gi et lite bilde av hva som er felles for fortellingene, og hvilke problemer hun belyser. Til slutt ønsker jeg å gå i dybden med en av fortellingene for å vise at de tar opp barns problemer på en måte som er svært voksen, og at de mer handler om barn enn er skrevet for barn.

Selv om jeg i analysen ikke bruker Amalie Skrams eget liv og erfaringer til å forklare teksten med, så vil jeg i noen få tilfeller komme med enkelte opplysninger i vedlegget bakerst. Jeg bruker da fotnoter for å markere disse ordene. Alle sitatene er hentet fra Amalie Skrams samlede verker, Oslo 1976.

Amalie Skrams barnefortellinger kom ut på Schubothes forlag i København i desember 1890 (Dagbladet, 11. des. 1890), etter først å ha vært publisert enkeltvis i 1889 (Krane, Oslo 1961). Boken kom ut både på dansk og norsk, og inneholdt de fire fortellingene "I det Asowske Hav", "Det blå Atlaskesbånd og den røde Dukke Silke", "Første Aften, anden Aften, tredje Aften" og "På Hondurasfloden". I 1889 var de to fortellingene "In Asiam profectus est" og "Maikaland" også med. I senere utgaver er "Maikaland" tatt inn igjen, mens "In Asiam" står utenom.

Etter det jeg har funnet ut, er "Børnefortællinger" (1890) ikke anmeldt i noen av de store norske avisene Dagbladet, VG eller BT.

I Danmark sto det en anmeldelse i Politiken i begynnelsen av desember 1890. Dette kan man lese om i et brev fra Amalie Skrams beste venninne, Anne Cathrine Achen. Kritikken synes å ha vært brukbar. Hun skriver i brevet datert 7. des. 1890 bl.a.:

"De andre fortellinger er også udmærkede synes jeg. Det var svært morsomt at de blev så hurtigt anmeldt i Politikken, og jeg synes man må sige at det var en god Anmeldelse."

Hun forteller også litt om hva hun synes om dem, og spesielt fortellingen "På Hondurasfloden" synes å ha fascinert henne.

Georg Achen, Anne Cathrines mann, har også uttalt seg positivt om fortellingene og i et begeistret brev datert 9. des. 1890 skriver Amalie Skram:

"Kjære, snille Achen!

I dag er du nok riktig utgått på å gjøre meg glad, eller rettere i går var det jo du skrev ditt brev. Men allikevel er jeg viss på du ikke aner hvor glad jeg ble ved å lese dine ord om barneboken og allt det andre." (E. Kielland, Oslo 1976).

Men det gikk visst ikke så bra med "Børnefortællingerne" allikevel. I et brev til sin forlegger Langhoff datert 4. januar 1891 skriver hun og spør om han kan tenke seg å utgi et bind med fortellinger til våren. Hun skriver så videre:

"Hvis det nu er gåt så dårligt som jeg tror med Børnefortællingerne, så vil det ikke undre mig om De siger nej. Ivertimod."

Litt senere i brevet får vi også vite litt om hennes egne tanker om kritikken av fortellingen.

"Alt det jeg nu har hørt om disse stakkels Børnefortællinger, at de skulde ha hedt: fortællinger for ungdommer, at "In Asiam" var den eneste som egentlig egner sig for børn, og en masse andet galimathiassnak, har gjort mig det ganske klart at jeg kan dreie og snu mig hvordan jeg vil, det blir dog aldri godt for mig."

Og dette at fortellingene ikke egner seg for barn, men er fortellinger om barn for voksne, er den største innvendingen ettertiden har kommet med. I sin biografi om Amalie Skram skriver Antonie Tiberg bl.a.:

"I 1890 utgav hun foruten S. G. Myhre en samling Børnefortellinger ikke netop fortellinger for barn, mere om dem, dels fortellinger fra hendes reiser med sine to smaa gutter, dels minder fra hendes egne barnedager. Disse fortellinger er et led i rækken av de mange træk fra barns sjæleliv, som findes rundt om i hendes bøger." (Tiberg, Oslo 1910).

Borghild Krane har også omtalt fortellingene og er inne på det samme:

"Fellestittelen "Børnefortellinger" er ikke særlig treffende. Det fortelles om barn og barnslige sjeler, men barna er så voksne i ord og resonement at de mest ligner talerør for voksne." (Krane, Oslo 1961).

Irene Engelstad har så vidt jeg vet, ikke uttalt seg om fortellingene passer for barn eller ikke, men hun har brukt flere av dem som utgangspunkt i boken sin "AMALIE SKRAM Kjærlighet og kvinneundertrykking", en bok om kjønnsroller og sosialisering, beregnet på elever i ungdomsskolen og i den videregående skole.

## 2. EN KORT, SKJEMATISK OMTALE AV FORTELLINGENE

I "Børnefortellingene" retter Amalie Skram søkelyset mot oppdragelsen eller den sosialiseringsprosessen som foreldre, skole og samfunn mer eller mindre tvinger barna igjennom. Hvilke psykiske virkninger denne til dels urettferdige behandlingen gir, vises gjennom symbolbruk, drømmer og andre litterære virkemidler.

Da det blir for omfattende å gå inn på hver enkelt av de fire fortellingene, velger jeg derfor å konsentrere meg om det formelle ved disse tekstene: oppbygging, tema, tid, konflikt osv.

For lett å kunne få et inntrykk og samtidig gjøre sammenligninger, velger jeg derfor å sette det hele inn på et skjema.

Oppbygging av fortellingene.	I det Asowske hav.	Det blå Atlaskesbånd.	Første Aften, osv.	På Honduras floden.
Personer som er med:	Knut og Arne, mor, Maren, mannskap.	Johanne, tante Lise, Rangle, Inger, mor.	Jørgen, Ole, mor, far, vekteren.	Anni, Lucy, herr og fru Vest, padlerne (negre), Sally.
Scenen:	Skipet Bjørgvin. Spisesalongen, dekket, sjøen, sovekahytten.	Barneværelset, kjøkkenet, hos Rangle, stuen.	På loftet, nede i gangen.	I kano på elven, på land i primitiv hytte, i kano.
Synlig konflikt:	Ikke gjort lekser/straff barn/voksne	stjålet et bånd/straff barn/voksne	leksepugg press fra skole, foreldre.	sivilisasjon/ jungel.
Klimaks:	Moren holder på å drukne.	Johanne får juling.	Jørgen går ut i søvne	Tilbaketuren i kanoen.
Spesielle litt virkemidler:	Moren forteller om hvordan det var å være død.	Johannes lange, makabre drøm	Søvnjengeriet, historieleksene	Historien om krakkodillene som dreper.
Slutt:	Positiv	Positiv	Positiv	Positiv

I alle fortellingene er det barnet som er hovedpersonen, og synsvinkelen ligger som oftest hos det. Tidsaspektet i disse fortellingene er forholdsvis lite, fra minutter til noen få døgn. Det er få personer med, og forfatteren veksler mellom korte referater, dialoger og indre monolog. Samtlige fortellinger bygger seg opp mot et klimaks i form av en konflikt hvor det går mer eller mindre på livet løs. Det som gjør tekstene svært spesielle, er den utstrakte bruken av symboler, drømmer og forutsigelser, noe som kan virke fremmed hos en naturalistisk dikter.

Hvilke konflikter dreier det seg så om?

For å vise dette kan det være greit å se litt på begrepet sosialisering. Gjennom barnets oppvekst skjer det en gradvis tilvenning til og innføring i samfunnet. Fra barna er små må de lære hvordan de skal oppføre seg for å unngå å komme i konflikt med andre. De må også få kunnskaper om de normer



og verdier som gjelder i samfunnet og handle i samsvar med disse. Den første sosialiseringen finner sted i familien. Siden blir skolen sammen med hjemmet den viktigste oppdrager og normsetter.

Dersom denne prosessen skal gå uten alt for store konflikter, er det viktig at det finnes et godt forhold mellom barn og foreldre, og elev og lærere i form av en gjensidig forståelse og respekt. Den voksne må også se sitt ansvar med å informere og forberede barnet på det liv det vil få som voksen.

Men vi vet at det ofte skjer overgrep og tvang både i hjemmet og ellers for å få barnet til å underordne seg de voksnes vilje. Dette misbruket kan foregå i form av fysisk avstraffelse eller mer i det skjulte, på det psykiske plan. En annen side ved oppdragelsen før, og da spesielt i den borgerlige familie, var at gutter og piker fikk forskjellig oppdragelse. Kort sagt ble guttene oppdratt til en sterk, aktiv mansrolle, mens pikene ble oppdratt til å skulle sikre etterslekten, være sin mann underdanig og ellers være til pynt.

I den første fortellingen "I det Asowske hav" blir de to guttene straffet av moren fordi de ikke har gjort leksene sine. De får ikke være med i land. Men for virkelig å vise hva som kan skje når man er ulydig, så faller moren i sjøen og holder på å drukne, og den eldste gutten Knut sitter igjen med stor skyldfølelse. Lille Johanne i "Det blå atlaskesbånd" blir banket opp av tanten sin for noe det viser seg hun ikke har gjort. Jentungen blir vettskremt, får krampetrekninger og mister bevisstheten. Jørgen og Ole i "Første aften, andre aften, tredje aften" lever under sterkt press fra både skole, foreldre og Gud, og det hele resulterer i at Jørgen begynner å gå i søvne for så å nesten stryke med i hjernebetennelse. "På Hondurasfloden" er den mest eksotiske av de fire fortellingene. I denne fortellingen er det et øyeblikks innskytelse, nemlig det at Anni føler hun må kysse den gamle innfødte konen, som gjør at både hun og de andre i kanoen unnslipper en grusom død som krokodilleføde. Her får man følelsen av at skjebnen rår.

Som man ser av skjemaet så går alt bra til slutt, men det er tatt i bruk til dels sterke virkemidler for å få barna til å innordne seg etter de voksnes vilje. Dette gjelder spesielt de tre første fortellingene. Dessuten er det brukt både marerittlignende drømmer, ulykker og søvngjengeri som er inngående og til dels makabert beskrevet. Disse litterære virkemidlene ser ut til å ha to funksjoner. De gjør innholdet spennende, men gjenspeiler samtidig noe av hovedpersonenes psykiske tilstand og underbevissthet.

## 3. ANALYSE AV FORTELLINGEN: "FØRSTE AFTEN, ANDEN AFTEN, TREDJE AFTEN".

En spennende historie eller noe mer?

Historien om de to brødrene Ole og Jørgen er kanskje den uhyggeligste, men samtidig den mest tankevekkende av fortellingene i samlingen. Handlingen foregår over tre netter med små referater via Ole om hva som har hendt den mellomliggende dag. Disponeringen av stoffet i disse tre delene er nokså lik, kun det innledende avsnittet blir kortere i den andre delen for så å forsvinne helt i den siste. Scenen for handlingen blir skissert opp med noen få setninger i begynnelsen av fortellingen:

"Det er din tur til å lese Fædervår," sa Jørgen til Ole, da de hadde lagt sig til rette i dobbeltsengen inne i huket mellom veggen og den fremspringende skorstensmur. Oppe ved hodegjerdet, klemt inn ved siden av sengen, stod en kasse på høikant med lyset. Det var for trangt til et bord.

Lenger ute i teksten står det videre:

Så gikk han bort og la linjalen fra sig på bordet med leksebøkene, og styrtet så fort bort til kommoden, hvor han satte sig på huk og forsøkte å trekke ut den nederste skuff.

I slutten av fortellingen flyttes scenen til gangen i første etasje, og flere personer kommer med i sluttfasen.

Handlingen og dramatikken er bygget opp rundt den eldste broren Jørgens søvnjengeri. Ole er den som er vitne til Jørgens nattlige aktiviteter, og det er også hans tanker og tolkninger av det som skjer, leseren blir innviet i. Samtidig som dramaet utvikler seg i løpet av disse tre nettene, vokser det fram en atmosfære av uhygge, skyld og skam.

Teksten opererer på flere nivåer. Ole er knyttet til handlingsnivået, likeså Jørgens søvnaktiviteter, dvs. at han snakker, går og løper i søvne. Men her avdekkes også et annet nivå, la oss kalle det skolenivået, som er knyttet til leksene i fortellingen. Under disse to nivåene skimtes et tredje. Jørgen identifiserer seg nemlig glimtvis med personene i historieleksene som han holder på med å ramse opp i søvne. Dette sammen med symbolbruken ellers i teksten og delvis i historieleksene, er med på å synliggjøre Jørgens dype, hemmelige konflikt som ligger under og trykker på, og er den egentlige årsak til at han går i søvne.

Handlingsnivået.

Jørgen er eldst av de to brødrene. Hvor gamle de er, vet vi ikke sikkert, men på grunn av at de begge to har lekser i verdenshistorie så kan man anta ca. tolv til fjorten år. De ber begge aftenbønn som går på omgang, og de har dessuten diskutert innholdet av Fader vår og kommet fram til at Gud som er så stor, sikkert har mer enn en himmel å råde over.

Det er Ole som skal be aftenbønnen første kveld, og til brorens store ergrelse holder han flere ganger på å sovne før han er ferdig. Dessuten skal han passe på å slukke lyset ved sengen. Sitat:

Han stred og stred mot søvnen, som snek sig lammende over ham. Ikke sove fra lyset. Kassen, det stod på, var betrasket med papir, efter dengang de hadde brukt den til panorama. Det kunde lett bli ildebrand. I ett vekk syntes han at han lettet sig fra puten og pustet lyset ut.

Men Ole sovner, og da han senere på natten våkner av at Jørgen snakker i søvne, er lyset i ferd med å brenne ned. Sitat:

Men Ole lå lenge våken og pintes ved tanken om at denne tildragelse sikkert var en straff fra Gud, fordi han to ganger var sovnet fra Fadervåret. Og så lyset, som han hadde glemt å slukke. Moren vilde få vite det, for det var jo utbrent, og det skulde ha vart to aftener til.

Som vi ser er ikke Ole sin situasjon enkel. Han har både Gud og moren å passe seg for. Begge stiller krav, og begge straffer. I tillegg stilles det store krav til de to guttene fra skolens side, hvor en lærer med svingende linjal aldri er langt unna. Når så broren begynner å gå i søvne, blir situasjonen nærmest uholdbar for ham. Broren ser uhyggelig ut der han ligger opplyst av det blafrende skinnet fra stearinlyset.

Jørgen lå på ryggen med lukkede øine. Munnen stod åpen, og lebene beveget sig. Ansiktet var stivt og grått, og han talte med en fremmed, hviskende stemme, som dog var så underlig tydelig. Det isnet gjennom Ole.

Hele situasjonen begynner å minne om et våkent mareritt for Ole. Han har ingen å henvende seg til utenom broren som får vite alt. Men Jørgen får ham til å love å ikke si det til noen. Den andre natten har Ole en marerittliknende drøm som viser ensomhetsfølelsen hans i denne vanskelige situasjonen

Ole drømte at han stod ganske alene på skolens lekeplass og hørte på, hvorledes vinden tutet langsomt gjennom de høie trær, borte i hjørnet. "Det er vinden, som forteller om Valdemar Daaes døtre," sa en stemme bak ham, og så vilde han vende sig om, men han kunde ikke.

Den samme natten får Ole nærmest et sjokk:

I det samme våknet han og reiste sig overende med ørene fulle av den mumlende hvisken, og så så han borte på gulvet midt i måneskinnet baksiden av en hvit skikkelse, som fektet med den ene arm og slepte en skrå skygge efter sig.

Ole har flere ganger snakket med Jørgen om søvngjengeriet, men Jørgen ler det bare vekk og sier at han ikke må bli vekket i denne tilstanden, for det kan være farlig. Den tredje natten skjer det en avklaring. Jørgen står og deklamerer om grekernes frihetskamp oppe på sengegjerdet da han plutselig hopper ned på gulvet og forsvinner ned og ut mens han roper:

"Pass på Thermopylai! Jeg setter efter Ephialtes!" skrek Jørgen plutselig op, og hoppet i det samme ned med et klask av de nakne føtter, fløi over gulvet, rev døren op og forsvant.

Isolasjonen er brutt! Men Ole blir vettskremt og tenker på alt som kan skje med Jørgen ute på gaten midt på natten.

Hvor var Jørgen blitt av? Tenk, om han var sprunget ut på gaten og løp ned over Fløttmannsbrygge<sup>h</sup> og falt i sjøen! Gatedøren stod jo ofte åpen om nettene. Eller noen kunde se ham og tro han var en gal, og bringe ham på "Mentalen",<sup>3)</sup> eller binde ham på hender og føtter.

Men Jørgen blir reddet av vekteren<sup>4)</sup> som ser ham i det han prøver å trykke seg ned i en kjellerhals. Jørgen er alvorlig syk, men han klarer krisen. Som vi ser av handlingsnivået, er de to brødrene i samme båt. De lever under trykket fra de samme autoritetene, foreldre, skole og samfunn.

#### HISTORIELEKSENE

Før jeg fortsetter med de andre nivåene i teksten, vil jeg først se litt på historieleksene. De er nevnt som undertitler til fortellingen: Konger av Persia, Karl den femtes siste levetid og Passet ved Thermopylai. Felles for de tre leksene er at de skildrer konger i kamp med seg selv eller andre, en kamp på liv og død. Men historieleksene har også forskjellige særdrag som er med på å forsterke fornemmelsen av den kampen som Ole og Jørgen er midt inne i. En kamp som til syvende og sist skyldes det mannsidealet som hersket i det forrige århundre, og med det den sosialiseringprosessen som barna mer eller mindre ble tvunget igjennom.

