

DISKURSIVE OMVEGAR
TIL DYRET BAK DYDEN.
OM RAGNHILD JØLSENS NOVELLE
«HANNA VALMOEN»

Atle Skaftun

1. Forpostfekting

«Hanna Valmoen laa med hodet under dynen og graat» (s. 468).¹ Med denne skildringa av Hanna og notidssituasjonen byrjar Ragnhild Jølsen si novelle om «Hanna Valmoen» (*Brukshistorier*, 1907) og den kjærleiksskjebna ho er blitt til del. På notidsplan strekkjer handlinga seg over kort tid, frå sein kveld til natt. Hanna ligg i senga og græt og tenkjer tilbake på forholdet ho har hatt til ein slektning av stormannen i bygda, Holm. Vi følgjer tankane hennar gjennom tilsynelatande assosiative sprang mellom brokkar av den historia ho har opplevd og reaksjonar på denne historia frå dei sosiale omgjevnadene hennar: mora og andre jamnaldrande. Det er imidlertid ein grovstruktur i assosiasjonane: Tankane går frå notidssituasjonen, via mora og den rolla ho spelar i Hannas liv, vidare til «dei andre» før ho omsider kjem til sjølve historia. Hanna har vore forelska i denne guten før dei møttest for alvor, kjem det fram. Når han får auge på henne der ho jobbar på garden, gøymer ho seg med bankande hjarte. På ein fest i regi av Holm dansar han med henne, og nokre dagar seinare blir ho med han som vegvisar inn i skogen. «Siden den gang havde de ofte møtts indi skauen» (s. 473), kan me lesa, og dermed slutta oss til eit erotisk forhold mellom dei to, eit forhold som etter alt å dømma har vart fram til notidssituasjonen; det er ingen eintydige tidsreferansar, men «denne eftermiddagen» (s. 470) indikerer mest sannsynleg dagen i dag. Guten, *han*, som han berre blir kalla, er tydelegvis ein sumargjest på Sittgarden, der Holm held til, og i dag har ho venta han. Dermed er det rimeleg å anta at det er eit år sidan dei to

¹ Sidetala viser til antologien *Norske tekster. Prosa før 1900* (Gimnes og Hareide (red.) 1997). Teksten skal her vera gjengjeven slik han sto i 1907-utgåva av *Brukshistorier*.

Ragnhild Jølsens "Hanna Valmoen"

møttest, og at ho no ser fram til å møta han igjen, til nye dagar og netter i skogen. I året som er gått, har Hanna møtt det ho oppfattar som manglande forståing og misunning frå dei andre jentene frå hennar eiga sosiale miljø. Den einaste som forstår og støttar henne, er mora, får me vita. Grunnen til at ho græt no, er at *han* kom køyrande til gards «sammen med en fin dame med lyseblaat slør» (s. 470), og når han såg Hanna, smelte han med pisen så hestane sette i gallopp. Mot slutten av den lange og kronglete tankerekkje er ho inne på tanken om å hemna seg med kniv, men når ho snart etter høyrer «en langtrukken fløyting uti mørket», går ho ut utan å kunne anna. Slik sluttar novella, med ei forsåvidt overraskande vending.

Med unntak av innleiingssetninga og nokre få tilsvarende skildringar av Hanna under dyna og på veg ut av senga til slutt, kan heile teksten seiast å vera formidla gjennom Hanna; det er hennar røyst som talar til oss, mens forteljaren held seg nokså konsekvent i skuggen. Forteljaren – eller la meg seia autoren – er der likevel, i skuggen. I og med tredjepersonsforma og den gjennomførte bruken av fri indirekte tale kan me seia at dei to røystene, Hanna og autoren si, kling saman og samtidig.² Det er mellom anna denne samklangen eg vil freista kasta litt lys over: Kva slags bilete teiknar autoren av Hanna gjennom det diskursive samspelet i fri indirekte tale? Kan dette biletet endra seg om ein fokuserer på slike diskursive relasjonar i staden for la seg blenda av dei lett gjenkjennelege motiva frå andre, liknande historier om

² «Fri indirekte tale/tanke»; «erlebte rede»; «oratio/observatio tecta» (skjult tale /tanke); kjært barn har mange namn. Grepet er ei særreiga form for framstilling av tanke og tale som er annleis enn direkte og indirekte. Eit (noko manipulert) døme fra teksten: «Og ingen måtte høre at hun gråt». Direkte framstilt kunne denne setninga vere formulert slik: «Ingen må høre at jeg gråter, tenkte hun». Indirekte slik: «Hun tenkte at ingen måtte høre at hun gråt». To kjenneteikn som ofte blir sette opp i forhold til direkte framstilling, er at 1. personspronomenet blir erstatta av 3. person, og at det finite verbalet blir skove «bakover» i tid; som her, der presens blir endra til preteritum. Det interessante her er likevel at det hierarkiet i form av ei klar markering av kven som gjengjev andre sine ord (noko som medfører autoritet) blir uklart. Diskursen kan såleis gå mot å vera aural eller personal alt etter kven si stemme som er mest framtrødande, eller han kan vera tvtydig, slik at det er uråd å gje noko eintydig svar på kven sine ord me høyrer. Uansett: Begge stemmene er alltid til stades i denne typen diskurs.

ulykkeleg kjærleik, kjærleik over standsgrensene, sosiale stengsel for kjærleiken og det store sviket mot fattigenta? Desse spørsmåla vil stå sentralt i denne tolkinga av «Hanna Valmoen». Undervegs vil eg kommentera andre lesemåtar, utan at det blir noko hovudperspektiv. Hovudsakleg dreg eg inn andre arbeid for å få fram det eg vil kalla ein «nærliggjande lesemåte», som overser eller ikkje legg vekt på kva rolle mora spelar i novella. Forholdet mellom Hanna og mora, og ikkje minst mellom autoren på eine sida og Hanna og mora på den andre, blir utgangspunktet og fundamentet for dette forsøket på ei anna tolking av Hanna.