#### SKOLENIVÅET

Når Jørgen snakker i søvne, opererer han i følge Ole med flere stemmer. Ole synes det er en hes, hviskende stemme, mistenkelig lik en forknytt elev, og en truende, høy stemme som lett kan forbindes med en sint lærer.

"Kyros, stifteren av det persiske monarki," begynte så Jørgen plutselig opramsende med den forrige anstrengte hvisken. "Slo mederne i et stort slag 546, undertvang grekerne, Lilleasia, Syria -" her blev Jørgens stemme lavere og uforståeligere. Han stammet og famlet efter ordene. Men Ole, hvis lekse det var, Jørgen gjennomgikk, visste så god beskjed at han kunde følge med allikevel.

Inntrykket av den nervøse elev blir forsterket av Jørgens bevegelser.

"Sin egen likbegjengelse," gjentok Jørgen et par ganger lavere, mens hans skritt blev langsommere, og han tok sig til pannen som for å tenke efter.

Bildet av en sint, utålmodig lærer vokser også fram når Ole prøver å hjelpe Jørgen på gli.

"Han lot sig med iakttagelse av alle behørigere ceremonier," snappet Jørgen ham ordet ut av munnen, "i levende live begrave i Escorials gravhvelving."

Når så Jørgen slår i luften med en linjal, er bildet komplett. Tanken på linjalen dukker opp igjen den siste natten når Jørgen mer død enn levende blir båret opp i sengen av sin far, mens moren holder ham i hånden.

"Han er som is på kroppen," mumlet faren.  
"Hånden brenner som ild," sa moren.

Det er også andre elementer i teksten som er med på å bygge opp skole-nivået. Drømmen som Ole har, forteller at han står alene ute på skole-plassen. Det siste de to guttene gjør før de ber aftenbønnen og legger seg til å sove, er å høre hverandre i historieleksene, og det blir pugget mye og brukt mye krefter for å kunne huske dem utenat. Innholdet i leksene er til dels blodig, og det er i dagens samfunn utenkelig å gi barn lekser av dette slaget. Når så elevene blir tvunget til å pugge side opp og side ned utenat, blir dette et umenneskelig press for enkelte gutter.

Både Antonie Tiber og Irene Engelstad har omtalt denne fortellingen spesielt. Om barns medfødte behov og skaperevne skriver Tiber:

Det er vel neppe den ting i verden der i tidernes løp er øvet mere vold mot end barnefantasi. Den er blitt påtvunget stof som den ingen betingelser har for at greie. (Tiber, Oslo 1910).

Hun mente også at stoffet elevene fikk i lekser var altfor vanskelig i forhold til alderen. Dermed ble det problemer med å gjengi dem med egne ord fordi de rett og slett ikke forsto innholdet. Elevene hadde da valget mellom å pugge leksene utenat, eller få dårlige karakterer ofte med straff i form av juling både på skolen og hjemme.

Også Irene Engelstad har nevnt denne fortellingen. Hun skriver:

I Første aften, andre aften, tredje aften har Amalie Skram fortalt om hvordan to gutter presses til leksepugg og innesperring. Også her er guttene maktesløse og reagerer med søvngjengeri, en forvridt protest mot den situasjon de trenges inn i." (Engelstad, Oslo 1978).

Her ligger også en kritikk mot skolen og prestasjonskravet fra foreldrene og samfunnet ellers.

Hittil i fortellingen har vi kun møtt de voksne gjennom Oles drøm og Jørgens søvngjengeri. Det inntrykket som vokser fram her gir et meget negativt bilde av både foreldre og lærere. Til og med Gud er på de voksnes side. Han er ingen kjærlighetens Gud, men en gud som ser alt det du gjør, og straffer deg når du gjør noe galt. Gud ble på den måten, bevisst eller ubevisst, brukt i oppdragelsesøyemed ved å skape skyldfølelse og angst hos barna når de forbrøt seg på et eller annet område. Også kongene i historieleksene er hensynsløse og lite sympatiske, og den som gjør motstand blir meiet ned.

Guttene ble oppdradd til den store, sterke og modige mann som tar ledelsen med selvfølge og rydder opp der det trengs. Men for å komme dit hen måtte guttene gjennom en til dels hard oppdragelse hvor det ikke var rom for hverken svakheter eller følelser. En kan si det så sterkt at den sosialiseringprosessen guttene måtte gjennom, drepte gutten i mannen.

Hvem er det da som har problemer med skolen? Er det Jørgen som går i søvne mens han ramser opp historieleksene, eller er det Ole som tolker det hele og som synes at Jørgen er både lærer og elev? Kanskje begge? Antakelig var skolepresset så stort for guttene av borgerklassen i det forrige århundre at dette kunne ha vært situasjonen for de fleste av dem.

61

TABUNIVÅET

"Undertiden er søvngjengeri uttrykk for åndelige konflikter som pasienten forsøker å skjule for seg selv og andre." (Overlege Johan Bremer).

"Ved å betegne barnets natur som ond, vil en legge grunnlaget for en type "konstant skyldfølelse" som stammer fra en utømmelig kilde --- barnets drifter. Naturlig nok blir kampen mot sanseligheten ytterlig skjerpet når en nærmer seg seksualitetens område." (Rudberg, Oslo 1983).

Hva vet vi om Jørgen?

Det er ingen tvil om at Jørgen har problemer og er i en så dyp konflikt-situasjon at det går på livet løs. Han prøver ubevisst å skjule problemene, men kroppen og underbevisstheten har et stort behov for å ventilere seg, og det skjer i form av søvngjengeriet. Hva vet vi om gutten, og hvilken dødsalvorlig konflikt er det han bærer i seg? Kan det være skolen? Neppe. Men skolepresset kan allerede være så stort at en alvorlig konflikt i tillegg kan ligge under og trykke på og utløse en reaksjon.

Jørgen virker anonym. De fleste ganger han opptrer på scenen går han i søvne, og det er derfor umulig å få noen kontakt med ham. De gangene leseren får vite noe om ham blir det gjennom Ole sine tanker. Men litt vet vi. Jørgen tar de siste netters hendelser med stor ro. Ja, han nærmest ser på det Ole forteller som en god historie og vil gjerne høre den flere ganger. Men han får likevel Ole til å love å ikke si dette til noen, heller ikke til foreldrene, så han er antakelig ikke så uberørt som han virker overfor broren sin. Vi møter også Jørgen i samtale med Ole den første kvelden mens Ole skal lese Fader vår.

"Skammer du deg ikke? Sovne midt i Fadervår," Jørgen dunket Ole i siden.

Dette er den eneste replikken Jørgen har i hele fortellingen, og bør derfor tillegges til dels stor betydning når det gjelder å danne seg et inntrykk av guttens personlighet og karakter. Den viser at Jørgen har et forhold til Gud. Han er nøye med at aftenbønnen blir ordentlig lest. Antakelig er han redd det kan skje noe alvorlig hvis han ikke gjør det.

Hva er utelatt i teksten som kunne være naturlig å tenke på i dette isolerte miljøet hvor handlingen og dramatikken foregår om natten? Vi har hørt om aftenbønnen og leksene, fått et glimt av lærere og foreldre gjennom drøm og søvngjengeri. Men i denne alderen er det også naturlig for gutter å tenke på det motsatte kjønn. De begynner å våkne seksuelt med alt dette medfører.

Finnes det noe i teksten som gir assosiasjoner til en slik tankegang fra leserens side? Allerede i innledningen finnes det tegn som tyder på dette. Sitat:

de hadde lagt sig til rette i dobbeltsengen inne i huket mellom vegg og den fremspringende skorstensmur. Oppe ved hodegjerdet,

klemt inn ved siden av sengen, stod en kasse på høikant med lyset. Det var for trangt til et bord.

En enkel barneseng er beregnet til å sove i. Ved å bruke dobbeltsengen kommer et nytt aspekt til, det seksuelle. Dette inntrykket blir ytterligere forsterket i beskrivelsen av sengens plassering mellom den framspringende skorsteinsmur og kassen. Begge tradisjonelle symboler på det kvinnelige. Når så Jørgen den andre natten prøver å presse seg ned i kommodeskuffen som også er symbol på det kvinnelige, så begynner man å se en sammenheng. Men skuffen gir flere assosiasjoner i den retning, nå knyttet til lydene den lager. Sitat:

Så satte han først den ene fot og derefter den annen op i skuffen, der knirket og knaket, som om den vilde revne, og så med ett dukket han sig hurtig ned og la sig utstrakt på ryggen ovenpå linnetet i skuffen.

I Ole sin drøm er det blitt fortalt at småsøsken ligger inne hos foreldrene. Før i tiden hendte det ofte at de minste ble plassert i en kommode-skuff, og ble derved kanskje helt ubevisst vitne til foreldrenes seksuelle aktivitet. Men skuffen har også et annet symbol. Jørgen holder på å ramse opp fra leksen om Karl den femte som driver botsøvelser og av den grunn prøver sin egen kiste.

Skuffen kan på den måten bli symbolet på både seksualitet og død. Og den som legger seg opp i den er Jørgen. Jørgen har våknet seksuelt og føler en skam for et eller annet i den forbindelse som gjør at han har mest lyst til å dø. Et ubevisst ønske om død og begravelse er kanskje også antydning symbolsk når Jørgen kryper sammen i kjellerhalsen.

I historieleksen om Konger av Persia blir også død og seksualitet knyttet til hverandre. De som kjenner verdenshistorien vet at kong Kyros ble lidenskapelig forelsket i enkedronning Tomyris og vil gifte seg med henne, men hun er ikke interessert. Da dreper Kyros sønnen hennes. Dronningen tar en blodig hevn og får myrdet Kyros som får hodet skåret av og dypet i et stort kar med blod. Jørgen identifiserer seg et øyeblikk med dronningen:

sageternes dronning Tomyris avhugget hans hode - kastet i et stort kar av blod - Mett - dig - med - blod, du - blodtørstige!" Dette siste hvislet Jørgen langsomt frem med sammenbitte tenner.

Også i den tredje leksen om slaget ved Thermopylai, gir beskrivelsen av passet og landskapet sterke assosiasjoner med det typisk kvinnelige, mens



persernes forsøk på å forsere passet gir et bilde av det typisk mannlige.

Seksualitet og ekstase er også to begreper man forbinder med hverandre, og Oles beskrivelse av Jørgens ansikt den første natten kan lede tankene hen mot et menneske i ekstase:

Jørgen lå på ryggen med lukkede øine. Munnen stod åpen og lebene beveget sig. Ansiktet var stivt og grått.

Dette inntrykket blir forsterket av lysets stadig hurtigere rytmiske flakring for så plutselig å avta helt. En tunge av lys slikker også bortover Jørgens ansikt. Skyldfølelsen og angsten synliggjøres gjennom søvngjengeriet. Skylden kan også sees som en skygge man sleper etter seg.

Sitat:

og så så han borte på gulvet i måneskinnet baksiden av en hvit skikkelse, som fektet med den ene arm og slepte en skrå skygge efter sig.

At handlingen og dramatikken er lagt til natten kan også ha en betydning. Mørket blir ofte forbundet med døden. Men natten er også den tid på døgnet da man tradisjonelt sover eller elsker. Ved å utelate dagen forsterkes dette inntrykket.

I sin marerittliknende drøm den andre natten drømmer Ole at han står alene ute på skoleplassen

"Det er vinden, som forteller om Valdemar Daaes døtre," sa en stemme bak ham, og så vilde han vende sig om, men han kunde ikke.

I det Ole våkner, skjønner han at det er Jørgens stemme han har fått inn i drømmen. Det er Jørgen som har snakket om døtrene til Valdemar Daae. Her blir det motsatte kjønn knyttet til Jørgen.

Den siste natten skjer det en avklaring. Ole våkner av at Jørgen balanserer oppe på sengegjerdet mens han deklamerer om grekernes frihetskamp. Denne balansegangen kan sees som et symbol på Jørgens mentale helse. Vil han klare seg gjennom denne krisen eller ikke? At han hopper og ikke faller ned fra sengegjerdet, tyder på at alt kommer til å bli bra. Tidligere i teksten er det også brukt ordet skinnød for å beskrive Jørgens utseende. En skinnød våkner og vender tilbake til livet igjen, et annet tegn på at det hele vil ende godt.

Frihetskampen som Jørgen lever seg inn i oppe på sengegjerdet, kan også symbolisere den kampen som foregår inne i ham. En kamp hvor følelsene og

kroppen prøver å slite seg løs fra synden og skammen som er forbundet med seksualiteten hans. Grekerne taper kampen i denne omgangen, liksom Jørgen. Han stormer ut av huset i søvne, mens han roper:

"Pass på Thermopylai! Jeg setter etter Ephialtes!" skrek Jørgen plutselig op, og hoppet i det samme ned med et klask av de nakne føtter, fløi over gulvet, rev døren op og forsvant.

Forræderen kan være foreldrene som svikter barna sine på viktige områder i livet, men forræderen kan også være den delen av Jørgen som gir etter for seksualiteten, og soldaten han identifiserer seg med, er fornufften som sier at dette er synd.

Jørgen klarer seg fordi voksne griper inn. Vekteren får øye på ham mens han prøver å trykke seg ned i en kjellerhals. Alle ser at Jørgen er alvorlig syk. Han blir båret som et hjelpeløst, nyfødt barn i sin fars armer opp trappen og inn i farens seng, mens lege blir tilkalt. Jørgen er dødssyk i hjernebetennelse. Dette virker usannsynlig, bl.a. fordi han overlever. Et nervøst sammenbrudd som et resultat av lengre tids psykisk press, er etter min mening mer sannsynlig. Men hvorfor denne sykdommen i det hele tatt? Tanken kan være å vise hvor alvorlig situasjonen måtte bli før foreldrene i det hele tatt skjønnte at de unge trenger hjelp på flere måter. Hva som hendte inne på foreldrenes soverom de ukene Jørgen var der, vet vi ikke noe om. Kanskje ble det forklart saker og ting som har med alder og utvikling å gjøre, kanskje ikke. Men sikkert er det at Jørgen aldri mer gikk i søvne etter denne natten.

Et inntrykk eller en analyse av et litterært verk vil alltid være preget av den fantasi og erfaring leseren sitter inne med. Denne fortellingen om Jørgen har flere tolkningsmuligheter både på grunn av bruken av søvn-gjengermotivet og den rikelige symbolbruken både i selve fortellingen og i historieleksene.

Men slik jeg ser det, kan Jørgen og Ole gjennom sine problemer og reaksjoner på disse, vise flere sider ved det å utvikle seg fra gutt til mann i slutten av det forrige århundre. Skole og hjem tok seg av oppdragelse og kunnskaper ofte på en lite pedagogisk eller forståelsesfull måte. Men som i teksten var det visse ting det bare ble antydnet og hvisket om, og som var knyttet til ordene synd og skam. Kroppen og dens naturlige behov ble en kilde til skyldfølelse hos mange, og med den redsel for straff i form av sykdom og død.

I flere av Amalie Skrams romaner, de såkalte sammenbruddsromanene, har Irene Engelstad påvist forbindelsen seksualitet og død.

Men i motsetning til denne fortellingen har det da dreiet seg om kvinnen og hennes seksualitet, ofte med døden som utgang.

#### OPPSUMMERING

Realismen i 1890-årenes barnelitteratur fulgte på mange måter opp tendensen i samtidens voksenlitteratur. Forfatterne var opptatt av forholdet mellom individ og samfunn og av verdikonflikter i dette forholdet. Det var ofte en kritisk litteratur som avslørte falske verdier, som framhevet de positive eller viste alternativer.

Men i barneøkene finnes ikke denne direkte kritikken. Tendens og engasjement viser seg først og fremst i valg av hovedperson og miljø og de idealer som blir lagt til grunn for barns oppdragelse. Jeg siterer fra kapitlet om eldre barnelitteratur i Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år:

Mange av økene frå denne perioden var ikkje direkte mynta på barn, men dei handla om barn og var skrivne på ein slik måte at også barn kunne lese dei. Økene blei og mottatt på same måten av kritikarane. Dei blei først og fremst vurderte som litteratur, som barneskildring, og deretter som lesnad for barn og/eller voksne.

Som vi ser, hadde 1890-årene et nokså romslig syn på hva barn kunne lese. Til tross for dette ble Amalie Skrams barnefortellinger ikke akseptert som barnelitteratur. Hun tråkket inn på områder som var forbeholdt hjem, skole og kirke. Ved å stille seg på barnets side ble dette et synlig angrep på disse autoritetene, og det kunne ikke tolereres. At ettertiden har hatt vanskeligheter med å godta fortellingene som barnelitteratur, har kanskje mer med skildringene av drømmer, ulykker og andre virkemidler å gjøre. Dessuten har det psykologiske aspektet ved disse fortellingene blitt mer og mer vektlagt, og dette er et nivå i tekstene som barn stort sett er for unge til å oppfatte. Ut i fra dette må jeg bare slutte meg til det som tidligere er sagt om disse fortellingene: De handler om barn, men passer best for voksne.