Slike relasjonar mellom røyster – heretter taler eg om «stemmer», noko som i nynorsk språkdrakt er markert knyta til musikken, med si instrumentering og «rollefordeling» – er òg interessante å studera på andre nivå i teksten, og her skal eg gå relativt grundig inn på forholdet mellom hovudpersonen, Hanna, og andre personar og meningsinstansar som er til stades i teksten. Dette vil eg gjera med referanse til Mikhail Bakhtin sine tankar om dialogisitet og om ulike former for fleirstemt diskurs slik dei mellom anna kjem fram i boka hans om Dostojevskij, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Bakhtin 1984).

2. Den fleirstemte diskursen

Kjerna i forfattarskapen til Bakhtin er ei innsikt i at dialogen er eit grunnleggjande tilhøve ved det å vera menneske. Som kommunikative vesen er me prisgjevne språket, som er den viktigaste staden me møtest. Og det er nett det me gjer, ifølge Bakhtin: Me *møtest* i språket; det er ikkje slik at me kan ta det i bruk og kontrollera alle moglege verknader av det me seier, for språket kan aldri eigast av nokon. Her er det tale om det levande språket, språket i bruk, ikkje språket som system. Det levande språket tilhøyrer ingen og alle; det er dels mitt når eg tek det i bruk til mitt føremål, men det dreg med seg andre (sine) tydingar og bruksmåtar, og det er eit nøytralt ord i språket (jf. td. Bakhtin 1998: 32). Her er det tale om ein slags prinsipiell dialogisitet, som utgjer eit grunnleggjande menneskeleg livsvilkår. Når eg seier noko, føyer mi ytring seg såleis inn i ein uendeleg og uavslutta dialog, der eg

Ragnhild Jølsens "Hanna Valmoen"

(meir eller mindre medvite) svarar på tidlegare ytringar og føregrip svar og respons i kommande ytringar.

I tankeverda til Bakhtin spring alle innsiktene ut av eit slikt dialogisk grunnsyn. Det dialogiske prinsippet kan etterfølgjast frå abstrakt-filosofiske refleksjonar ned til analysar av heilt konkrete strukturar i språklege ytringar. Einskildord kan analyserast som ein møtestad for fleire stemmer eller meiningsinstansar. Alle fest-røykarar sitt behagelege sjølvbedrag td. – «eg trekkjer ikkje ned» – blei ubrukeleg som bortforklaring i fullt alvor etter at den amerikanske presidenten Bill Clinton ein gong for alle (i alle fall for ei god stund, vil eg tru) brukte opp desse orda då det kom fram at han hadde røykt marihuana i studietida. Seier me no at me ikkje trekkjer røyken ned i lungene, kling det uunngåeleg eit amerikansk «I didn't inhale» med, som nødvendigvis bestemmer utsegna som mellom anna ei parodiering av medieoppstyret rundt magadraget til Clinton.

I Dostojevski-boka og andre stader utviklar Bakhtin finurlege skildringar av dialogiske relasjonar mellom stemmer i ulike typar diskursar, særleg då i romanen som genre med Dostojevskij som hovudemne. Her samanfattar han (på utypisk vis) nokre hovudtypar diskurs i eit skjema:³

I. Det ord, som direkte, umiddelbart er rettet mod sit objekt, som udtryk for den talendes sidste betydningsinstans.	
II. Det objektiverede ord (den fremstillede persons ord).	
1. Med dominans af social-typiske træk	Forskellige grader af objektivering
2. Med dominans af individual-karakterologiske træk.	

³ Jf. Bakhtin 1984: 199. Den danske omsetjinga er av Gunhild Agger, men her er ho henta frå Anker Gemzøes doktoravhandling *Metaforfoser i mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962–1986* (Gemzøe 1997: 47).

III. Ord, som er orienteret mod et fremmed ord (tostemmigt ord)	
<p>1. Det konvergerende tostemmige ord:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) stilisering; b) fortæller-beretning; c) heltens ikke-objektiverede ord, der (delvist) er udtryk for forfatterens hensigter; d) Ich-erzählung. 	<p>Ved formindskelse af objektivering tendens til en sammensmeltning af stemmerne, dvs. til ord av den første type.</p>
<p>2. Det divergerende tostemmige ord:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) parodi i alle dens afskygninger; b) parodisk beretning; c) parodisk Ich-erzählung; d) den parodisk fremstillede helts ord; e) enhver gengivelse af et fremmed ord med accentforskyvning. 	<p>Ved formindskelse af objektivering og aktivering af den fremmede betydning indgår ordene i indre dialog og tenderer mod at falde fra hinanden i to ord (stemmer) af den første type.</p>
<p>3. Den aktive type (det genspejlede fremmede ord):</p> <ul style="list-style-type: none"> a) skjult indre polemikk; b) polemisk farvet selvbiografi og bekendelse; c) ethvert ord med et sideblikk på det fremmede ord; d) replik i en dialog; e) skjult dialog. 	<p>Det fremmede ord virker udefra; de mest forskjelligartede former for gensidige relasjoner med det fremmede ord og forskjellige grader af dets deformerende indflydelse.</p>