## LITTERATURLISTE.

- Engelstad, Irene: Kjærlighet og kvinneundertrykking. Oslo 1978.  
Kielland, Eugenia: Mellom slagene. Oslo 1961.  
Krane, Borghild: Amalie Skrams diktning. Oslo 1961.  
Rudberg, Monica: Dydige, sterke, lykkelige barn. Oslo 1983.  
Tiberg, Antonie: Amalie Skram som kunstner og menneske. Kristiania  
1910.
- Ørjasæter, Tordis  
med flere: Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år. Oslo  
1981.

Opplysninger om enkelte ting i fortellingen " Første aften, anden aften, tredje aften.

1. Valdemar Daae. Norsk-dansk adelsmann og alkymist. H. C. Andersen har skrevet eventyret "Vinden taler om Valdemar Daae og hans døtre" (1859) etter et dansk sagn. Valdemar Daae ødslet bort hele formuen sin i håp om å fremstille gull. Hans kone var fornem og hovmodig og ville ikke blande seg med undersåttene. Da hun døde, ble det faren som måtte ta seg av de tre døtrene. Men han var mer interessert i eksperimentene sine. Døtrene går for lut og kaldt vann og dør til slutt i armod og elendighet etter at faren har ødslet bort hele formuen.  
Denne fortellingen kan minne litt om Amalie Skrams barndom med en far som spekulerte og gikk konkurs, og en mor som ville opp på et høyere sosialt nivå.
2. Flyttmannsbryggen. Dette er det eneste dialektordet som finnes i teksten. Amalie Skram vokste opp i Strandgaten og senere i Cort Piil-smuget i Bergen. Dette ligger bare et par minutters gange fra Muren hvor faren hennes hadde butikk. Nedenfor Muren lå en flyttmannsbrygge, hvor folk kunne ta båt over Vågen til Lyske-bryggen. Det kan godt være at det er denne flyttmannsbryggen som Ole tenker på.
3. Mentalen. I Bergen bys historie står det: "I 1843 ble det Mentale sykehus (Mentalen) på Engen tatt i bruk." Engen ligger heller ikke langt unna Klosteret hvor Amalie Skram bodde. Man må kunne derfor anta at hun hadde både sett og hørt om dette stedet.
4. Vekteren. Om vekterne i Bergen står det i Bergen bys historie: "På et møte i mai 1874 vedtok representantskapet å avvikle den tidligere vakttjenesten med en politistyrke på 60 mann. Dermed hadde vekterne for siste gang gjort sin gjerning i de bergenske gater, og "kjølen" overtok.
5. Karl den femte. Amalie Skram sier i teksten at Karl den femte trakk seg tilbake til Escorial. Dette er ikke riktig. I Grimbergs verdenshistorie står det at han trakk seg tilbake til klosteret San Yuste i Spania. Escorial var filip den andre sitt slott. Han

var sønn av Karl den femte, og begynte å oppføre slottet flere år etter at faren var død. Filip var i følge historien en grusom konge. Det heter at Filip lot sperre inn sønnen sin, Don Carlos, fordi denne skulle ha et forhold til stemoren sin. Don Carlos døde etter et halvt år, og det gikk rykter om at faren hadde tatt ham av dage. Hvorfor Amalie Skram har forvekslet disse to kongene er ikke godt å si. Kanskje er det gjort ubevisst, kanskje ikke.

6. Det finnes tegn som tyder på at Amalie Skram la inn mer tabu-belagte emner, f.eks. seksualitet, skjult i tekstene sine. I et brev til Arne Garborg beklager hun seg over at hun ikke kan skrive så åpent om seksuelle spørsmål som han kunne i sine bøker. (Engelstad, Oslo 1978).

I et brev til redaktør Langhoff den 3.1.1890, skriver hun bl.a.:

Folk har rost mit kapitel i Krønicken og sagt at det var mere elskværdigt enn mine ting plejer at være. Jeg har smilet vorbindtlig med hemmelig blussel og tænkt: *I skulde bare vide hvad der egentlig står.*

Min utheving.

Brev til A.S. fra Anne Cathrine Achen, 7.12.1890.

Tirsdag den 9.

Kære Anne!

Skrivning. Tak for det store  
 bryderi. Tak for det store  
 bryderi som meget sød og  
 Dy og skrive det mig og her  
 myndigt og om med samvittig  
 andret, forde af vent pludselig  
 de skal mig her at tabe sig.  
 for sig. Over det mig, det som  
 de bryder og bryder sig om at  
 skrive det mig og det som forde  
 der kommer. Forde mig, forde  
 at sig de bryder sig om at  
 skrive det mig. - Og Tak for  
 Om vil sende mig. Og for mig  
 for sig og mig. S. Skrivning.  
 de sig her og det som bryder  
 og sig at vilde sende mig det.  
 for mig og for mig. For de





Boev til Langhoff, 4. januar 1891.

ville, og hvor om sagt udgave  
Nærlid vil jeg vil-  
Na for sig. min.

den som steg foris de  
kan ~~ikke~~ <sup>ikke</sup> ~~ikke~~ <sup>ikke</sup> mig ikke  
om de smør mig. De har vist  
en så god & behaglig foredrag  
for her at grund til at vide dem  
gode, gode brenner af hverst.

Det må de være med sig.  
det vilde på de godt  
nykær og i hald om, vil om  
lige om at om de som forfatter  
af afhandlingen

Udleveret 1029 4de januar 1891

De har for Langhoff!

Jeg ville gerne allerede nu vil  
at de er vilde til at udgave i det  
forholdning af mig til deres. Det  
hides gamle krig sødes; mine  
skul: de som de som de som de  
der det for det i det i det i det  
i 83, og 1891 og de som de i det  
i skolen og de som de i det i det  
86 T "Udleveret" om d. om  
forbunden med "engang" skolen" om d. om  
Ja har jeg en lang og forfaldning  
skolen, som skul: de som de i det  
ellev, og så vilde vidste.

Hvis det nu er god, og det vil  
som de har, med forfaldning  
gerne så vil det i det i det i det  
om de siger mig. Trenton  
skolen

Hvis det nu er god, og det vil  
som de har, med forfaldning  
gerne så vil det i det i det i det  
om de siger mig. Trenton  
skolen

Hege Gundersen

VEIEN UT AV BARNDOMMEN  
OG INN I DET MASKULINE  
PANSER

EN ANALYSE AV SIGURD HOELS VEIEN TIL  
VERDENS ENDE, MED VEKT PÅ DEN KJØNNS-  
SPESIFIKKE SOSIALISERINGEN.

Innledning og begrensning

Da Veien til verdens ende kom ut i 1933 møtte romanen stor interesse. 30-åras litteratur bar preg av sterk interesse for psykologi, og kanskje særlig barndommens seinere betydning for personlighetsutviklingen. I Sigurd Hoels forfatterskap finner vi ofte tilbakeblikk på barndommen som forklaring på den voksne manns personlighet, som i Møte ved milepelen og En dag i oktober.

Veien til verdens ende blir sentral i forfatterskapet på den måten at romanen i sin helhet er viet disse grunnleggende årene, og kan betraktes som en nøkkel til mannsbilder Hoel har tegnet i andre romaner. At romanen kan sees for en stor del som en selvbiografi vil jeg legge liten eller ingen vekt på. Mer interessant i denne sammenheng er hva forfatteren velger å trekke fram som viktige elementer i hovedpersonens barndom og puberteten.

Veien til verdens ende er en utviklingsroman hvor vi følger bondegutten Anders fra han er 3-4 til han er 14-15 år, og skal forlate hjembygda for å gå på skole. Gjennom romanen ser vi hvordan hans forestillinger om verden utvider og forandrer seg, samtidig som omverdenen er avgjørende for hans personlighetsutvikling og dermed også hans måte å se omgivelsene på. De to tingene griper inn i hverandre i en gjensidig påvirkning, og når Anders forlater bygda og hjemmet er hans fundamentale karakter allerede relativt fastlagt.

Når jeg skal se nærmere på en slik utvikling fra tidlige barneår til puberteten i en roman av Hoel, faller det naturlig å

bruke psykologien som redskap, og da særlig Freuds teorier, siden Hoel allerede i 1933 var godt skolert innen psykoanalysen, noe verket bærer preg av. Jeg synes også det er rimelig at jeg konsentrerer meg om de deler av teoriene som omhandler barn generelt og gutter spesielt, siden objektet for min granskning er av hankjønn. Jeg er også på det rene med at denne innfallsvinkelen til fortolkning av Veien til verdens ende gjør at jeg må se bort fra trekk ved verket som ville vært sentrale i en fullstendig analyse.

### Teorien

Freud hevdet at i de første leveårene føler barn en total identitet med moren, både fysisk og psykisk. Dette stadiet kalles autoerotisk fordi barnets seksualdrift rettes mot barnet selv, eller den symbiosen det utgjør med moren. Barnet utvikler seg gjennom det orale og det anale til det genitale stadium, hvor det blir oppmerksom på sitt eget kjønn. Fra nå av er barnet i stand til å definere sin egen kropp som et selvstendig subjekt. Seksualdriften går i retning av moren, som barnet (gutten) ønsker å eie. Først nå kommer farsfiguren inn i bildet, og da som guttens rival. Faren representerer det autoritære, patriarkalske samfunnet med dets normer og regler. Han forvalter på den måten incesttabuet, og gjør det umulig for gutten å gjøre krav på moren som seksualobjekt. Det er dette Freud kaller ødipuskomplekset.

Gutten har hittil ikke møtt noe som har hindret ham i å følge sine lyster. Han har satt seg selv i sentrum, og har ventet å få sine behov oppfylt. Disse naturlige instinktene, ofte kalt lystprinsippet, blir nå tilbakevist av faren som forvalter realitetsprinsippet. Når Barnet fanger opp denne patriarkalske loven begynner det å danne sitt eget overjeg:

"Superego", the awesome punitive voice of conscience within it. (Eagleton 1983 s.156)

Grunnen til at gutten nå fjerner seg fra moren og innordner seg farens krav er kastrasjonsangsten, mener Freud. Han blir altså tvunget til å undertrykke sine lyster, tilpasse seg realitets-

prinsippet og dermed underkaste seg faren. Farsskikkelsen blir på den måten både gjenstand for frykt og hat, men samtidig en modell for gutten:

(..), his father symbolizes a place, a possibility, which he himself will be able to take up and realize in the future. (Eagleton s. 155)

Gutten kan fortsatt føle kjærlighet for moren selv om han må sublimerer det rent seksuelle, mens det overfor faren oppstår et ambivalent forhold.

Det skjer ingen total utskiftning av lystprinsippet til realitetsprinsippet, men en sterk forskyvning. Lystprinsippet vil etter ødipuskomplekset for en stor del være knyttet til det ubevisste, og har nær sammenheng med det Freud kaller primærprosessene. Han deler de psykiske grunnprosessene i to: primær- og sekundærprosessen, hvor den første regnes som mest opphavlig. (Jung opererte også med en todeling: intuitiv tenkning og målretta tenkning). Kjennetegn for primærprosessen er bl.a. pars pro toto-oppfatningen, dvs at man lar delen stå for helheten. Videre er det vanlig at to eller flere ting som likner, eller har et felles område, oppfattes som om de var identiske. Det de har felles kan uttrykke alle disse tingene (fortetning). (Jakobsen 1969 s. 9-33)

For et menneske fullstendig dominert av primærprosessen er skillet mellom fantasi og virkelighet borte. Tidsbegrepet er opphevet, og logiske konstanter finnes ikke. Hersker primærprosessen uinnskrenket, blir også grensene for jeg-et flytende, og mennesket betrakter seg selv som en del av omverdenen. Det er prisgitt sine egne sinnstemninger, som ikke kan kontrolleres, og det vil dermed ofte oppstå ambivalente følelser overfor samme objekt.

Jung så tenkning i bilder som et typisk trekk ved denne prosessen. Denne tenkningen er av en subjektiv og autistisk art som ikke kan påvirkes av viljen. Primærprosessen (eller intuitiv tenkning) vil ofte avstedkomme et antropomorft verdensbilde.

Kiselberg bruker Mitscherlich som kilde når han omtaler "de sjælelige primærprosesser". Kjennetegn på disse er "(..) deres parasitære, uproduktive og realitetsfremmede karakter".

(Kiselberg 1979 s.205)

Sekundærprosessen blir en negasjon av den primære tenkemåten. I motsetning til begreper som fantasi, følelse og intuisjon, står nå målretta tenkning og logisk resonnement i sentrum. Viljen har full kontroll over følelser og sinnsstemninger, og prosessen virker således "sosialdannende".

Gutten gjennomgår altså, ifølge Freud, ved dannelsen av ødipuskomplekset, en utvikling hvor han for første gang møter realitetsprinsippet og dets krav om målretta tenkning og viljens kontroll over følelsene. Dette er viktige faktorer i dannelsen av guttens overjeg. Jeg skal komme tilbake til Reich og hans teorier om karakterutvikling som bygger nettopp på denne konflikten.

Nancy Chodorow problematiserer og tilpasser Freuds teorier i artikkelen "Family structure and Feminine Personality". Hun mener at gutten ofte vil bli oppmuntret til å markere sin maskulinitet i forhold til moren, siden hun identifiserer seg mindre med ham enn med datteren. (Chodorow 1974 s.48) Sønnen må skifte identifikasjonsobjekt og vende seg fra moren til faren. Siden faren vanligvis er mye fjernere fra barna i familiesammenheng, vil sønnen identifisere seg mer med den rollen eller posisjonen faren innehar enn faren som person. Vanligvis er farens sektor "den offentlige", mens moren har "den private". Barna befinner seg i den private, og en identifikasjon med moren blir da nærmere og mer personlig. Sønnens identifikasjonsmodell, som nå er den "fjerne" faren, er ofte uklar og udefinert, han må definere sin maskulinitet som "det som ikke er feminint", altså en negativ definisjon. Chodorow hevder at:

For the boy, the tie between affective relations and masculine gender identification and role learning (...) is relatively attenuate. He identifies with fantasied masculine role. (s. 50)

Dette altså fordi hans modell og hans egen fremtidige posisjon er i den ikkefamiliære sfæren.

Det som skjer ved ødipuskomplekset er altså en forskyvning fra primær- til sekundærprosessen, og en dannelse av et overjeg som et resultat av en begynnende sosialisering inn i mannens rolle. Det jeg nå skal gjøre er å se hvordan denne mannssosiali-

seringen arter seg for Anders' vedkommende, og undersøke mulige årsaker til at han i romanens utgang framstår som en lukket og behersket karakter.

### Edens have og primærprosessen

Når vi møter Anders er han 3-4 år. Han har altså passert stadiet med uklare egogrenser hvor barnet opplever seg selv som en symbiose med moren. Siden synsvinkelen - med få unntak - er lagt til Anders, kreves det en relativt klar jeg-bevissthet, og da er det rimelig at romanen starter her.

I første del av boka, "Edens Have", er Anders' personlighet i stor grad preget av lystprinsippet, og helt fra første kapittel finner vi igjen trekk som er viktige kjennetegn på primærprosessen.

I første kapittel, "Alene", ser Anders likhetstrekk mellom månen og en mann. Dermed ser han også lysstråler som armer og fingre som vil ta ham. Han lager sine egne bilder og symboler, og skiller ikke mellom fantasi og virkelighet. Tenkemåten hans er uten logiske slutninger når han våkner og vet intuitivt at det er søndag.

Hvordan kunne han vite at det var søndag? Han visste det. Søndagen var i solskinet (..), allting var fullt av søndag. (s. 10)

På vei til Gud for å klage blir Anders opptatt av et vassflo, og begynner å fantasere:

(..) så kanskje trollet dukket opp av sjøen så vannet silte av det og så på ham med store skinnende grønne øyne: Bu! Nå kommer jeg og tar deg! Sa trollet. Han ble så redd at han slapp pinnen og skrek. (s. 44)

Anders blir oppslukt av sine egne fantasier og blir redd. Andre ganger er det angsten som frambringer fantasiene, (som i første kapittel). Også i kapittelet "Trollene på Heddalskogen" er Anders prisgitt sin egen sinnsstemning, og er uten evne til å kontrollere frykten som velter opp i ham når han sitter under bordet og under stakken til Gorine.

Et annet karakteristisk trekk jeg nevnte ved primærprosessen var det antropomorfe verdensbildet, som gir ikkemenneskelige ting menneskelige egenskaper (besjeling). Anders føler at han har nær kontakt med naturen, både vinden (s. 14), dyrene og plantene, og at han er alene om det. (s.18) Den animistiske tenkemåten vises også på side 49:

Dagene var ikke som før. De var ofte sinte og sure og gikk tidlig og la seg.