Det som særleg interesserer Bakhtin – og meg i denne artikkelen – er ulike former for fleirstemt diskurs, altså den tredje og største kategorien. Når me dreg andres ord inn i vår eigen tale, vil me nødvendigvis tolka og vurdere desse orda. Det einaste som kan variera i denne typen fleirstemt diskurs, er forholdet mellom stemmene (jf. Bakhtin 1984: 195). Desse variasjonane finn me som

Ragnhild Jølsens "Hanna Valmoen"

undergruppene 1–3 i skjemaet. Når me gjev oss i kast med «Hanna Valmoen», skal me halda oss til dei tre hovudtypane under kategori tre, særleg dei to første: Konvergerande og divergerande diskurs, dvs. spørsmålet om kor vidt stemmene er «einige» eller «ueinige», kunne me seia som eit forenklande utgangspunkt; om intensjonane stemmene representerer peikar same veggen eller forskjellige vegar. Her er det rom for finslipne nyansar, men desse nyansane kan vanskeleg fangast opp i eit skjema. Ettersom eg vil fokusera på slike nyansar i ulike relasjonar mellom stemmer i novella «Hanna Valmoen», vel eg å gi avkall på det finmaska typeregisteret (a–e) Bakhtin set opp under dei tre underkategoriane (1–3) av fleirstemt (tostemt) diskurs (III). Konvergens eller divergens i ein eller annan forstand er meir interessant i denne samanhengen. Av og til vil eg å tala om stilisering (jf. III.1.a) og parodiering (III.2.a), men då utan å gjera krav på det presisjonsnivået Bakhtin legg i omgrepa. Desse to typane er dei som har størst umiddelbar forklaringskraft, vil eg tru, og får derfor gjelda som representative for dei to kategoriane.

3. Stemmer i teksten

Hanna og mora

Det er fleire og viktige indikasjonar på at mora har ein sentral plass og spelar ei avgjerande rolle i Hannas liv. Hanna vender seg til henne i tankane innleingsvis og beklagar seg til henne når ho går etter fløytelåten til slutt. Undervegs i tankerekkje ser me òg korleis mora fungerer som rettesnor og målestokk for Hanna, og i forkant av det første erotiske møtet i skogen er ho ein aktiv pådrivar. Dette kjem fram på rett nok noko finurleg vis, men ikkje desto mindre påfallande. *Han* kjem forbi hytta deira og spør om snarvegen til Kroktnet, han skal ut på jakt:

Jeg har en lom aa ta deroppe! – Hun gav sig til at peke og forklare, og *mora kom også ut og hjalp til*. – Nei, sa han tilslutt og lo, – jeg blir nok ikke klokere av dette, jeg. Jeg maa nok be dig følge mig et stykke paa veien, du! – Han sa det saa pent. – Ja! svarte Hanna og tørket hænderne og armene sine. – Ta tørklæ paa dig, bane met, – sa mora, – du fryser, søns je. – Og saa gav de sig opgjennem lien, han og hun (s. 473, mi utheving).

Mora er så vidt nemnd her, men måten ho er nemnd på, innbyr til tolking. Ho kjem ut og hjelper til, mèn til kva? Lese i samanheng med setninga framføre, verkar det som ho hjelper til med å forklara vegen til Krokstjernet. Dette er det næraste ein kjem ei konkret overflatemeining i utsegna, og her stoppar Hanna si innsikt. Les me derimot denne passajen saman med setninga som følgjer etter, ser me at hjelpa fører til kaos, til at han oppgir å spørje om vegen og i staden må be om følgje på vegen. Det er òg ei slags hjelp,⁴ i alle fall om me ser det i samband med at Hanna tydeleg er forelska og allereie har jobba i stund med koketteriet. Dette spelet byrjar for alvor i situasjonen på Sittgarden, der han ser henne første gang, men Hanna har hatt han i augene lenge før dette: «Han hadde staaet for hende som det gjæveste i verden, helt fra længe før han hadde lagt mærke til hende, naar han var i besøk paa Sittgarden» (s. 471). Mora sitt sosiale opprykksprosjekt slik det kjem fram i den lange sekvensen i byrjinga av novella, der Hanna tenkjer på mora og det ho har sagt, er òg noko som styrkjer ein slik lesemaate. Denne sekvensen er viktig om me skal komma nærare eit bilete av mora – eller kan henda me må teikna to bilete henne: På den eine sida slik ho framstår for Hanna, og for det andre slik ho framstår for ein lesar som ikkje tar Hannas ord for heilt god fisk.

Mora blir introdusert som element, eller objekt, i tankane til Hanna saman med søskena Ottilli og Isak:

Hanna Valmoen laa med hodet under dynen og graat. Det var uvant for Hanna Valmoen at graate, hun hadde alltid vært ved saa godt et mod. Og ingen maatte høre det – ikke Ottilli, som alltid hadde sagt, at han nok holdt sig for fin for hende – ikke Isak, som støtt trodde, at hun var saa stolt og kry – ikke moren,

⁴ «Ta tørklæ paa dig barnet met [...] – du fryser, søns je» (s. 473) seier mora når dei skal av garde. Eg har konsultert med kvalifisert kvinnekompetanse om kva slags tørkle det kan vera tale om, og funne at det nok er eit ganske stort tøyestykke til å ha over skuldrene og armane, tidvis over hovudet òg. Når no dette uttrykket for mora sin omsorg er så markert i teksten, og når no eg er ute etter å vise kva for sleiping denne mora er, får denne scena ei interessant tyding, der mora ser til at dei to unge ikkje blir liggjande på berre marka og blir sjuke og skitne, men heller har ein høveleg duk å leggje under seg.