Den allmaktsfølelsen et barn har de første leveårene gir Hoel oss et visst innblikk i. Men vi må være klar over at ifølge Freud er denne følelsen på vikende front allerede i 3-4-årsalderen. Anders føler at han eier både dyr, interiør, rom og områder, og da særlig det han er trygg på: "Noen av rummene kjenner han, det er hans rum. Både linerlen, spurvene og grisungen er i hans del, og han eier dem." (s.18)

Dette henger sammen med barnets tendens til å sette seg selv som verdens midtpunkt. Selvsentreringen hos Anders finner vi nevnt eksplisitt: "Midt i verden står Anders. Han står i midten av alt". (s. 15) Ellers oppfatter vi den indirekte når Anders setter sine egne lyster i sentrum, uavhengig av omgivelsene. Jeg tenker ikke her på vår forestilling om egoisme, men på den ikke-siviliserte, instinktive trang til lyst- og behovstilfredsstillelse. I første kapittel gråter Anders av redsel og roper på moren. Han gjør ikke noe forsøk på å dekke over at han føler seg utrygg og redd, men roper for å få tilfredsstilt sitt behov for trøst. I neste kapittel får han lyst på litt jord fordi det lukter så godt av den, og putter den instinktivt i munnen. (s.12)

Ved fullstendig dominans gir som nevnt primærprosessen seg utslag i at tidsbegrepet ikke finnes. I så måte ser vi en tydelig utvikling av Anders' bevissthet. I det første kapitlet, som bærer navnet "Alene", blir tiden omtalt som en kjerring, og dessuten som "noe som går sin vei og kommer igjen". (s.20) Videre heter det:

Tiden, det er at han skal bli stor en gang, og få lang nese som Embret (..) Men det tror han ikke på. Han kommer alltid til å være som han er nu. Det var bare

før at han var anderledes. For før var han mindre, og kunde ikke gå engang. Men det var før, det. (s.21)

Denne tankegangen er ikke hva vi ville kalle rasjonell og logisk. I det andre kapitlet, som heter "Verden", har Anders utvidet bildet av tiden:

Året er et stort, stort hjul (..) Og tiden går og trekker det rundt(..). (s.151)

Mest karakteristisk for den primære og intuitive tenkemåten er kanskje det å skape identitet mellom ting som har én eller flere egenskaper felles. Denne egenskapen er framtrædende i beskrivelsene av Anders i første del av verket, Edens have. I kapitlet "Til Gud for å klage" kommer denne skapende fantasien sterkest fram. Anders oppdager en leirklump som likner litt på Gorine, han bearbejder den så den blir helt lik. Deretter lager han søstrene sine i leire og tenker på å hevne seg: "Nu skulde han i grunnen tatt og druknet dem i dammen". (s.46) Men Anders er så stolt av verket sitt at han dreper dem heller med en pinne, da forsvinner de ikke. "Nu var de først døde begge to, siden de hadde fått en pinne tvers gjennom sig." (s.46) Dette minner om såkalte primitive folkeslags symbolske drap på dukker. Likhetstrekkene gjorde leirfigurene og menneskene identiske for Anders et kort øyeblikk. Denne egenskapen er nødvendig for å lage symboler og dermed også kunst. Symboldannelsen finner vi også igjen i den gjennomgående rekken med "veien", "verden", "noe", "øyet", osv. Og det er hele tiden Anders' tanker vi følger, som verkets forteller, og ikke forfatteren (selv om han står bak som det redigerende prinsipp) (Tvinnereim 1975 s.109).

I samme kapittel oppdager Anders gleden ved å lage sitt eget første rim:

Tora, Tora!  
Ta på dig skoa!  
Han hadde aldri kjent noe slikt. Det var som han  
vokste der han stod (..). (s.48)

Både gleden ved å skape noe (leiren, diktet, utskjæringene osv.) og nytelsen av å oppleve andres utøvelse (Embrets ordkunst,



fløytetonene (s.353) osv.) gir Anders kunstneriske trekk. Noen av trekkene kan føres direkte tilbake til primærprosessen, mens kunstnyttelsen kan sees som en forsterkning av kunstnerbildet, i tillegg til at det har selvbiografiske trekk.

#### Vendepunktet og sekundærprosessen

Alle disse trekkene fra primærprosessen er sterkere i "Edens have" enn i "Bygden", selv om en del egenskaper lever videre. I bokas andre del blir ikke menneskene lenger bare oppfattet i relasjon til Anders selv. Det er først nå personene trer fram som individer med sine egne historier. Anders står ikke lenger i sentrum, men utenfor som en skarp iakttager, og ser spenningene mellom dem. (Faren-Embret, Faren-moren osv.) Sekundærprosessens bevissthet gjør seg gjeldende. Jeg skal nå se på grunnene til at Anders' utvikling går i nettopp denne retningen.

Helt fra Anders var 3-4 år, (og vi må regne med før dette også) har han møtt forbud og påbud. Gjennomgående i hele romanen er at spontanitet og glede etterfølges av ydmykhet og skuffelse. I kapitlet "Ormen" fortelles det om episoder med oxen. Anders har behov for å fortelle om den redselsfulle opplevelsen, men han får ikke lov av Andrea. Seinere gir også faren uttrykk for at han ikke synes noe om klynkingen.

Han var redd, men var veldig kjekk og skrek ikke og gråt ikke, det torde han ikke når far hadde sagt noe.  
(s.65)

Han tør heller ikke be om at faren skal stryke ham over pannen, det eneste som hjelper mot de vonde drømmene. (s.66) Det har skjedd en forandring fra første kapittel, der Anders ropte da han hadde behov for trøst. Det var altså ingen paradisiske tilværelse gutten opplevde i "Edens have". I hele denne delen var angsten og ensomheten sentral. Forskjellen består altså hovedsakelig i at han dengang ga uttrykk for redselen istedet for å fortie den.

Impulsive utbrudd og plutselig glede, smerte eller sorg blir enten møtt med latter eller kjeft, sjelden med forståelse. Anders gråter når han har vondt i foten, og "de sa han var slem". (s.76-

77) Gleden over å bli dratt rundt på isen går over i kald ydmykelse etter at han blir ledd hånlig av. (s.88-89)

"Skrivebordet" er det nest siste kapitlet i "Edens have", og er et slags vendepunkt for Anders, eller kanskje heller den episoden som får vektskåla til å tippe over til sekundærprosessens bevissthetstenkning. Å dekorere skrivebordet var et spontant innfall, et forsøk på å tilfredsstille sine to motstridende idealer, faren og Martin. (Mylius 1972 s.74-75) I den tro at faren vil bli glad over kunstverket og sønnens ferdighet, og at han samtidig har gjort skrivebordet likeverdig med skapet til Martins far, er han varm av lykke og har hjertebank. Farens reaksjon er kraftig. "Det begynte å tordne inne på kontoret". (s.171)

Verst var det nok at moren sviktet. "Hun hadde gått rett inn og fortalt det". (s.172) Etter dette unngår Anders moren helt bevisst:

Han sa ikke til henne hvad han tenkte om henne. Det vilde være å la henne få vite noe. Og hun skulde aldri mer få vite noe. (s.175)

Moren hadde fått ham til å åpne seg, deretter utnyttet hun hans fortrolighet og brukte det mot ham. Ikke nok med det, hun hadde tatt farens parti i konflikten. Det at Anders brast i gråt, blir tegnet på hans åpenhet og dermed også sårbarhet.

For han vilde ikke, vilde ikke snakke med henne. Og litt etter litt visste han hvorfor. Han var redd han kunde komme til å gråte. Og det skulde aldri skje. Alt i verden vilde han heller enn det. (s.176)

Disse tankene viser en enorm vilje til å styre følelsene. Anders har nå kommet så langt i utviklingen at han har resonnet seg fram til årsakene til sine egne tanker og handlinger. I neste kapittel kan han også forutse at han vil bli utledd hvis han åpenbarer sin grenseløse beundring for Amund. (s.177)

Når det så blir oppdaget, omtales det som "selve ydmykelsen", og Anders oppfører seg overfor Amund som overfor moren: trekker seg tilbake. Han erkjenner forandringen selv:

Ingenting var som før. Han selv minst av alt. Av og til når han ikke kjente sig selv igjen, tenkte han at han var kommet til et fremmed sted. Det stod for ham at det hadde vært varmt og trygt og lunt der han hadde vært før. Det var kaldere og nokså ensomt der han var nu. (s.186)

### Den allmektige farsskikkelsen

At denne forandringen, forskyvningen fra intuitiv tenkning til en mer målretta og reflekterende tenkning springer direkte ut av et ødipuskompleks, ligger ikke direkte i romanens overflate. Gjennom hele verket har leseren likevel fått kjennskap til Anders' ambivalente forhold til faren, og hans sterke følelsesmessige bånd til moren.

Ellers var far den øverste (..). Han hadde dårlig tid (..) og når han var sint, dundret det og tordnet det. Mange ting var det tryggest å tie stille med til ham. Men når han hadde tid og var blid og strøk Anders over håret, var ingenting så fint som det. (s.24)

I første kapittel av romanens andre del heter det:

Far var ofte borte, (..). Når han kom hjem blev alle gla fordi han kom hjem igjen. Når han reiste var det så trist og da blev det tryggere. (s.190)

Det er først og fremst frykten, ikke hatet, som farger Anders sitt forhold til faren, sammen med en voldsom beundring for denne allmektige og allvitende skikkelsen. Gang på gang blir det trukket paralleller mellom faren og Gud. Sistnevnte er også forbundet med redsel, blandet med et bilde av visdom og makt. (s.24-25) Gjennom forsnakkelsen til Anders på s. 116: "Var det far i - var det Gud Fader som vilde at Jesus skulde henge på et kors?", og den direkte overføringen på s. 121: "Den sinte stemmen til Gud Fader inne på kammerset: Jeg vet det er Noe!" ser vi hvor sammenfiltret forestillingene er for Anders. Mer eksplisitt og reflekterende er den direkte sammenlikningen av de to autoritetene seinere:

Av og til var far nesten som Gud i bibelen. For han var

også en altfor streng og urimelig Gud i det gamle testamente. (s.159)

Likevel har Anders faren sin som modell og ideal: "Men når han blev riktig stor, da vilde han være som far." (s.159)

Konflikten kommer klart til uttrykk i episoden med skrivebordet, etter dette distanserer Anders seg fra begge foreldrene. Selv om farsskikkelsen er vagt tegnet (eller kanskje nettopp derfor!) får vi et inntrykk av ham som er helt i tråd med Chodorows framstilling. Han fyller en rolle, en posisjon i familien (og i bygdesamfunnet) som det autoritære, men fjerne overhodet. Han sprer frykt samtidig som han blir beundret. Anders har ikke et så nært forhold til ham som til moren. Typisk nok er det faren som sier nei når moren vil ta Anders opp i senga til dem for å gi ham den nærhet og varme som han trenger.

Samtidig som Anders føler seg undertrykket av faren har han et ønske om en gang å nå den toppen av hierarkiet, ha den samme posisjonen som gir makt og styrke. Først mot slutten av romanen får vi vite hva Anders tenker om forholdet mellom moren og faren, og tankene har unektelig et sterkt "ødipalt" preg:

Han hadde tatt henne vekk - fra alle - stukket henne i lommen - gjort henne til sin, så hun ikke så andre enn ham - øinene hennes søkte ham hvor han var i stuen (..) (s.379)

Nå ser både Anders og leseren hvordan faren har vært et stengsel, en rival i kampen om moren. Og her ligger nok årsakene til at Anders går gradvis over til sekundærprosessens prinsipper.

Helt fra han var 3-4 år, og sikkert tidligere, har han møtt krav om lydighet. Anders må undertrykke de av lystene som ikke passer med gjeldende normer, han vet at faren har makt til å gjøre hva han vil med ham, til og med selge ham til Svartbekken for tyve kroner. (s.74) Det er selvfølgelig mulig å se dette som utslag av kastraksjonsangst. Det samme slår en også i episoden på vei til byen hvor Anders mister hatten:

Faren åpnet kufferten foran i karjolen og tok ut et stort hvitt tørklø og knyttet det rundt hodet på Anders som om han hadde vært en kjerring (..). Anders skrek. Men far og Embret lo (..). (s.80)

At faren har makt til å gjøre ham til en kjerring er ikke bare ydmykende, det er også truende. Truende er også forestillingene om oxen og ormen som stadig dukker opp i Anders' bevissthet. Symbolikken burde være klar: Oksen blir her, som så ofte før, stående for den kraftfulle og truende maskuliniteten. Også slangen er et velkjent symbol, tankene går umiddelbart til syndefallet. Det er klart at vi har å gjøre med et syndefall i Veien til verdens ende. (Mylius kaller det et "fald fra følelse til bevidsthed"). Slangen blir en samling av alt det som iakttar ham, er allvitende og uten skam, som Gud og faren. Anders har lyst til å drepe ormen:

Men han kjente han trodde ikke inni sig, at han blev så stor noen gang at han klarte å drepe ormen. (s.70)

Selv ser han sammenhengen mellom Gud og Jesus, Tull-Fredrik og hans sønn, og i den tro at det er vanlig for fedre å ta livet av sønnene sine, føler han sin egen situasjon truet.

Tanken på at faren skulle dø er så fristende for Anders at han må skynde seg å stenge den ute fra bevisstheten.

(..)men når han tenkte det om far, blev han redd og skyndte sig å tenke at så mistet han jo far, og fikk aldri se ham mer, og blev uten far bestandig. (s.111)

### Karakterutviklingen

Anders sitt overjeg er nå så godt utviklet at det å ønske faren død, blir fortrenget fordi han vet det er umoralsk og stor synd. Overjeg'et har vært tilstede gjennom hele romanen. Angsten for - og hatet til faren ble allerede i "Edens have" projisert til symbolforestillinger og drømmer. Skyldfølelsen, som jo er et resultat av overjeget, har også eksistert lenge. Men det skjer altså en utvikling og en styrking av den kontrollerende instansen.

På dette stadiet i utviklingen kan det ha mye for seg å trekke fram Reichs karakteranalyse. Reich hevdet at en gitt

karakter springer ut av en bestemt måte å overvinne ødipus-komplekset på. (Kristensen og Nielsen 1975 s.43) Fordi de tabubelagte ønskene om å eie moren seksuelt skaper trussel (fra faren), er gutten nødt til å fortrenge disse. Dette skaper en driftsopphopning som igjen kan true med å springe opp til bevissthetsoverflaten. Derfor må gutten sørge for å unngå situasjoner som kan frambringe disse lystene, han trekker seg tilbake og blir sky. Videre heter det hos Kristensen og Nielsen (1875):

Fortrængningen må kittes fast sammen, jeget må styrkes, avværgemekanismene blive kroniske og automatisk virkende. (s.44)

Beskyttelsen skjer ved at psykiske prosesser innskrenkes og kontrolleres innenfor aksepterte rammer. (Man skjønner at her er primærprosessens veier farlige å gå!). Dette kaller Reich "pansring", og kan sees som en konsekvens av sekundærprosessens krav.

Anders gjennomgår en liknende utvikling. At han bygger opp en forsvarsmur rundt seg, er tydelig i skrivebordskapittelet hvor gråten (les: følelsene) må undertrykkes. Han unngår etter denne episoden nær kontakt med moren for at ikke disse følelsene skal trenge gjennom og blottlegge ham. Dette reaksjonsmønsteret går igjen hver gang Anders føler seg følelsesmessig knyttet til andre mennesker. Han flykter - ikke bare fra situasjoner og personer - men også fra den myke og sårbare siden av seg selv.

I bokas siste kapittel gjør faren et første og siste forsøk på å åpne panseret, på å bryte den muren som har vokst opp mellom dem. Anders avviser ham fullstendig:

Han kjente sig hård, men angret ikke. Sterk og hård, som bak en rustning. Å nei. De kom ikke inn på ham. Kom ikke gjennom rustningen. (s.382)

Anders erkjenner bevisst at det har foregått en "pansring" av personligheten hans. Samtidig er det en stemme inni ham som vil ha årsakene til denne fram i bevisstheten:

Du er redd, du er ond, du rømmer - dette skal du angre.  
(s.83)

Med det samme bringes tankene tilbake til Amund og til Gunvor, søstra hans, som han også flyktet fra. Ved hjelp av setningen "Det skulle han aldri få vite" (s.384) går leserens tanker tilbake til moren og hennes død. På den måten gjøres det klart at morens svik den gangen er en viktig faktor i dannelsen av dette reaksjonsmønsteret. Det var første gang han bestemte seg for å skape distanse.

Når Anders så møter andre jenter/kvinner som forsøker på den samme litt rådville og hjelpeløse måten å kommunisere med ham, reagerer han helt i samsvar med den første gangen, som i tilfellet med Gunvor, hvor han flykter fra det hele. Denne overføringen er ikke ukjent innenfor psykoanalysen. Umiddelbart etter morens svik fører Anders hennes egenskaper over på alle kvinner:

Alle kvinnfolk var som mor. De fislet og innsmigret sig, og siden gikk de og sladret (...). De hadde samme øinene alle sammen, kvinnfolkøine som en aldri skulde stole på. (s.176)

Jeg vil understreke at det ikke er denne episoden alene som er grunnen til at Anders selv blir en som svikter, en som går utenom. Alt fra han var liten ble han "sveket" selv f.eks. av Anna (s.317) som likte ham helt til de andre lo, da trakk hun seg unna. Han har møtt denne holdningen i miljøet hele sitt liv: "Det er ille å bli gjort til latter." Det er et tydelig trekk ved Veien til verdens ende at man får igjen med samme mynt. Det er sjelden eller aldri snakk om tilgivelse, tvertimot er det hevnen som dominerer. Morens og farens distanse blir møtt tilsvarende fra Anders' side. I episoden på setra opptrer Anders mot faren som faren gjorde mot ham dengang det var han som hadde behov for nærhet; med manglende forståelse, og med liten vilje til å nærme seg.

Siden faren er så fjern og har så dårlig tid, blir det Embret Anders går til med spørsmålene sine. Embret ler sjelden av Anders, han tar seg tid og gir Anders del av sin livsvisdom. På det viset fungerer Embret som en farsfigur for Anders. Han er iallefall i bokas første del - et ideal for Anders; han er

gjenstand for beundring og kilde til lærdom. Og i motsetning til faren er Embret alltid i nærheten. Dermed ligger det til rette for en personlig identifikasjon, og ikke bare identifisering med farens posisjon. (Chodorow s.49) Embret er heller ingen trussel, eller noe stengsel for Anders slik faren er det.

Derfor kommer det som et sjokk for Anders når han oppdager konflikten mellom Embret og faren. Det verste er nok å se at Embret er ydmyk og svak og dermed ingen trussel for faren. (s.179) Embret ramler ned fra sin høye plass i Anders' hierarki og havner ved siden av ham selv. Dette knytter Anders nærmere Embret. "Han var blitt glad i Embret" (s.199). Likevel er Anders fortvilet fordi Embret er så "liten og ynkelig og dum." Det han vil er å overføre farens gode egenskaper på Embret, slik at han får et konfliktløst ideal:

Hvorfor kunde ikke Embret være større og sterkere og klokere enn alle de andre? Han hatet ham fordi han ikke var det. (s.199)

Embret gjenspeiler nå Anders' egen maktesløshet, i tillegg til at han har blitt "degradert" til jevnbyrdig. Det er mulig Anders overfører raseriet på seg selv og sin egen situasjon på Embret. Til tross for denne detroniseringen så er Embret like fullt av stor verdi. Det er nok bare i forholdet til autoriteten de er likestilte, for "innimellem var Embret klok, og rolig, og sikker." (s.199)

### Mannen, kvinnen og barnet

Embret fungerer som en formidler av miljøets verdinormer og holdninger, og dermed også synet på kvinner. Anders får tidlig høre at "Gorine sa ikke sant bestandig, og det var mange ting hun ikke visste, men det kom av at hun bare var et kvinnfolk. Og det kunne hun ikke gjøre noe for, sa Embret". (s.28-29) Selv mener Anders at grunnen til at Åse er redd og gråter er at hun "bare er jente" (s.52) i tillegg til at hun er liten. Han er større og ikke redd fordi han er gutt.

Ved siden av visdom og mot er maktfaktoren ubønnhørlig knyttet til mansrollen. I kapitlet "Reven" tenker Anders:



Av og til syntes han nesten det var som han hersket over dem [søstrene] med foten sin. Før hadde han kjent sig som en av dem. Men det var som om den hadde gjort ham anderledes. Den hadde gjort ham til mann. (s.91)

For å rettferdiggjøre sine egne fordeler legger han til: "De er bare jenter. Men jeg er mann." (s.92)

Når man skal være voksen mann møter man krav om å ikke la seg rive med av følelsene, som når Anders har fått ny øks og skal ned til Embret for å hogge ved:

Han hadde lyst til å hoppe tilværs og tulle sig rundt i gresset av bare fryd. Men - han måtte gå som en voksen kar nu. (s.138)

Vedhogginga representerer og en annen framtrødende maskulin egenskap, nemlig styrken, den fysiske ferdigheten, som er høyt ansett i Anders' miljø.

Kvinnerollen blir en negasjon av den maskuline makt, styrke, mot og visdom, og er dermed på et mye lavere plan. Anders gjør derfor alt for ikke å være "kjerring". Nå ser vi at kvinnerollen åpner for større deler av primærprosessen enn mansrollen gjør. Kvinner har i større grad lov til å vise følelser, være spontane og intuitive, og ifølge Embret (!) er de også mindre resonnerende. Disse "myke" egenskapene er det nødvendig å styre unna i en sosialiseringssprosess mot mansrollen. De blir trusler for det kontrollerte intellekt (jf. Tordis Ravn-skikkelsen i En dag i oktober).

Utfra det vi har sett hittil, så er det kvinneskikkelsene, og da særlig moren, som truer den kontroll Anders har over sitt eget beskyttende panser. Men i episoden på setra står også faren fram som en potensiell inntrenger, og det er - typisk nok - fordi han har brutt med den tradisjonelle mansrollen. Han er mild, forlegen og fortrolig. Han beveger seg inn på følelsesfeltet, noe som irriterer Anders: "Voksne folk burde ikke være forlegne" (s.241) og "Kom her og tigget om fortrolighet". (s.242)

Rustningen er altså et vern mot de myke, nære verdiene som kan bringe rasjonalisten ut av kontroll. I Veien til verdens ende er ikke disse verdiene ensidig plassert hos kvinnene. Det er

først og fremst barnet som er bærer av følelse, spontanitet og impulsivitet, primærprosessens positive egenskaper. Hoel skrev i Dagbladet i 1931 at "Det primitive mennesket - det er blant annet barnet" (Tvinnereim s.104).

Når vi går inn på denne prosessforskyvningen, er det viktig å ha for oss at utviklingen har svært allmenne trekk. Det gjelder særlig primærprosessens, som i stor grad beskriver barnet (ikke gutten). Det er først ved sekundærprosessens det kjønns-spesifikke kommer inn. Den illustrerer først og fremst sosialiseringen mot mansrollen, og ikke bare det å bli voksen. Mansrollen krever selvkontroll i det autoritære patriarkalske samfunnet. Derfor blir det nødvendig i Anders' situasjon å danne et panser, på grunnlag av de erfaringene han har høstet i miljøet. Hoel bruker disse ordene, og de kunne godt ha vært en beskrivelse av Anders:

Eftersom erfaring legger seg til bitter erfaring, vil dette nettverket av innbyrdes motstridende følelser og impulser gradvis omgi hele ham som et usynlig piggtrådgjerde. Hvis han i sitt innerste fremdeles er noenlunde sunn, vil han ha i behold den uskyldige trangten til kontakt, handling, glemsomhet og enkel glede. Men piggtrådgjerdet er der og sperrer ham mer eller mindre inne, gjør kontakten med omverdenen innviklet og vanskelig, og gir ham den følelsen av ensomhet som vi alle kjenner bare alt for godt. (Sigurd Hoel 1962 s.74)

## LITTERATUR

### PRIMÆRLITTERATUR:

Hoel, Sigurd: Veien til verdens ende. Oslo 1933

### SEKUNDÆRLITTERATUR:

Chodorow, Nancy: "Family structure and feminine personality" i Rosaldo/Lamphere (eds): Woman, Culture, and Society. Stanford 1974

Eagleton, Terry: "Psychoanalysis" i Literary theory. An introduction. Oxford 1983

Freud, Sigmund: "Digteren og fantasierne" i J.Dines Johansen:

Psykoanalyse, litteratur, tekstteori (Bind 1) København  
1980

Fromm, Erich: Sigmund Freud. Storhet og begrensning. (s. 33-37)  
Oslo-Bergen-Tromsø 1981

Hoel, Sigurd: "Dybdepsykologi og diktning" i Essays i utvalg.  
red. av Nils Lie. Oslo 1962

-----": "Wilhelm Reich" i Ettertanker. red. av Leif  
Longum. Oslo/Gjøvik 1980

Jakobsen, Erling: De psykiske grundprosesser. København 1969

Kiselberg, Steffen: Mændenes historie. København 1979

Kristensen/Nielsen: Wilhelm Reichs arbejde 1920-1936 København  
1975

Mylius, Johan E. de: Sigurd Hoel - befrieren i fugleham. (Odense  
University studies in Scandinavian languages and  
literatures.vol 3) Odense 1972

Tvinnereim, Audun: Risens hjerte - en studie i Sigurd Hoels for-  
fatterskap. Oslo 1975

Ytreberg, Stein: Anders og livsveien. En studie i Sigurd Hoels  
menneskesyn med utgangspunkt i en analyse av hoved-  
personen i Veien til Verdens ende. Hovedoppgave nr.2391  
Oslo 1964.

Alvhild Dvergsdal:

ARNULF ØVERLAND: "SOMMERNATT"

Arnulfs Øverlands dikt "Sommernat" ble gitt ut i 1927, og hører med i samlingen Berget det blå. I diktet trer en annen side av dikteren fram enn den krasse, polemiske, ofte ironiske forfatteren.

Gjennom et sansende dikter-jeg opplever vi en sommernatt. Deler av et landskap blir skildret: et hus, en hage, sjøen. Enkelthetene er likevel konturløse og generelle, det sentrale er ikke å gi en presis, ytre beskrivelse av ett landskap. Natur- og kulturelementene som personen møter, blir bærere av et helt spesielt innhold, ved at de vekker til live tanker og assosiasjoner hos det sansende mennesket.

Det er en besjelet natur vi møter gjennom dikteren. Assosiasjonene som vekkes til live, avsløres ved måten de konkrete fenomenene beskrives på. Figurer som går igjen, er besjeling (en stjerne skrider), personifisering (dagen ånder) og metaforer (havets bristende speil). Vi ser at det dikteriske språket står innenfor en romantisk tradisjon. Også på det tankemessige plan finnes elementer fra romantikken, i innslagene av mystikk og platonisme.

Diktet har en fast og regelmessig oppbygning. Der er to vers i hver strofe, som knyttes sammen med parrim. Rimstillingen skaper altså ingen spenning i diktet. Hver linje består av seks trykksterke stavelser og ender med et enstavelsesord. De lange, regelmessige strofene gir en harmonisk virkning, som også syntaksen er med på å underbygge. Hver verselinje gjenspeiler balansen i metrikken, ved at den danner en helsetning. Ved hjelp av alliterasjon og vokalrim blir ord innenfor vers og strofer knyttet sammen til helheter.

Innholdsmessig er alle strofene parallelle i oppbygning, ved at første linje gir konkrete sansebilder, siste linje gir oss del i mer abstrakte forestillinger.

Der er to hovedgrupper av begreper som dominerer: de som har med tiden å gjøre (dag, time, evig) og begreper med religiøse

overtoner (hellig, velsignet). De to virkelighetssfærer - den endelige, jordiske og en evig, åndelig - møtes i diktet. Spørsmålet blir hva slags forhold som etableres mellom de to sfærene, for personen som opplever dem begge.

Vi er da inne på tolkningen av diktet. Her må vi starte med selve skjønnhetsopplevelsen. Åpningsbildet er innholdsmettet. Det må være natt, stjerneklart. Personen som sanser, er tydeligvis i en halvt våken tilstand - ved bevissthet, men sløret av nattens opplevelsesform. Vi ser av uttrykket "søvnen skygger" at jeg'et er i søvnens vold; der åpnes for en annen bevissthetstilstand enn dagens rasjonelle innstilling. Tradisjonelt er det i følge mystisk tenkning i slike mellomtilstander at jeg'et kan oppleve andre dimensjoner enn de knyttet til tid og rom, se ting man ikke kan se i den tankeklare dag-virkeligheten.

Personen i diktet opplever en natur som faller til ro; også her overtar natten. En båt firer seilene, vinden har stilnet, bare svake vindpust forstyrrer sjøens blanke overflate. Samtidig er det nå noe som våkner til liv: en trost synger, syrinene dufter. De vakre enkelt detaljene beskrives i presens. Det gir skildringen et umiddelbart og inderlig preg, leseren får inntrykk av at bildene formidles uten tankens omarbeiding og revisjon. Og vi forstår at bildene må være betydningsladede for den sansende.

Vi går da over på et nytt plan i diktet. Her danner en platonsk virkelighetsanskuelse en viktig basis. Skjønnhetsopplevelsen som utgår fra sansefenomenene, bringer tankene hos jeg'et hen mot en evig, åndelig verden. Allerede stjernebildet inneholder evighetsaspektet. Av grekerne ble planetene ved sin uforanderlige rundgang ansett som evige fenomener, i en verden som ellers var preget av stadig forandring. Også i jødisk-kristen tradisjon har stjernen en hellig status. Det oversanselige aspektet blir forsterket i den følgende verselinjen: hodet skygges liksom trærne i en "hellig lund" lager skyggevirksomheter på marken.

Strofe 3 står sentralt i denne sammenhengen. Ikke alt i naturen sover, en trost er våknet og synger. Trostens sang får en utvidet betydning ved uttrykket "den himmel blå". Dette gir religiøse konnotasjoner; det er en sterkt subjektiv beskrivelse av natthimmelen. Når dagens aktiviteter legges bort og den klare

tanke sløres, kan nye toner lyde også i menneskets sinn. Det er "evige toner" trosten synger. Den vekker hos den sansende lengsel etter en fullkommen skjønnhet og evighet, en lengsel som rommer så mye mer enn det jordlivet kan realisere. Den vesle trosten mot himmelen, individet overfor universet, - kontrastene er store, men ved sin lengsel kan mennesket oppveie noe av forskjellen.

Hvorfor vekkes denne lengselen etter evighet? Vi må da se nærmere på de sansebildene vi opplever gjennom dikteren. Vi har igjen stjernen. Himmellegemene er romlige fenomener som ved sine bevegelser danner utgangspunktet for vår tidsinndeling. Stjernen blir derfor bildet på tiden som går. I virkeligheten oppleves all tid gjennom forandringer i rommet. Derfor minner all bevegelse i sanseverdenen om at tiden går og en gang tar alt slutt. Andre strofe er ladet med dødsmetaforikk. Båten som firer seilene er et tradisjonelt symbol på menneskesjelen som er nådd fram til sitt livs ende, døden. Dødstankene forsterkes ved billedbruken i siste verselinje: dagen "ånder ut", "bristende" brukes om øynene på en død (og "speil" kan ha to overførte betydninger, både bilde av havoverflaten, men også som uttrykk for øynene - sjelens speil).

Vi ser da en tankerekke i diktet: tiden som går, fører tankene inn på dødens realitet, som igjen vekker lengsel etter dimensjoner utenfor rom og tid, der jordelivets grenser ikke finnes. Hvordan sammenholdes så de to virkelighetssfærer? Vi kan ta utgangspunkt i utviklingslinjen i diktet. Perspektivet snevres stadig inn. Fra himmelen senkes blikket mot sjøen, oppmerksomheten rettes så mot hagen, og vi er svært nær den sansende selv i fjerde strofe. Der er også en utvikling ved de sansene som tas i bruk, først syn, så hørsel og til slutt lukt. Det skapes en forventning om at linjen føres videre i femte strofe, ved at vi får innblikk i den sansendes indre, som vi hele tiden har nærmet oss. Men den avklarende refleksjon uteblir. I stedet for en harmoniserende tolkning av de fornemmelser sansebildene har skapt, vendes blikket atter mot himmelen. Vi er ved utgangspunktet igjen. Tankerekken er brutt, og vi sitter igjen med følelsen av å ha gjennomlevet tanker som alltid vil gå i sirkel - og som kanskje alltid vil det?

Der er et klimaks mellom fjerde og femte strofe. Bruddet med forventningen løper sammen med bruddet med den framskridende

linjen i diktet. Og slik den lineære utvikling er tidens figur, er det nettopp tidens uløselige problem som motiverer disharmonien hos den sansende.

Vi har sett at på innholdsplanet gjenspeiles ikke den harmoni og balanse som diktets regelmessige form kunne tenkes å peke mot. Hadde det ikke vært for at alt tar slutt, så hadde tilværelsen bydd på få virkelige problemer.

I strofe 4 trer et viktig motiv klart fram: bildet av et menneske som er alene, mennesket bak gardinet som kan sanse omgivelsene, men som ikke selv går inn som en naturlig del av dem. Ved sin kulturelle leveform står mennesket adskilt fra naturen. Jeg-personen har også rollen som observatør, og det betyr adskillelse fra det som observeres. Selv i den halvt drømmeaktige opplevelsesformen er mennesket som sanser, på en vesentlig måte fremmed i forhold til naturen. Også i forhold til andre mennesker er mennesket i bunn og grunn ensomt: det kan aldri fullt ut innvie andre i sine opplevelser av omverden.

Diktet ender med en gjentakelse av starten på første strofe, som så gjentas ytterligere. Inversjonen gjør at den innholdsmettede stjernemetaforen preges inn i leserens bevissthet; ordet "langsomt" får en særlig vektlegging. Tiden har gått også mens disse sansningene har pågått. Avslutningen er en nøktern konstatning av et vel kjent faktum, som vi nå opplever sterkere: den tid som er gått, kan aldri gjentas. I fjerde strofe befant den sansende seg ennå i "natt-sfæren", i "drømmens bleke dag". I femte strofe er fortryllesen brutt, blikket hever seg, og den klare tanke overtar. Stunden ved vinduet blir nå sett på som et objekt man kan se tilbake på, noe som er tilbakelagt.

I "Sommernatt" trer menneskets situasjon på jorda fram. Mennesket er ved sin sanseevne og ved sin lengsel deltaker av to verdener, en materiell og en åndelig. Ved sin jeg-bevissthet og refleksjonsevne er det adskilt fra naturen. Og i siste rekke er mennesket ensomt. Tanken på døden innebærer et tragisk aspekt ved menneskelivet som det ikke kan komme utenom, og som der ikke gis en forsonende løsning på. Vi ser også paradokset som tidserkjennelsen gir: nettopp fordi øyeblikket er avgrenset, fordi man vet at det tar slutt, får det sin umistelige verdi. Denne timen hadde ikke blitt opplevet så "velsignet" om den kunne gjentas, eller

kunne strekkes ut i en evighet. Samtidig skygger tanken på endeligheten over enhver lykkeopplevelse, skjønnheten selv bringer alltid med seg et budskap om forfall og død. I denne dobbelte opplevelse av tid er mennesket dømt til å leve; i dimensjoner avgrenset i tid og rom, men med en himmel over seg- idéen om evigheten. Lengselen er reell, men i diktet blir bruddet mellom sansenes vitnesbyrd og åndens idéer stående uformidlet. Der gis ikke noe svar på om der finnes dimensjoner utenfor rom og tid.