Ragnhild Jølsens "Hanna Valmoen"

som var gammel og hadde nikket og nikket over kardingene eller bundingene: – «Det kan hende saa mye i væra, jenta mi!» (s. 468).

Syntaktiske parallellismar – her: tre setningsemne innleidde med nektingsadverb, etterfølgt av eigennamn og ei adjektivisk relativsetning – er eit stiltrekk ein ofte finn i forfatterskapen til Ragnhild Jølsen.⁵ I denne samanhengen er dette grepet med på å styra hovudpersonen sine tankar mot mora i ei assosiativ rørsle, idet ho held fast på og følgjer vidare tanken på mora:

Moren som hadde havt saa god en tro til at saant noget særegent og mærkværdig noget skulde hende Hanna ogsaa. Tydelig husket Hanna især engang, hvordan moren hadde regnet op, althens hun tallet maskerne til oplægning av en huse, regnet op baade den ene og den andre av slike heldige, som hun i sit liv hadde iagttat eller ogsaa hørt fortælle om – som nu Hansine Bakstua, som bodde i en hytte saa griset og fæl, at graalus krøp paa veggen, og selv var hun ikke stort bedre; men doktorsønnen fik hun og som prestefru endte hun (s. 468f.).

Me ser korleis teksten i løpet at dei to-tre første linjene etablerer ein tostemt diskurs, der Hanna si stemme blandar seg inn i og kling saman med autorstemma. I det siste sitatet ser me den same glidande rørsle mot ei tredje stemme: stemma til mora. Ho er introdusert som objekt for tanken, og blir referert, i og med bruken av indirekte tale i den andre setninga i sitatet ovanfor – Hanna hugsar korleis mora rekna opp den eine og den andre – og trer så heilt i forgrunnen som den mest markerte stemma, framstilt med fri indirekte tale. Dette skjer gradvis, og byrjar der hennar ord kjem fram utover Hanna sitt referat; «slike heldige» kan like gjerne vera Hanna som mora sine ord, men den noko høgstemte oppfølgjinga liknar eit slags innleiande formular der ein forteljar forsikrar

⁵ Helge Nordahl hevdar i artikkelen «Rytme og repetisjon. Noen tanker om sprogkunstneren Ragnhild Jølsen» (*Edda* 2/90) at parallellismene – og meir presist: «anafor-innledede og epifor-avsluttede parallellismer i triadiske sekvenser» – er Jølsens «stilistisk-retoriske signatur» (Nordahl 1990: 172).

tilhøyrarane om sin eigen kredibilitet, eit formular som det er meir nærleggjande å tenkje seg som mora sine ord. Etter dette er det mora sine ord frå «engang» ho har fortalt historier (som det ikkje er heilt urimeleg å lesa som vandresegner; jf. «eller ogsaa hørt om»). Forteljinga glir over i ei framstilling av familien som «skikkelige folk» (s. 469) og endar etter kvart i ei glorifisering av henne sjølv som tapper og velfortent til omsut frå familien (dvs. Hanna) på sine gamle dagar, før ho blir «avbroten» og satt i hermeteikn ved at autoren og Hanna seier: «mente mor Valmoen» (s. 469) ca. ei side lenger ut i teksten.

Denne sekvensen der mora fører ordet, er interessant på mange måtar. Me har vore inne på den sentrale, om enn kanskje noko tilslørte og tilbaketrekte rolla mora spelar i teksten. I det tekstutsnittet me no har avgrensa og så vidt kommentert, møtest stemmene til Hanna, mora og autoren, og eg trur at ein ved å studera relasjonane mellom desse stemmene nærmar seg viktige tematiske aspekt ved novella.

Allereie i sitata ovanfor er det viktige signal om kva forhold Hanna har til mora. Når ho nemner mora sine voner om at noko særeige skulle hende med Hanna, er det rimeleg å tenkje seg at ho føler at har skuffa mora. Sluttreplikken – «Du får ette væra sinna, det hjølper ette – jeg må gåje, mor»⁶ – peikar same vegen. Når ho kjem på at mora talde strikkemasker mens ho fortalde den gongen, er det òg påfallande. Ein måte å forstå det på er at mora sludrar under arbeidet og ikkje legg så mykje vekt på sanningsgehalten i det ho seier. Ein annan er at Hanna kjem på det fordi ho ser opp til mora og er imponert over at ho held ut og framleis er i stand til å arbeida. I så fall har me her det første signalet om at Hanna heilt blindt stoler på mora og dermed overser nokre drag ved henne som me som lesarar kan sjå.

I slutten av den trestemte sekvensen der mora fører ordet, glir talen over til mora sjølv og den livssituasjonen ho og Hanna er i: Hanna går heime og steller for henne, mens dei andre har flytta eller er på veg bort; dei har arbeid utanfor heimen og god kontakt med miljøet rundt seg i form av ein type sosial omgang som oftast

⁶ Om inkonsistens i skrivemåten (/å/ for /aa/), sjå note 20.