Vender vi tilbake til Øverlands samtid, vet vi at den var preget av sterk tidsbevissthet. Den positivistiske framskrittstroen hadde fått en alvorlig knekk etter første verdenskrig. Men troen på at tidsbevegelse og framskritt er knyttet nøye sammen, er vi vel aldri helt kommet bort fra, den har fulgt den vesterlandske kultur som en arv fra jødedommen. Pessimistiske tidsfilosofer var samtidig dukket opp i begynnelsen av 1900-tallet. Vi kan nevne Spenglers bok om "Untergang des Abendlandes", der en av hovedtankene var at den vestlige sivilisasjon sto overfor sin alderdom og undergang. En dikter som Olaf Bull var sterkt opptatt av tidsproblematikk, og han var opptatt av Bergsons teorier om tiden. Bergson opererte med to tidsbegreper: kvantitativ, objektiv tid og opplevd, subjektiv tid. De to behøvde ikke falle sammen for den enkelte, noe vi ser eksempel på i Øverlands dikt. I tredje strofe leser vi at "all natten holder han på". I siste strofe derimot "denne ... time". Jeg'et har altså opplevet en stund som kvantitativt ville måles til å ha vart en time, mens den i den inderlige subjektive opplevelse av den var mye lenger. Mennesket er altså utlevert til en tilværelse der subjektive og objektive virkelighetssfærer kan være innbyrdes motstridende og uforenlige.

Hos Øverland som dikter og tenker kan vi finne flere motstridende tendenser, som også avspeiles i "Sommernatt". Han var radikal i sine politiske idéer. Samtidig var han erklært kulturkonservativ, noe vi bl.a. ser i hans dikteriske språk. Solidaritet og fellesskap var sentrale idéer i hans politiske tanker. Samtidig opplevde han menneskets grunnleggende ensomhet. Han hadde religiøse lengsler, men ingen plass for en religiøs tro



som kunne harmonisere de konfliktene i tilværelsen som han opplevde så sterkt.

Livets alvor kommer til syne gjennom "Sommernatt", og den grunnleggende fortvilelse som det inneholder. At diktet ikke slutter med en harmoniserende erkjennelse, virker foruroligende. Men det er en åpen slutt, der det ikke utelukkes at der kan gis åpenbaringer der tidens og dødens problem ikke lenger er uovervinnelig.

Kristian Emil Kristoffersen

METAFIKSJON:  
OMRISS AV EIN TEORI  
OG EIT TEKSTDØME.

Av alle blendverk livet truer på oss, er dette det farligste; å tro at det bare er en virkelighet og at den er forståelig.

Dette sitatet er henta frå den siste sida i Jan Kjørstads roman Homo Falsus eller: Det perfekte mord (1984), og det karakteriserer ei viktig side av den typen romanar eg skal sjå nærare på i denne framstillinga. Metaromanen er ikkje eit nytt fenomen. Cervantes' Don Quijote og Sternes Tristram Shandy er tidlege døme på denne romantypen. Det som er nytt er omgrepet "metaroman", og det er mellom anna dette eg vil drøfte nedanfor.

Først vil eg sjå på særdrag ved metaromanen, med utgangspunkt i to teoriverk, Patricia Waugh's Metafiction (1984), og Linda Hutcheons Narcissistic Narrative (1984). Deretter skal eg vurdere Homo Falsus i lys av dette. Fordi denne drøftinga er relativt omfattande, har eg, med eitt unntak, ikkje brukt døme frå andre romanar i den første delen.

I. FORGJENGARANE TIL DEN MODERNE METAROMANEN

For å setje metaromanen inn i ein romanhistorisk samanheng, vil eg først referere nokre synspunkt på utvikling av den europeiske og anglo-amerikanske romanen gjennom dei tre siste hundreåra. Hans Hertel deler denne utviklinga i tre periodar (og romantypar) (1977:-327f), med den klassiske realistiske romanen (td Defoe, Tol-

stoj) som det første steget. Denne typen viser ei tredimensjonal fiksjonsverd grunna på gitte verdier, og der tids- og kausalitetsomgrepa står sentralt.

Den impresjonistiske romanen (td Flaubert, Proust, Faulkner) følger den realistiske: Her er dei faste verdiane oppløyste, og fiksjonsverda er subjektiv. Denne blir registrert gjennom ein passiv observatør. Etterkvart forsvinn det historiske perspektivet, og me nærmar oss det tredje nivået i utviklinga, den ekspressionistiske og modernistiske romanen (td Kafka, Beckett, den franske nyromanen). Her er mennesket lukka inne i seg sjølv og si eiga historie. Kontakten med omverda er broten, og romanen er vendt innover mot språket og si eiga form.

Det problematiske ved ei slik inndeling er for det første at ho speglar forholdet i tid mellom dei ulike typene dårleg - dei har opp gjennom siste hundreåret eksistert parallelt. Inndelinga dekkjer også til det at dei reine typene ikkje finst: mutasjonane er i fleirtal. Likevel vil eg bruke denne inndelinga fordi ho gir eit generelt bilete, samstundes som me får eit godt utgangspunkt for å sjå metaromanen i forhold til heile tradisjonen.

Med det tredje utviklingssteget tar altså romanen ei vending inn mot si eiga form. Dette er også eit lett synleg trekk ved metaromanen. Slik denne forma står fram i dag, kan me sjå ho som ei vidareføring av td den franske nyromanen.

Trass i dette er det klart at me også finn tydelege bindeledd til dei to første utviklingsstega. Den

metalitterære "strategien" går mellom å nytte tidlegare litterære konvensjonar med det målet å bryte dei opp.

## II. SÆRDRAG VED METAROMANEN

Kva er så metafiksjon? Eg trur ikkje det er mogleg å gi eit eintydig svar på dette fordi eit viktig trekk ved mange metaromanar er at dei har stilt seg fritt i forhold til den tradisjonen dei spring ut i frå. Denne romantypen kan med dette derfor karakteriserast ved mangfaldet, og ein slik karakteristikk kan ikkje bli eintydig. Eg skal likevel ut frå dei nemnte teoriverka trekke nokre generelle linjer.

I innleiinga til Narcissistic Narrative seier Linda Hutcheon dette:

[...] metafiction has two major focuses: the first is on its linguistic and narrative structures, and the second is on the role of the reader.

(1984:6)

Fokuseringa på romanstrukturane minner om Hertels observasjon om at den ekspresjonistiske romanen vender seg inn mot språket og si eiga form. Eg vil no sjå nærare på ulike måtar som dette trer fram på i metafiksjon. Deretter vil eg drøfte lesarrolla.

Eit metalitterært særdrag som framhevar strukturelle element, er bruken av parodi: "Parodi - i teknisk forstand og ikke nedsettende - er et hovedprinsipp[...] metafiksjonen viser til andre fiksjoner, ikke til verdener utenfor eller bakenfor, ikke til 'virkeligheten'" (Skei 1987:13). For at ei litterær tekst skal kunne vise tilbake på andre tekster, må ho innehalde struk-

turar og grep som finst i førelegga. Det parodiske kjem inn som kritikk av desse strukturane, og lesaren kan på dette viset sjå korleis både metaromanen og førelegga er laga.

I si drøfting av parodien, hevdar Waugh at han kan karakteriserast ved to funksjonar: skaping og kritikk (1984:68). Parodien undergrev tidlegare konvensjonar - dei som har blitt klisjéar - og dette inneber ei frigjering frå desse slik at ny og levande litteratur kan bli til.

Det parodiske kan me finne i all metafiksjon. Den kritiske funksjonen seier noko om kva former som kan uttrykke kva innhald. Dette kan stå eksplisitt i metaromanen, eller det kan kome fram i den parodiske bruk- en av formene. Står det eksplisitt, har det ofte form av ein teori om fiksjon. Og denne er altså ein del av fiksjonen. Dette skal eg kome tilbake til om litt.

Brot på litterære konvensjonar er med andre ord ein måte å framheve strukturane i metafiksjon på. Her kan det vere tale om å synleggjere grep som forteljar- struktur, tidsframstilling og personteikning. Mykje litteratur er strukturert ut frå gitte litterære kon- vensjonar. Desse kan me sjå som viktige ledd i kommu- nikasjonen mellom forfattar og lesar: Forfattaren bruk- er konvensjonane - medvite eller umedvite - i skapings- prosessen; lesaren tyder det litterære verket ut frå dei kunnskapane ho har om dei.

Problemet med denne kommunikasjonsmodellen er at dei litterære grepa kan bli "automatiserte", dei slut- tar å verke på lesaren. For å bryte opp denne automati-

seringa, kan den "metalitterære" forfattaren gripe til konvensjonsbrot. Lesaren blir slik tvungen til å sjå at dei litterære grepa er "døde".

Her går det ei klar linje til den russiske formalismen. Eit sentralt omgrep hos formalistane er "underleggjering": For at ein litterær konvensjon skal verke på lesaren, må han vere slik at ho ser det formidla stoffet på ein ny måte. Når dette ikkje skjer, blir konvensjonen automatisert, og "kunstverket" fungerer ikkje som litteratur lenger. Waugh hevdar gjennom heile boka si at metafiksjon er ein respons på ei krise innanfor romansjangeren. Opp gjennom hundreåret har dei litterære konvensjonane blitt meir og meir utslitne, og romanen har mista mykje av si påverknadskraft. Når forfattaren synleggjer desse grepa, får han også sjansen til å skape noko nytt: Ei ny form som kan bere fram det innhaldet han ønsker.

Eit stort problem som ligg i det å skulle stille opp eit teoretisk grunnlag for metafiksjon, er at det i mange metaromanar alt finst eit slikt. Og det er dette dei i første rekkje må vurderast ut frå. Hutcheon formulere det på denne måten:

There can be no "theory" of metafiction, only "implications" for theory; each self-informing work internalizes its own critical context. To ignore that is to falsify the text itself.

(1984:155)

Waugh hevdar (1984:22) at "critical discussions of the story within the story" er eit metalitterært særdrag. Og dette er ein direkte konsekvens av det parodiske elementet i denne romantypen. I dette ligg altså ein

kritikk av litteratur og litterære konvensjonar som har utspelt si rolle. Slik kan me sjå kva forfattaren meiner om tid estetiske verkemiddel og litterært innhald.

Eit døme på dette er romanen Gullkulen. Fortellingen om en øy (1986)\* av den danske forfattaren Hanne Marie Svendsen. Denne boka handlar om å byggje opp og øydeleggje eit samfunn, og i eit "meta"-perspektiv er ho interessant fordi me her finn ei drøfting av forteljarrolla i fleire lengre avsnitt.

Forteljaren i Gullkulen seier klart frå om kor vanskeleg det er å fortelje: "[...]øynene er redskaper som begrenser synet, liksom ordene er redskaper som begrenser fortellingen." (s.8). Og gjennom heile romanen kjem Svendsen tilbake til dette, samstundes som ho peiker på kor viktig det er å fortelje. På dette viset grip forfattaren inn og styrer lesaren. Eg kjem meir inn på dette når eg skal drøfte Homo Falsus.

### III. LESAREN: KONSUMENT ELLER MEDSKAPAR?

Eg var ovanfor kort inne på korleis ein forfattar av metafiksjon kan leggje litterære strukturar opne. Waugh nemner mellom anna desse grepa: "the over-obtrusive, visibly inventing narrator[...]; over-systematized or overtly arbitrarily arranged structural devices[...]; dehumanization of character[...]; critical discussions of the story within the story[...]" (1984:21f). I tillegg

\* Då den danske originalutgåva, Gulduglen. Fortælling om en ø (1985) har vore vanskeleg å få tak på, har eg her sitert frå den norske omsetjinga (ved Annie Riis).

nemner ho (sst) bruk av parodi og underminering av litterære konvensjonar, som eg har drøfta ovanfor. Alle desse elementa trekkjer i ei retning; dei peiker på at det er ein fundamental forskjell på røyndom og fiksjon. Patricia Waugh seier om dette:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.

(1984:2)

Og måten desse spørsmåla er stilte på, er altså mellom anna å bruke dei grepa eg nemnte ovanfor. Eg skal no, i lys av Waughs definisjon, sjå nærare på eit av desse: personteikninga i metaromanar. Målet med dette er å vise korleis ei problematisering av skiljet mellom røyndom og fiksjon kan gi lesaren ei ny forståing av seg sjølv.

Kva tyder "avhumanisering av den litterære skikkelse"?\* Eg tolkar dette slik at fiksjonen understrekar at dei litterære personane er språklege konstruksjonar. Dette bryt tvert med korleis me ser på personane i realistisk litteratur: Om desse heiter det ofte at dei er så og så levande for oss, og blir slik vurderte som psykologisk "reelle" personar, som lesaren kan identifisere seg med. På dette viset blir det vanskeleg å skilje fiksjonen frå omverda, fordi lesaren på ein måte trer inn i fiksjonen. Ved at metafiksjon viser personane som språklege teikn, blir denne identifika-sjonsprosessen broten.

Ei tolking av denne "verbaliseringa" av personane

\* Skeis omsetjing av Waughs formulering (Skei 1986: 67)



er at desse no blir framstilte som roller. Språkleg karakterisering av menneske vil alltid føre til ei forenkling, personane blir typar, ikkje individ. Og noko av det typisk menneskelege er å vere prega av sosialt pålagte roller, jamfør kvinne- og mannsrolledebatten det siste tiåret.

Mykje metafiksjon synleggjer nettopp dette rollespelet gjennom personteikninga, og dette kan me sjå som eit forsøk på å tvinge lesaren til å sjå at også ho spelar roller. Og ved å bli klar over dette, får ho ein sjanse til å bryte ut av dette.

Dette litterære grepet kan altså synleggjere skiljet mellom røyndom og fiksjon. Ved å gjere identifikasjonsprosessen mellom lesar og litterær person umogleg, kan lesaren bli tvungen til å stille seg kritisk både til fiksjonen og seg sjølv.

Ein av forskjellane mellom den realistiske romanen og metaromanen ligg i sjølve leseprosessen. Den første inneber ein passiv, den andre ein aktiv lesemåte. Hutcheon seier i forordet til boka si at "[..]it is the fiction itself that is attempting to bring to the readers' attention their central and enabling role" (1984: xii). Ho hevdar vidare at "the strategy of such fiction is to focus not on the reader [...] as historical agent[..], but on the reception [...] of language" (1984: xiv). Av dette følgjer for det første at det blir stilt visse krav til lesaren - ho kan ikkje passivt tileigne seg stoffet; for det andre blir ho gjort merksam på at eit litterært verk ikkje er eit ferdig språkprodukt, men at ho, gjennom leseprosessen, er med på å skape

dette produktet. Waugh seier om dette at metaromanen ikkje "[...]allow[s] the reader the role of passive consumer"(1984:13). I staden for blir lesaren ein aktiv medskapar - i samarbeid med forfattaren.

Formmessig kan me samanfatte metafiksjon slik: Ei litterær form som set seg opp mot tidlegare former i same sjangeren ved hjelp av å framheve si eiga skaping og sitt preg av konstruksjon. Dette blir mellom anna gjort ved grep som konvensjonsbrot og ei understreking av at litterære personar først og fremst er språklege teikn. Mykje metafiksjon inneheld også sitt eige teoretiske grunnlag.

På dette viset får forfattaren ei friare stilling. Han er ikkje bunden av litterære konvensjonar, og kan bruke denne fridomen til å seie det han meiner er viktig på ein ny og verknadsfull måte.

#### IV. HOMO FALSUS SOM METAROMAN

For å setje dei teoretiske aspekta i forhold til ei litterær tekst, skal eg no sjå nærare på Jan Kjørstads roman Homo Falsus. Denne boka er svært mangfelt, og eg vil her konsentrere meg om metalitterære trekk.

Hovudpersonen, Greta, lever isolert i Oslo i 1980-åra. Gjennom tre historier blir me fortalte korleis ho får tre menn til å forsvinne ved å liggje med dei. Me får inntrykk av at dette verkeleg skjer, men mot slutten av boka viser det seg at desse forsvinningsnumra er produkt av Gretas fantasi. Etter den siste historia får me del i nokre av Gretas tankar: "Hun ligger på den grønne sofaen og vever fram tankebilder av hvordan hun

ville ha elsket ham [...] (s.282).

Parallelt med desse historiene finst ei rekkje kapittel der ein fiktiv forfattar gjer greie for korleis han har skrive "romanen om Greta", altså resten av boka.

Mot slutten av boka møter me også ein politietterforskar. Han skal finne ut av forsvinningsnumra. Men akkurat som ofra er Gretas fantasifostre, er også etterforskareren det.

Homo Falsus er firedelt. Dei tre første delane skildrar forsvinningsnumra. Den siste delen tar til med etterforskareren tankar om forsvinningane, og det tenkte møtet mellom han og Greta. I dei tre siste kapitla i denne delen møter me vekselvis forfattaren og Greta. Forfattarkapitla finst i alle delane og er sette på kvar side av forsvinningshistoriene.

Forfattarkapitla er eit forsøk frå den fiktive forfattaren på å finne ut kva som har skjedd med han under og etter skrivinga av romanen hans. I metaromanar finn me som nemnt ofte ei vending innover i det at slike tekster drøftar si eiga skaping. I Homo Falsus er denne gjort eksplisitt ved at ho er skilt ut frå resten av boka i eigne kapittel. Den fiktive forfattaren tar opp spørsmål i samband med det å skrive fiksjon. Dette er han først tvilande til: "[...]skuffelsen [var] dyp da jeg måtte erkjenne at språket i bøkene hvilte på en grunnleggende løgn; troen på at virkeligheten og mennesket lot seg fange i ord." (s.27). Men etter kvart kjem han fram til eit håp. Han meiner at alle moglege roman-tema er oppbrukte. Derfor må han vende seg framover i

staden for bakover: "Jeg ville tøy realismens mimesis-prinsipp til å skildre det som kommer, ikke noe som er."(s.30). Den fiktive forfatteren vil skildre framtidsmennesket, "Homo Recens"(sst). Han vil vere ein profet.

Forfatterrolla blir også drøfta. Forfatterpersonen har lagt bak seg det romantiske kunstsynet med den gudsinspirerte kunstnaren og har kome fram til at han meir er som ein handverkar: "Rollen som kontorist blir nå mer synlig."(s.113) Denne rolla er blitt meir synleg fordi forfatteren bruker edb når han skriv. Han lar den moderne teknikken hjelpe seg til å kome fram til ei ny tolking av røyndomen gjennom romanskrivinga.

Drøftinga av det å skrive litteratur og av forfatterrolla står sentralt i forfattarkapitla. I følge Waugh er dette eit av kjenneteikna på metafiksjon. Mot slutten av boka kjem Greta med ei utsegn som gjer forholdet mellom forfattarkapitla og resten av boka problemfylt: "Hun ville skrive historien om en forfatter som skriver en bok om en pikes nye strategi. En rammefortelling til en tenkt roman."(s.315). Dette gjer at dei to delane av romanen må vurderast i eit nytt lys. Dei metalitterære drøftingane kan me framleis sjå i høve til Homo Falsus som heilskap. Men denne forskyvinga av "forfatter"-instansen gir oss eit nytt problem: Me får vanskar med å sjå kven som har kva standpunkt i boka. Dette vil eg kome tilbake til nedanfor.

Denne forskyvinga blir også eit døme på korleis ein illusjon blir bygt opp og broten ned. Lesaren får inntrykk av at det er ein klar samanheng mellom dei to

nemnte delane. Denne held seg gjennom det meste av boka for så plutseleg<sup>o</sup> bli broten.

Også forsvinningshistoriene følger dette mønsteret. Handlinga er med små variasjonar den same i alle tre. Brotet skjer på forteljarplanet. I dei to første ligg synsvinkelen anten hos ein allvitande forteljar eller vekselvis hos Greta og offeret. Men i begge høve får me inntrykk av at dette skjer - i fiksjonsverda. I den tredje historia blir denne illusjonen broten, og det blir klart at Greta har tenkt seg alt dette: ho har skapt seg sine egne fiksjonar.

Den siste historia blir samstundes ein kommentar på dei to første. Lesaren blir åtvare mot å tru alt ho les. Og her ligg den kanskje viktigaste funksjonen til illusjonsbrotet: Å peike på at litterære tekster er fiksjon og ikkje røyndom.

Den kompliserte strukturen i Homo Falsus er i seg sjølv ikkje noko metalitterært særdrag. Det spesielle ved denne romantypen er at lesaren blir gjort merksam på nettopp det konstruerte. Den måten forfattarpersonen i Homo Falsus bruker edb på, er med på å synleggjere strukturane i boka. Her konstruerer datamaskinen fiksjonen: "Jeg har ingen grunn til å skjule at denne boken delvis er komponert ved hjelp av en Adam II personal computer[...]"(s.113). Kjørstad har ikkje brukt denne metoden i arbeidet med Homo Falsus, og han seier sjølv om dette at edbspråk og -strukturar kan gi "impulser til nye komposisjonsprinsipper og oppbygning av plot, til nye eksperimenter med personkarakteristikk[...]"(1984:33). Men datamaskinen

skal ikkje skape litteratur: "Personlig ser jeg dette som et tap av boka som bok"(sst).

Også personane i Homo Falsus ber tydeleg preg av å vere konstruerte. Boka har fem hovudpersonar, Greta, forfattaren og dei tre ofra. Kvar av desse har sterke likskapstrekk, og ser ut til å vere variantar av same modell. Dei tre ofra er alle vellukka karrieremenneske. Det vellukka er hos alle vist i eit bilete. Om Paul Ruud, som er det første offeret, heiter det: "Mistet han brødskiva, landet den alltid med syltetøyet opp."(s.37). Dette blir teke opp igjen for dei to andre ofra, og dessutan for Greta og forfattaren. Dette biletet er kombinert med ei rekkje andre detaljar som til saman dannar eit heilskapleg uttrykk for kvar av personane. Det interessante her er at dei same detaljane, med små variasjonar, blir nytta om alle, slik at dei framstår som svært like. Dette peiker på at litterære personar er konstruerte; dei er ikkje meint å vere psykologisk "reelle". Den fiktive forfattaren seier det slik: "Hva kan du forvente av liv i et menneske, en hovedperson, som er bygd med knokler av bokstaver og har kjøtt av substantiver og verb."(s.27f).

Også forholdet mellom personteikning og rollespel blir understreka i denne romanen. Alle personane spelar roller. Eg skal her ta med eit døme på Gretas rollespel, som kjem tydeleg fram. Kvar gong ho møter eit av ofra, spelar ho ei av Greta Garbos filmroller. Slik går møtet med Paul Ruud: "Hun stanset, poserte hele tiden, valgte belysning og vinkler for å gi det mest fordelaktige synsinntrykket."(s.49). Dette er sjølv sagt med-

vite rollespel, men det kan også fungere som eit bilete på det rollespelet som er ein del av dagleglivet vårt.

#### V. HOMO FALSUS MELLOM LESAR OG FORFATTAR

Eg vil til slutt sjå litt meir

på forholdet mellom metaromanen og lesaren på den eine sida, og metaromanen og forfattaren på den andre sida.

Eg vil bruke Homo Falsus som utgangspunkt, og begynner med det siste forholdet.

Kva slags argument kan ein forfattar ha for å bruke ei slik form? Per Thomas Andersen seier dette om oppgåva til forfattaren i det 20. hundreåret: "[...] radikalt nye strukturingsprinsipper må konstrueres[...] som samsvarer bedre med en ny, fragmentert og forvansket virkelighetsfølelse." (1984:9f). Formeksperimentet er ut frå dette ein konsekvens av trongen til å finne litterære former som kan gi ei sannare tolking av samtida. Derfor kan det ha vore nødvendig for Kjørstad å skrive ein roman som Homo Falsus fordi ingen andre former kunne uttrykke det han ønska. Han seier sjølv om dette: "I et samfunn med økende uoversiktligheit, må det stilles større krav til kompleksiteten i de formene som skal fange dette samfunnet i litterære uttrykk..." (1984:30). Med dette utgangspunktet blir forma i Homo Falsus lettare å skjøne.

Kjørstad har også nemnt at sjølv om forma er komplisert, så må boka vere lett å lese<sup>(sst)</sup>. Dette bringar oss over på forholdet mellom roman og lesar. Om han meiner at han med Homo Falsus har makta å spegle samtida, så oppfattar ikkje eg boka som lettlesen. Eg har nemnt at

det er vanskeleg å sjå samanhengene, og å sjå kva forfattaren vil oss. Ein svensk kritiker har nemnt at Kjørstad med Homo Falsus har forsøkt å vise "løgns djupare mekanismer" (Sem-Sandberg 1985:444). Men Kjørstad har ikkje greidd dette, han har "själv inte lyckats undgå att bli forförd av den text han skrivit." (sst:445). Eg trur det er mykje rett i dette. Den kompliserte strukturen gjer det vanskeleg å skilje løgn og sanning, og lesaren får derfor problem med å ta standpunkt til teksta. I samband med dette har Kjørstad sjølv sagt om boka si: "Av alle fakta i boken er en fjärdedel felaktigt." (Adolfsson 1986:78). Dette har han gjort for å "fånga problematiken lögn-sanning." (sst). Ingen har nemnt dette, seier han, og held fram: "Det säger mycket om läsarnas tilltro till författaren." (sst). Eg meiner dette seier meir om Kjørstad og Homo Falsus. Først gjer han det vanskeleg for lesaren å skilje løgn og sanning ved å tåkeleggje forholdet. Så ventar han at ho skal lære noko om denne problematikken ut frå boka. Og slik har han med formeksperimentet sitt langt på veg fjerna seg frå publikum.

Trass i dette openberre kommunikasjonsproblemet mellom tekst og lesar, vil eg hevde at Homo Falsus har ein viktig funksjon. Eg er med på det synspunktet at det er nødvendig for forfattarar å prøve seg fram med nye former. Og eit mogleg resultat av å prøve er å feile. Men at ei form er feil, treng ikkje tyde at ho er ubrukeleg. Eg er samd i at litteraturen har ein viktig funksjon i å skulle tolke røyndomen. Men i forsøket på dette, må ikkje forfattaren bryte kontakten med



lesaren. For kontaktløse på grunn av ei for vanskeleg form er ikkje stort betre enn kontaktløse på grunn av "automatiserte" konvensjonar. Og då har romanen vunne lite.

Litteraturliste:

## 1. Romanar:

Kjørstad, Jan: Homo Falsus eller: Det perfekte mord, Oslo, 1984.

Svendsen, Hanne Marie: Gullkulen. Fortelling om en øy, norsk utgave Oslo, 1986.

## 2. Teoriverk og litteraturkritikk:

Adolfsson, Eva: "Hastigt møte med Jan Kjørstad, postmodern moralist." I Ord och Bild 2/1986, s.73-79.

Andersen, Per Thomas: "Farvel til Europa?" I Vinduet 2/1984, s.3-13.

Hertel, Hans: "Romanens krise(?) og det episke behov." I Gerlach-Nielsen, Hertel og Nøjgaard(red): Roman-teori og romananalyse, Odense 1977.

Hutcheon, Linda: Narcissistic Narrative. The metafictional paradox, New York 1984.

Kjørstad, Jan: "EDB og romanen." I Vinduet 2/1984, s.30-35.

Sem-Sandberg, Steve: "Spel med förklednader och falska kulisser." I Bonniers litterära magasin 6/1985, s.442-446.

Skei, Hans: "Den konstruerte virkeligheten." I Samtiden 5/1986, s.63-67.

————— : "Metafiksjon. En grenseoppgang og noen norske eksempler." I Vinduet 1/1987, s.12-19.

Waugh, Patricia: Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction, London 1984.

Dagný Kristjánsdóttir

"W I T H - O U T".

Om Tora-trilogien av Herbjørg Wassmo.

Toras historie.

Det er et nord-norsk øysamfunn i femtiårene som danner bakgrunnen for Tora-trilogien. I første boka, *Huset med den blinde glassveranda* (1981), får vi vite at Tora har vært alene med moren de første årene - men moren gifter seg med Henrik "før Tora begynte på skolen".

Stefaren Henrik er blitt invalidisert under krigen - han er bitter, full av hat og skylder sin fysiske og sosiale taperrolle på tyskerne. Det gir ham en slags "rett" til å mishandle tyskertøsen Ingrid, sin kone, og stedatteren som han misbruker seksuelt. Lille Tora har hverken sosiologiske eller psykologiske begreber til å begripe det som skjer, men hun har barnets (og de gales) kreative forhold til språket; hun lager et "portmanteau"<sup>1</sup> ord for Henrik og det han står for, det er "farligheten". Begrebet tar inn i seg flere betydninger: "far", "farskap" - "fare", "farlig".

Hjemmet er også et farlig sted for jenta, et sted hvor hun hele tiden får paradoksale beskjeder, hvor livet hennes må splittes i to verdener; en hvor det skjer og en hvor det ikke skjer <sup>2</sup>. Dette er utgangspunktet i trilogiens første bok.

Men incestproblematikken er bare en del av Tora-diskursen, ikke hele, som det ofte er blitt til i resepsjonen.

I slutten av den første boka blir Henrik dømt til fengsel for brannstiftelse. I den andre boka, *Det stumme rommet* (1983), får vi se hvordan Tora sakte begynner å bygge opp et nytt selvbilde i stefarens fravær. Hun er alene igjen med moren, tante Rakel og Simon på Bekkejordet. Hun forvandles til en tilsynelatende normal ungdom; hyperfølsom, med usikkert selvbilde, stille - men i ferd med å bearbeide sine skader. Hennes vei ut ser ut for å være sikret da Rakel og Simon beslutter å koste henne i realsko-

len i Breivik om høsten. Hun trenger ikke å bo sammen med Henrik mer.

Om sensommeren har Henrik sonet sin straff og kommer tilbake til øya. Da han får vite om stedatterens fremtidsplaner, voldtar han henne. Handlingen utspilles som et meningsløst uttrykk for hans avmakt, destruktivitet og hevnløst som rettes mot alt som vokser og gror.

Etter at Tora er begynt på skolen, oppdager hun at hun er gravid. Ut på vinteren føder hun et dødfødt barn og graver det i ura, utenfor Breivik. Der begynner siste boka i trilogien, *Hudløs himmel* (1986).

Huset med den blinde glassveranda og første delen av *Det stumme rommet* utgjør en meget fortettet tekst. Foruten den sentrale historien til Tora får vi et stort persongalleri og mange bihistorier. Øysamfunnet blir beskrevet, dets økonomiske grunnlag, dets kulturelle og sosiale strukturer. I den siste delen av den andre boka skiller Tora-diskursen seg ut, og kun det som er relevant for den blir tatt med. Dette skjer i og med at Tora tar avstand fra sin barndom og øya i en standhaftig vilje til "normalitet".

I *Hudløs himmel* går denne utviklingen videre, for Tora blir samfunnet borte - foruten familien eller familiens representanter, som også blir borte etter hvert. Den som først blir avskaffet er moren - Ingrid.

#### Den avvisende moren.

Toras forhold til sin mor er preget av en dyp ambivalens fra første boka. Som barn higer hun etter morens kjærlighet, morens erkjennelse, morens prioritering av henne - men hele tiden forgjeves. Morens avvisning går som en rød tråd gjennom alle bøkene:

- Hadde du enda klart dæ sjøl om kvellan, klaget mora, så kunne æ ha arbeidd!  
Tora kjente ordene som et slag over ryggen /.../  
Likevel ble anklagen viktig og sann, fordi mamma sa det.

Sann! Hadde ikke hun - Tora vært ... (Huset med den blinde glassveranda, s.45-46)

Morens "hadde du klart deg ..." blir hos Tora til "hadde du aldri blitt født...". Tora er Ingrid's "skam". Hennes opphav er forbundet med skyld og forbannelse, hun er en løsunge og en tyskerunge - fiendens unge. For det lille samfunnet er Tora et levende minne om krigen, krigens fortrenkte ydmykelser, frykt, aggresjoner og skam. Tora er samfunnets ubevisste, den "annen" som legitimerer den "riktige"<sup>3</sup>. Det gjelder også hennes forhold til moren. Tora er et levende minne om morens farlige, forbudte seksualitet.

Toras skyldfølelse overfor moren blir fordoblet på grunn av Henriks overgrep. Som incestoffer kommer hun opp i ufrivillig konkurranseforhold til moren, hun er et våpen, potensielt dødelig, i stefarens spill. Moren må beskyttes, hun må gjøres til lags, for Tora blir alt tegn på hennes kjærlighet eller mangel på kjærlighet.

Parallelt med Toras kjærlighetshunger som er rettet mot moren, bygges det opp aggresjoner, hat til moren, som projiseres på Henrik. Det er Henrik Ingrid har valgt, han blir hennes ansvar, en del av henne, hennes onde del. Det skjulte hatet til moren kommer opp på overflaten i siste boka hvor Tora integrerer moren i Henriks forhatte bilde - og prøver å avvise begge til fordel for Rakel og seg selv.

- Takk skal du ha! Tora slo armene om henne et øyeblikk. Kjente hvor vanskelig det var. Visste med hele seg at det var fordi han var imellom. Ingrid maktet ikke å huse dem begge, verken ved bordet eller i hjertet. Tora hadde forstått det så tidlig at det bare var en vag opplevelse, en tanke som var så slitt at hun hadde glemt hva som gjorde at hun en gang tenkte den. (Hudløs himmel, s.103)

Ingrid gikk omkring med sitt - og var ikke hennes mor mere. Hun hadde ikke noe å bebreide henne, det var bare en bestemmelse som hun hadde tatt. (Hudløs himmel, s.131)

Denne "bestemmelsen" er ikke en bestemmelse, men en bekreftelse av en psykisk posisjon, en ambivalens så sterk at den faktiske moren forkastes, morens plass erklæres tom.

Det er tante Rakel som drar til Breivik og blir Toras fortrolige, finner henne i psykotisk tilstand og får historien om Henriks incestforbrytelser og det døde barnet. Fortell ingen om dette her, er Rakels råd; spar Henrik, for "Ho Ingrid vil gå med i den samme båten e æ redd ... Det e det du og har tenkt, ikkje sant, Tora?" (Hudløs himmel, s.61).