Ragnhild Jølsens "Hanna Valmoen"

endar i at ein stiftar eige bu – innanfor ramma av handlinga i denne teksten, i det minste. Det er tydeleg at mora har eit overtalingsprosjekt, eit behov for å legitimera stoda slik ho er:

Nu laa mor Valmoen i sengen og kunde hvile sig godt, alt strævet havde nok gjort hende gammel og litt barnslig før tiden; men frem havde hun da faat ungerne, de tre ældste havde sat for under eget bord, og de tre yngste, som var hjemme i Valmoen, var alle flinke – Isak og Ottilli havde god fortjeneste paa bruket, og Hanna var hjemme og hjalp til i hytten; for mor Valmoen havde nu saa vondt for aa slippe fra sig den jenten, Hanna havde altid været kjæledægget, og snil og rar var hun – den ene væggen var nu liksom ute, naar ikke Hanna var i hytten, – mente mor Valmoen (s. 469).

Mitt inntrykk er at mor Valmoen er ein forsåvidt truskuldig liten manipulator i heimen, som på sine gamle dagar reier seg som best ho kan. Det verkar som om ho har drege seg tilbake og let ungane ta seg av henne, og for å vera riktig sikker på at dei gjer det, gjer ho seg litt til: Ho ligg i senga og er barnslig før tida. Særleg Hanna er det om gjera å halda på. Ho skal gjera alderdommen til ein greieleg plass å vera for mor Valmoen.⁷ Er det derfor ho fortel slike ønskedraummar til Hanna: Skulle ho vera så heldig som hine, dryp det nok litt på mor Valmoen òg, og blir ho skuffa og svikta, så er ho kurerert for kjærleikslengsel og held seg i heimen. Er det derfor ho òg kjæledegger for henne ved å fortelje at ho ikkje kan gi slepp på henne og at eine veggen manglar når ho er borte? For ho *fortel* dette til Hanna, slik eg ser det. Det er ikkje urimeleg å hevda at synsvinkelen skiftar til mora her i slutten – særleg formuleringa «Hanna hadde alltid været kjæledægget» peikar i den retninga.⁸

⁷ I sin analyse av novella i læreboka *Med andre ord* tek Time og Aksnes det for gitt at Hanna og mora «er knytte til kvarandre både gjennom fortuleg samtale og i ein gjensidig hjelpande arbeidsfelleskap» (Time/Aksnes 1993: 280).

⁸ Time og Aksnes opnar for ei slik – laus! – forståing av synsvinkelproblematikken (Time/Aksnes 1993; 279). Hege Hernæs seier i artikkelen «Gi en nykritisk analyse av Ragnhild Jølsens novelle 'Hanna Valmoen'» at i den sekvensen me har halde oss ved, bryt forteljaren «ut av Hannas tankerekke, og trenger i stedet inn i morens bevissthet.

Det er likevel ikkje meir urimeleg å halda på at det er mora sin tale til Hanna som kjem fram, særleg ikkje når ein tek omsyn til at Hannas tenkte anføringsord, «mente mor Valmoen» kjem like etter den tvetydige setninga.

At strategien til mora verkar, har me allereie sett døme på: Hanna tykkjer mora er imponerande flink som i det heile greier gjera noko (strikke litt), og ho ser i det heile opp til mora og held av henne som den einaste som forstår henne til fulle. Knytta til denne relasjonen er det imidlertid sterke spenningar i teksten som me må sjå litt nærare på. I fleirstemt diskurs kan dei ulike stemmene vera orienterte i same retninga eller dei kan inngå i meir «fiendtleg» relasjon til kvarandre, td. i form av parodiering eller polemikk. Felles for alle typar fleirstemt diskurs er imidlertid ei eller anna form for avstand mellom stemmene; utan den fell stemmene saman til einstemt diskurs.

Å skilja mellom td. stilisering, der det er (minst) to stemmer som peikar same vegen, og einstemt diskurs kan vera vanskeleg, men like fullt viktig. Stilisering inneber at autoren brukar andre sine ord utan å motseia dei, men likevel oppstår det avstand mellom autorens stemme og den andre stemma ved at autoren markerer desse andre orda som *konvensjonelle*, altså som *stil*. Skilnaden mellom imitasjon og stilisering byggjer på denne forma for avstand. Autoren er seg bevisst bruken av andre sine ord. Dette er mange av oss vane med frå daglegtalen, der me gjerne tek andre stilar og andre sine ord opp i vår eigen tale. Når me knabbar på denne måten og samstundes prøver å tilsløra at me har knabba nokre glupe tankar td., då imiterer me avstandslaust. Andre gonger markerer me lånet meir og mindre tydeleg, med større og mindre grad av raffinement. Aksentueringa av orda er eit vanleg teikn på stilisering, tydeleg om me legg om til ei anna dialekt td., mindre tydeleg der me innfører syntaktiske strukturar og einskildord som

Synsvinkelen er ikke lenger hos Hanna, men hos en allvitende forteller som har adgang til morens tankeverden» (Hernæs 1983: 89). Ein kan spørje seg om synsvinkelomgrepet er misvisande i denne samanhengen, der den frie indirekte stilen – med sitt spel av stemmer som kling saman – er så framtreddande. Når ein blandar stemme og blick på denne måten, blir det i alle fall ofte uklart.

ikkje heilt høyrer heime i vår eigen automatiske bruk av språket. I skrift kan me ikkje *høyra* aksentueringa i konkret forstand, men ho kan vera der; eg trur at alle som har skriva e-post av den ikkje uvanlege tøysete, uformelle sorten vil kunna skriva under på det. Andre sine ord og syntaks er kan henda lettare å spora opp i skrifter enn aksentuering og intonasjon, sjølv om også desse strukturane nok er tydelegare når talen ber orda.