Selvfølgelig er det dette Tora har tenkt. Men det Rakel gjør, er å bekrefte denne umulige koblingen, bekrefte at Ingrid er en del av "farligheten". Rakel trer inn Toras verden og sier: Jeg tar alt på meg. Tora har ikke noe reelt valg, hun tar lidenskapelig imot tilbudet, men det er like overfladisk som andre av Rakels "gode gjerninger". Før Rakel drar tilbake fra Breivik, sies det i Toras tekst:

Hvorfor så himmelen ut som om noen hadde flådd skinnet av den? Sola var jo der ute i havet et sted. Var det for å vise at Rakel løy? At ingenting kunne bli tatt fra henne? (Hudløs himmel, s.73)

Ingen av Toras erfaringer kan bli tatt fra henne - men de kan forandres. Hun har alltid beundret og idealisert tanten, og nå får hun tilbud om å begynne på nytt:

I halvsøvne famlet de etter hverandre. Den ene hadde fått noen å dele sin angst med. Tora fikk en halvdel igjen av seg selv. En tom halvdel til å bygge opp alle ting. Hun begynte i drømme.

Rakel og hun rodde /.../

Men Rakel hadde fått en halvdel angst som hun ikke var vant med å bære ... (Hudløs himmel, s.60-61)

Det er fortelleren som fører ordet, men det er Rakels tilbud som refereres; Tora skal bli kvitt angsten og sitt mareritt, men hva skal det (halv)tømte subjektet fylles med? Rakel? Hvilken Rakel? Ikke den dødssyke Rakel, svak og angst, men Rakels og Toras idealbilde av tanten. Toras spaltning betyr at det ikke blir noen igjen til å ta den onde morens rolle uten Tora selv. Og den rollen er ferdig skrevet for Tora, allerede da Rakel oppsøker henne i Breivik.

Den psykotiske diskursen.

Det første tegnet på schizofreni er at de grensene som konstituerer språket, grensene mellom overflate og dybder brytes ned.<sup>4</sup> Det finnes ingen overflate, ikke det symbolske spillet som foregår i språket, på språkets overflate. Alt foregår i dybdene, alt får fysisk kvalitet, alt blir kropp.

Siden det ikke finnes noen overflate, ikke noen skilnad mellom inne og ute, det som skal inneholde og det som skal inneholdes (container/content) så kan det indre slynges ut i universale dybder, kroppen/menneskeligheten/kloden kan tilintetgjøres når som helst. Dette er kjernen i den apokalyptiske visjon som er et gjennomgangstema i den schizofrene fabelen.

Den gjennomhullede kroppen, den fragmenterte kroppen, den organløse kroppen, den oppløste kroppen, er kroppsforestillinger fra den schizofrene teksten, og samtidig som subjektets helhetsoppfattelse av seg selv, speilingen i den andre, går i stykker - raser språkkonstruksjonen sammen, alle ord mister sine betydninger. Ordene tømmes, språket fragmenteres. Ordene kan oppleves som materialiserte, som aggressive, fiendtlige fenomener.

Første avsnittet i *Hudløs himmel* er fortellerens, men så tar Tora-teksten over:

Et sted gled hun på kne for å hvile seg. Hendene sto røde og oppsvulmede i snøfonna. Hun hadde aldri sett dem før. (*Hudløs himmel*, s.7)

Tora har begravd sitt barn. Hun prøver å gjennomgå detaljer, resonnerer med seg selv, men igjen og igjen sklir teksten inn i det psykotiske - den oppløste kroppen:

Mens hun skrudde krana igjen, fløt hun bort. Holdt seg fast i den ekle gummikanten på vasken. Men det hjalp ikke. Hun ble dradd ned i sluket. Det dryppet store tunge dråper som traff henne i nakken og trykket henne ned. Til sist lå hun på kanten av et av hullene og kunne ikke holde seg fast lenger. Rørene var mye videre enn hun hadde trodd. Hun falt og falt. Vektløs som et snøfnugg. Det var fuktig og varmt i kloakken. Nesten trygt. Hun ga etter. Var visst på tur mot havet. Det spilte liksom ingen rolle lenger. Hun falt og fløt. (*Hudløs himmel*, s. 9)

... og den fragmenterte kroppen:

Hodet utvidet seg og ble en ballong som fløt rundt i rommet med alt sammen inni.

Alt var i det gule lyset. Som gikk rundt og rundt. (Hudløs himmel, s. 10)

Det døde barnet blir gjennom metonymiske forskyvninger til "bylten i ura", eller "bylten" eller "ura" eller "fugl/foggelungen" - aldri ungen.

Den første dagen i skolen oppleves snakket til de andre elevene som lys, eller bevegelser, eller lys i bevegelse - uten lyd og mening. Hennes skolekamerater legger merke til noe underlig, fremmedgjort ved henne:

Setningene kom rett fra boka, gjennom henne og ut i rommet. Det var som en båndopptaker satt i magen på jenta. Men ellers var det stille fra hennes kant./.../ Gikk ut i friminuttene. Reiste seg på kommando, som en soldat, og lirte av seg lekse. Skrev diktat. Alt med samme robotaktige uttrykk. (Hudløs himmel, 23)

Det er ikke et bånd som taler gjennom Tora - ikke ennå. Til tross for psykotiske episoder er første delen av Hudløs himmel fremdeles en beskrivelse av et subjekt i konflikt, anfallene blir delvis fremstilt som et forsvar, som overlevelsesstrategier for ikke å bli gal.

Hva er det som holder på å drive Tora til vanvidd? Mange ville si at en femtenårings traumatisk barnefødsel som konsekvens av et incestforhold, begravelsen av barnet - hele trilogiens realistiske bilde - holdt som forklaring! Men subjektets oppløsning begynner ikke her, det er inne i en slutfase som er blitt grundig forberedt i de to første romanene og gjennom mor-datter-relasjonene vi har sett på.

I første boka fortelles det om en sadistisk lek Henrik leker med Tora som barn: på en fjelltur truer han med å kaste henne utfor stupet, ned i ura, men redder henne allikevel og ler. Når Tora begraver hans barn i slutten av den andre boka, dukker dette minnet opp: "Hun sto på Hestehammeren og så at han hadde fått henne utfor. Så seg selv ligge i ura ... Ingen visste at hun lå der i ura. Ingen."(Det stumme rommet, s. 258)

Tora er fra begynnelsen av ungen som ingen ville ha, og hun har selv født et barn, som aldri skulle blitt født. Hun er det døde barnet, og hun har drept et barn i sin fantasi. Hun er på



en gang det utstøtte barnet og den avskydde, imaginære morskroppen som støter et barn fra seg. Hun begraver seg selv i ura.

Ambivalensen i denne posisjon er utholdelig, og den kommer frem i teksten i første avsnittet av *Hudløs himmel* i en spenningsfull metaforikk over det å synke og falle - i metaforer over bølger, over en flytende grenseløs tilstand, et sug ned i dybder som er kilde til både lyst og død.<sup>5</sup>

I midtdelen av *Hudløs himmel* er Tora under Rakels beskyttelse; det er en forholdsvis konfliktfri periode fordi Tora inngår i Bekkejordets fellesskap, og gjør Rakels virkelighetsoppfattelse til sin i en terapi som viser seg å være forberedelse til den tredje fasen, hvor psykosene slår ut i full blomstring.

Rakels metafysiske spekulasjon om menneskene som en differensiert helhet, alle som er ett menneske, eller menneskeligheten, på et plan bortenfor tid og rom - treffer Tora hvor hun står svakest, dvs. Rakels metafysikk blir oppfattet som potensiell "virkelighet" av Tora i hennes mangel på intersubjektive grenser. Etter Rakels død medvirker disse ideene bl.a. til at Tora gjennomfører spaltningen i Tora-Rakel-skikkelsen. Den rollebytte som følger, utsetter det psykiske sammenbruddet i to måneder.

Under periodene i Rakels rolle må Tora-delen fortrenkes, og i en kort tid lykkes det. Alt blir rollespill, ingenting er reelt, og Rakel ler inne i Tora-kroppen. Men fortrenningen fører til stigende aggresjoner i teksten, i stadig mer groteske makt- og kontrollfantasier, forakt overfor andre, fantasier om å ta eller spare liv, mestre verden. Denne farlige konstruksjonen raser sammen under juleferien på øya, hvor ingen er villig til å akseptere Rakel i Tora.

Psykosene bryter ut i siste delen av *Hudløs himmel*, stemmene i Toras hode tar over subjektet, reduserer det fra den som taler, til den som blir talt til<sup>6</sup>; stemmene er aggressive, hånlige og/eller uforståelige - deres beskyldninger og anklager må svares på til det ikke nytter lenger og de bare må adlydes.

Den forferdeligste hallusinasjonen i denne delen av boka er pepperkakescenen hvor vi gjenkjenner det schizofrene språket; stemmene, språket materialiseres og fragmenteres i pepperkakene,

ordene som fordøyet mat eller ekskrementer ("Pepperkakene fra alle julene på Bekkejordet"... "Brune, flate, ekle" (Hudløs himmel, s. 234)) som kommer myldrende, kryper opp over kroppen, opp i munnen for å fortære henne innefra, "ete seg inn i hjernen hennes." (Hudløs himmel, s. 234)

Hva sier stemmene? De sier: Du er ikke et ordentlig menneske! Du blir bare til skade! Hvorfor er du her?/Hvorfor ble du født? Vi skal spise deg opp!

Stemmene er den Andres tale i Toras psyke som selvstendigjort, autoritær instans, straffende, full av forakt. "Den Andre" er "bæreren av individets innskrivning i en diskurs"<sup>7</sup>, og all den destruktive inn-skriften i Tora-skikkelsen samler seg sammen i dette punktet. Den Andre som den symbolske orden, farens lov, nedfelt i språket er innarbeidet i alle sosialiserte individer, men det som skiller "den normale" og "den schizofrene" er at i det siste tilfelle blir den Andre en løsrevet instans, stemme(r), makt, som subjektet ikke har noen kontroll over, som tar det over.

Det er selvsagt ikke en schizofren tekst vi har med å gjøre, det er en iscenesatt psykose, en litterær beskrivelse av et subjekt i oppløsning. Fallosen/den Andre/språket oppleves av Tora som en fiendtlig, truende instans, enhver forsoning er umuliggjort, og dette kommer klarest frem i trilogiens metaforikk om lyset.

"Lys" og "mørke" har stor betydning i den polarnaturen Tora vokser opp i, der er lyset en velsignelse. "Sol" er et feminint ord i germanske språk, knyttet til fruktbarhet, til livgivning og vekst. Solen er et maskulint ord i romanske språk, jfr. sol, -is (lat), le solei (fr), og i gresk mytologi har vi Helios Apollo, solguden, heltemodig, aktiv, aggressiv. Solen er også himmelens øye som ser alt og vet alt.

I Toras symbolverden har solen og lyset en ambivalent betydning. I Det stumme rommet sies det i Henriks fravær:

Tora hadde lyset i seg. Hun våknet til det. Hun så ansiktet sitt overlyst hver morgen. Det var som om hun aldri hadde hatt ro til riktig å holde på det, degge for det, spare på det - før nå. Det hadde med at farligheten var så langt borte. At tingene liksom hadde det hjem de skulle ha. (Det stumme rommet, s. 92)

Ofte står lyset allikevel for noe negativt og truende for Tora, noe som sårer, skjærer, penetrerer. Rakel byr på en slags forsoning av disse betydningene når hun forteller Tora at lyset betyr - døden.

Når Tora går opp i ura for å vente på Rakels lys, er det fordi hun innser at hun hverken kan spille Toras eller Rakels rolle - fordi hun er Henrik (s.255); bøddelen og offeret i en person. Spaltningen har dype røtter og bunner i den umulige identifikasjonen med morskroppen som utstøter et barn, og barnet, det utstøtte - "abjektet" i Kristevas terminologi.

Snøen og mørket legger seg etter hvert lunt omkring Tora. Det er så uendelig stille. Bare en ørliten ringling i luften.

- Kordan skal vi vette når båten kjem, tante?

- Vi ser lysan, Tora. - Massevis av lys.

(Hudløs himmel, s. 260)

Ovenfor har jeg lest Tora-trilogien med vekt på den schizofrene diskursen som utgjør et hovedtema i siste boka: *Hudløs himmel*. Det er imidlertid denne delen av Tora-diskursen som automatisk faller bort eller blir sterkt nedtonet i enhver identifikasjonslesning av Wassmos tekst. Den blir også borte i resepsjonen hos dem som, på død og liv, vil lese trilogien som "bred, realistisk samfunnsskildring" eller en "en kvinnelig utviklingsroman" - eller hva det nå måtte være ....

For å kunne klassifisere Tora-trilogien på den måten må man altså lese utvalgte deler av den, og man kan ikke ha lest selve teksten, tekstens overflate, men rett igjennom den, man tar teksten på alt annet enn ordet.

Det som kjennetegner Wassmos tekst fremfor noe, er hennes bruk av bildespråk, metaforer. Metaforene assosierer ord med ord, beveger seg fra en signifiant til en annen, svinger seg fra bilde til bilde. Metaforen er en "swinger". Den tydeliggjør meningenes glidninger i språket, og den kan åpne for stengte rom, imaginære forestillinger - i, under, mellom ordene.

I Herbjørg Wassmos tekst kommer metaforene tett i tett. Det er kvinnes liv som blir trukket opp til overflaten, gjort om til overflate i teksten. Det er bilder fra kvinnes arbeid, lystfulle og sensuelle ("Såpeboblene fór opp mot håndleddene

hennes som dun og svøpte henne inn.", Hudløs himmel, 143) eller harde, vanskelige ("Ingrid med gnissende stemme som stivfrosne lakener på snora i vind." Hudløs himmel, s. 65). Det skrives også om og i kvinnekroppen, hud, sansninger, dufter - det er den åpne, flytende, nytende og lidende kvinnekroppen som innskrives.

Likevel sto hun under den evige sola som blødde natta ut i havet. Himmelen ble gjennomtrukket i kanten av det. Tung. Som gjennomblødd gasbind. En himmel som ingen hud, ingen hender - hadde. (Hudløs himmel, s. 123)

Motsetningene himmel-hav, lys-mørke, inne-ute, flyter sammen, flyter ut ...

Den blødende kvinnen Herbjørg Wassmo skriver, kan ikke forvandles til tekstens overflate uten å bryte den ned samtidig, blø gjennom den - blø ut? Teksten kan beskrives med den engelske pre-posisjonen: "with-out" for å bruke Hélène Cixous' yndlingsmetafor, teksten er både "with"/"med" og "out"/"utenfor" i den forstand at gjennom språket strekker den seg etter den kvinnelige før-språklige eksistensen som språket fortrenger.<sup>8</sup> Tora-trilogien handler kannskje i siste instans om muligheten eller umuligheten av å (be)skrive et kvinnelig subjekt uten å dekonstruere det samtidig - på en eller annen måte.

I resepsjonen av Tora-trilogien er det ofte blitt sagt at Herbjørg Wassmo forener nytt og gammelt i sin tekst, dvs. et nytt stoff (incestproblematikken) og en gammeldags skrivemåte (den psykologiske realismen). Jeg håper at min lesning ovenfor har vist at denne forståelsen gjerne kan snus på hodet.

Incesttabuet og katastrofale følger av dets overskridelse er et eldgammelt stoff, like gammelt som det første samfunnet, sier antropologien, mytologien, psykoanalysen.

Det er Herbjørg Wassmos blikk og det er hennes kvinnetekst som er "det nye". Tora-trilogien kan ikke klassifiseres som den tradisjonelle, realistiske (fallosentriske) teksten vi alle er så glad i (?), og det har irritert tradisjonalister. Den har også vist seg å være en (blodig) provokasjon for det sjåvinistiske parnasset.<sup>9</sup> Den er "without" - og den er en publikumssuksess. Hva det sier er et emne for en annen diskusjon.

1. "Portmanteau" er et ord sammensatt av deler av andre ord.
2. ...for å si det med Kerstin Ekman i *En by av lys*
3. Her vises det til Hélène Cixous begreper: "le propre" (den egne, den riktige) og "l'autre" (den annen). "Le propre" er det samfunnsbestemte "riktige" som bestandig prøver å undertrykke eller utrydde "l'autre", det gale, det onde annerledes. I opposisjonstenkningen kan "det riktige" bare eksistere i motsetning til det ikke-riktige, og slik konstitueres "le propre" gjennom sitt forhold til "l'autre" som det vil eliminere. I Hélène Cixous' forståelse, er disse opposisjonsforholdene nedfelt i språket, og "den annen" som det kvinnelige fortrenget er da like så fortrenget hos kvinner som menn. Hélène Cixous: "Sorties" i *The Newly Born Women*, 1986. Begrebet "den Andre" brukes andre steder i artikkelen og henviser til Lacans begrepsapparat.
4. Gilles Deleuze: "The Schizophrenic and Language ..." i *Literature and Psychoanalysis*, Kurzwall and Phillips (ed), 1983
5. Se Julia Kristeva: *The Powers of Horror*, 1982, se også Ebba Witt Brattstrøms imponerende lesning av Birgitta Trotzig's *Sjukdommen* i artikkelen: "Modersobjekt och apokalyps ..." i *Litteratur og Psykoanalys*, Lars Nylander (ed), 1986
6. Se Bent Rosenbaum og Harley Sonne: *Det er et bånd som taler*, Kbh. 1983
7. Bernt Rosenbaum og Harley Sonne: *Det er et bånd der taler*, 1983
8. Se Monna Dithmer, Else-Marie Kaasbøl, Anne-Mette Møller og Lisbeth Sinding-Olsen i fire inspirerende lesninger av Helene Cixous' forfatterskap i boka: *Ud Med Sproget!*, Center for kvinneforskning, København, nr. 3 1988
9. Se Poul Borums skandaløse "anmeldelse" i *Ekstrabladet*, jan. 1987.