For å tala om fleirstemt diskurs føreset me såleis ein nødvendig avstand og eit tilhøyrande medvit om at ein bruker andre sine ord. Overser me stiliseringa av stemmene til såvel Hanna som mora i denne teksten td., er det lett å passera òg dei subtile teikna på parodisk diskurs når ein først er i farten. Og då er det lett å falla i det eg vil spissformulera som ei tolkingsfelle. Dei analysene eg har lese, poengterer td. at Hanna i løpet av den korte tida handlinga i notid strekkjer seg over, kjem fram til erkjenning: Time og Aksnes knyter erkjenninga til rus og avrusing, der erkjenninga av at ho har vore leiketøyet hans, kjem som ei oppvakning til situasjonsinnsikt etter å ha vore utan realitetssansen ein periode (jf. Time/Aksnes 1993: *Med andre ord*, s. 265, 270, 271f.). Olav Solberg hevdar i artikkelen «Realisme eller romantikk, kontinuitet eller brot?» at Hanna er «medviten om den erotiske lengten ho kjenner i seg – og vi møter henne etter at ho har vore gjennom erotiske opplevingar og lært både av dei og av andre sider ved livet» (Solberg 1987: 15). Hege Hernæs sluttar i ein artikkel om «Hanna Valmoen» frå forma – altså det at novella gjengjev Hannas *tankar* – til at novella dermed «understreker [...] hvordan hun ved hjelp av intellektet og viljen når fram til full innsikt i sin eigen situasjon» (Hernæs 1983: 88). «Full innsikt»? Kva inneber det? Kva forstår eigentleg Hanna? Og, kanskje vel så viktig: Er det noko ho ikkje forstår, men som teksten som heilskap inneber forståing(ar) av? Og i forlenginga av det: Er ho som det sentrale medvitet i teksten nødvendigvis tekstens siste skanse for meining?

Me har allereie vore inne på korleis mora sine ord og formuleringar markerer at ho tek over ordet. Mellom Hanna og mora er det likevel ingen avstand i denne sekvensen. Hanna sine ord rammar inn mora sine («Tydelig husket Hanna ... mente mor Valmoen»), og kan kanskje seiast å vera til stades der mora dreier

av frå Hanna til seg sjølv: «Saa havde moren sittet igjen i trange kaar med seks unger...» (s. 469). Dette «Saa havde moren...» bryt noko mot flyten i den frie indirekte gjengjevinga av mora sine tankar, og markerer tydelegare den refererande stemma.⁹ Det er ingen eksplisitte teikn på motstand mot det mora seier i denne markeringa av Hanna si stemme, men det er ikkje av den grunn ei heilt nøytral, reint grammatisk markering. Eg vil seia at me her ser teikn på at Hanna svelgjer alt mora seier utan kritisk avstand. Dette har med at både mora og autoren her er mindre markant til stades; stiliseringa er lite framtrédande for ein liten augneblink, noko som gjer at den nøytralt refererande frasen gjev rom for alle tre stemmene samstundes: mora si stemme (referert i fri indirekte stil) er referert av Hanna. Dei formelle strukturane for dette referatet er felles for Hanna og autoren, men i og med teksten som kontekst for dette litle utsnittet veit me at Hannas tankar igjen er refererte av autoren. Resultatet blir noko som kan minna om slike fikserbilete som kan sjåast som både kanin og and, men aldri samstundes; me greier berre å sjå eit bilete om gongen. Det første biletet her er referert–referent-relasjonen mellom mora og Hanna. Det andre biletet, og det er det eg er mest tilbøyeleg til å få auge på, er relasjonen mellom den refererande autoren på den eine sida og mora saman med Hanna på den andre.

Når Hanna tek over ordet etter den no så mykje omtalte sekvensen der mora sin tale dominerer, får me forsterka og bekrefta inntrykket av avstandslaus aksept av det mora seier:

Hanna Valmoen stak hodet op av dynen og skottet bort mot morens seng – hun var nu ogsaa saa glad i dette glatte, hvite hode, som laa der – saa inderlig glad i denne moren – de havde havt det saa godt og saa koselig, slik de gik og stullet og stelte dagen igjennem og snakket om saa mangt og meget. – Og hun var ganske anderledes at snakke med, hun, end jenterne eller Ottilli, som mest bare blaaste av alt, hvad Hanna sa (s. 469f.).

⁹ Den parallelle formuleringa «Nu laa mor Valmoen i sengen...» (i mindre grad) og innskotet «saavidt den gamle kunde tænke sig» litt tidlegare, er døme på det same.

Ragnhild Jølsens "Hanna Valmoen"

Den første setninga her er autoren si skildring av Hanna i situasjonen, men denne skildringa glir over i Hannas tankar. Det første ho tenkjer etter å ha dvelt ved det mora har sagt ei lang stund, får form av ein respons eller reaksjon på det mora har sagt i og med at det kjem umiddelbart etter hennar tale. Skildringa av Hanna understrekar dette: Ho ligg under dyna og minnest kva mora har sagt, stikk hovudet opp, ser på henne og fikserer det biletet ho har av mora. Det ho ser og føler, er eintydig kos og glede i samværet med mora. Dette biletet blir ikkje forstyrra utetter i teksten, det *er* eit fiksert bilete i medvitet til Hanna, så på dette området er det ikkje tale om noka form for erkjenning hos Hanna. Når me likevel ser at autoren sitt bilete av mora ikkje er like uproblematisk, møter me ei spenning i teksten som må vera viktig. La oss forsøka å teikna konturane av mora slik ho framstår i autorens distanserte tale.

Talen til mora er gjengjeven med ein eigen stil som er svært munnleg med mange seiemåtar som det er nærliggjande å knytta til sladderengenren. Dei sterke kontrastane mellom dei skitne og umoralske jentene og den reine materielle kjærleikslykka dei har fått oppleve er konkretiserte med eksempel som det ikkje er urimeleg å forstå som vandresegner. Det er då òg antyda i teksten at mor Valmoen ikkje kan visa til eigen empiri i eitt og alt (jf. ovanfor om korleis ho har «iagttat eller også hørt fortælle om», mi utheving). Ho har fantasien i behold, mor Valmoen, og ho er ein flink og forførande forteljar.¹⁰ Ho kjem med levande bilete – desse andre heldige er td. «saa fulde av lyter som en hustomt full av sop» (s. 469), og kan kanskje seiast å vera ein smule genremedviten når ho nyttar tretalslova i oppbyggjinga av antitetisk spenning. Når den sosiale kløfta kan overstigast for jenter som stel og er fulle av

¹⁰ Desse to aspekta – dei munnlege trekka i talen og rolla som forteljar – heng saman slik Bakhtin ser det (Bakhtin 1984: 191). Han forstår bruken av forteljar som eit grep (jf. «fortæller-beretning» i skjemaet) og ikkje som eit omgrep som held forfattaren på avstand slik forteljar-omgrepet blir brukt innan narratologien og tilstøytande disiplinær. Mora som forteljar og dei mange innslaga av munnleg farging av diskursen kunne såleis vore følgt vidare her. La oss berre nemna ein observasjon Bakhtin gjer i forhold til slik munnleg farging – det han kallar *skaz*: I dei fleste tilfella med *skaz*, vil det vera parodiske overtonar (Bakhtin 1984: 194).

grålus, er det innlysande at ei jente som Hanna, «staus, renslig, ordentlig i klærne [...] som folk snudde sig etter paa kirkebakken» (s. 469), og som attpåtil er av skikkeleg opphav, må kunna fortæna ein skikkeg mann.

Så langt er mor Valmoen ein folkeleg forteljar med ein frodig fantasi som spelar på det ho veit og det ho har høyrte. Talen, eller forteljestilen hennar er stilisert av autoren utan at det nødvendigvis treng vera tale om *avstandtaking* (divergens). Men ho stansar ikkje her, ho følgjer assosiativt Hannas opphav vidare, talar om mannen sin og seg sjølv, og endar opp med den situasjonen ho er i no, som me allereie har vore inne på. Dette kan ein med første augnekastet sjå som ein uvesentleg, men humoristisk del av folkelivsskildringa i «Hanna Valmoen» og andre noveller i samlinga. Men når me tek utgangspunkt i den store og bestemmande plassen mor Valmoen har i Hanna sitt liv, er det vanskeleg å gå utanom dette mønsteret: At forteljinga til mora (som me må kunna gå ut frå ikkje er utypisk; dei snakkar om «mangt og meget», og det er ikkje urimeleg å tru at samtalar av denne typen er vanlege) leier fram mot ei harmoniserande formulering av stoda i heimen slik ho er her og no, gjev forteljinga eit preg av argumentasjon for status quo; det noko overspente sosiale opprykksprosjektet er ein del av denne stoda og har sin funksjon innafor desse rammene. Når me så ser at Hanna, hovudpersonen ikkje ser eller erkjenner dette, då har me med ein asymmetrisk interessekonflikt mellom to instansar i teksten å gjera. Denne konflikten ligg djupare enn kjærleikssoga med ulykkeleg utfall, men har òg sjølv sagt mykje med henne å gjera.

Dei andre

Før me går nærare inn på korleis dei to konfliktnivåa høyrer i hop, må me knyta nokre kommentarar til dei andre stemmene i teksten. Ottilli og jentene, nokre gutar og han som lokkar og dreg. Me har sett korleis Hanna hamnar i bakgrunnen når mora talar, mens det mellom autoren og mora oppstår ein distanse, ei stilisering, som me kan seia nærmar seg ei form for divergerande diskurs; dvs. at autoren si meining avvik frå meininga han gjengir. Når me får høyra om Ottilli og jentene – tankane til Hanna glir over til desse

umiddelbart etter sitatet ovanfor – endrar desse relasjonane seg. Då dreg autoren seg tilbake, mens Hanna markerer avstand; ho polemiserer mot og forsøker å parodiera det dei andre seier, gjer og står for. Alt ho tenkjer i denne delen inneheld ei posisjonering mot det ho oppfattar som dei andre sin fiendtlege diskurs om henne. Med Bakhtin kan me kanskje seia at ho heile tida har eit sideblikk på kva dei andre meiner, slik at kvart ord i hennar eigen diskurs er indirekte orientert mot dei andre sin diskurs om henne. Me skal ikkje følgje slike klassifikatoriske spørsmål inn i detaljen, men nøya oss med å halda fast på avstanden mellom Hanna og dei andre sine stemmer. Her er det tale om klar divergens mellom meiningsinstansane. Orienteringa mot dei andre jentene byrjar med jamføringa av mora og dei andre (jf. sitatet ovanfor) og fortset som følgjer:

Det forstaar sig, de pratet iflæng om kjærester, jenterne og Ottilli; men det var likesom ikke non ting ved den maaten, de havde det paa – nesten syntes det ofte, som drev de paa med kjæresterier, fordi de fandt, at det burde saa være – det var ikke spræk jente, som ingen gut havde, og den ene vilde ikke være daarligere end den anden. Slik fløi nok mange i aasen, fordi det var moro; men mange fløi ogsaa fordi andre fløi. Og saa det med ringene som de havde saa trabelt med! (s. 470).

Hanna sine meir og mindre eksplisitte markeringar av avstand ligg tett i tett her og i fortsetjinga der ho harsellerer over ringane dei andre er så opptatte av. Men her er og klare implisitte signal om avstand mellom autor og Hanna si avstandtaking. La oss sjå på desse relasjonane i tur og orden.

Hanna vil redusere djupna i kjærleiksopplevinga til dei andre. Det gjer ho mellom anna med bruken av ei rekkje diminutive og parodierande seiemåtar. Det er berre prat med dei, og ofte overflatisk etteraperi for ikkje å vera dårlegare enn andre, sjølv om nok nokon har det rett moro med å fly i åsen. Dette siste er knytta til erotisk aktivitet, må me kunna tru; det er i åsen dei unge flyg når dei vil vera ei stund for seg sjølve. Men Hanna gjer ikkje slik, ho tek avstand frå denne useriøse leiken, verkar det som. Dette motivet møter me igjen seinare i teksten i samband med den store festen. Då

sit Hanna med kjerringane langsmed veggen, mens dei andre unge har fridomen i åsen som lokkar når dei skal lufta seg mellom dansane. Hanna tek altså avstand frå dei andre si uforpliktande lystutfolding, kan me seia, og ho gjer det ved å parodiera og undergrava dei andre sine ord. Autoren markerer ikkje avstand til Hanna på same eksplisitte måte, men avstand er det her òg, som me skal se.

Stilisering er eit fruktbart utgangspunkt nok ein gong. Sjølv om det er Hanna sine ord som pregar framstillinga, så fell ikkje dei to stemmene, Hanna og autoren si, saman. Me «høyrer»¹¹ den aksentueringa av orda som følger med Hanna sitt forsøk på å heva seg over dei andre, og me «høyrer» korleis autoren reaksentuerer dei same orda. Det har mykje med at behovet for å legitimera sin eigen kjærleik driv henne henne til å avvisa noko som det er nærliggjande å forstå som relativt sunn livsutfolding; det er ingen teikn i teksten elles på at den forma for knipsk moralisme Hanna identifiserer seg med, blir favorisert. Denne avstanden mellom Hanna og autor blir endå tydelegare når ho demonstrerer sin grenselause naivitet i forhold til det konvensjonelle teiknet på den høvelege kjærleiken: ringen.

Og saa det med ringene, som de alle hadde saa trabelt med! Noen havde venskapsringer, slike med to hænder i sølv, – noen havde ringer av fransk guld, som gjorde fingeren svart, – noen havde brede, glatte ringer av egte guld, og de jentene som eide saanne, de stod altid og viste dem frem ved fortvæk at klø sig oppi ansigtet. Hanna Valmoen havde også en ring; men den var av straa – *han* havde sitted og virret et straa om fingeren engang, og da han slængte den straaringen fra sig, faldt den ned i hendes fang, og hun havde tat den - og det var sikkert nok, hun havde længe været likesaa glad i straaringen, hun, som en anden jente i guldringen sin, og den dag i dag

¹¹ Ein kan kanskje vera freista til å protestera mot denne forma for metaforisk tale (merk metaforen!), men det burde ikkje vera noko prinsipielt forskjellig mellom å spela på ein gjennomført stemmemetaforikk og det å halda på den synsmetaforikken som ligg til grunn for synsvinkelomgrepet, og som attpåtil ofte blir sausa saman med forteljarstemme. Me ser rett nok skrifta, men det å sjå noko for seg og det å høyra noko for seg bør kunna jamstillast.

havde hun den i kommodeskuffen. Og aldrig i livet kom hun til at forstaa nødvendigheten av at gaa og klø sig paa næsen med en guldring paa fingeren. Det som det kom an paa, var vel glæden en havde indi sig – var *den* stor, da maatte vel gjerne ringen være av straa – og var *den* liten, da hjalp det vel ikke, at ringen var av guld. Men hun var nu heller ikke som de andre – ikke det, som de sa, at hun holdt sig for stor til at være ilag med dem; men hun kjendte, at hun passet ikke sammen med dem. Og saa havde de visst av Otilie faat fat i dette om *ham*; for slik de møtte hende, naar hun gik for at kjøpe varer hos høkeren, da skubbet de til hinanden, og ofte hørte hun at de gliste naar de var kommet forbi (s. 470).

Her kjem for alvor autoren fram frå sin relativt tilbaketrekte posisjon idet stiliseringa, som kanskje ikkje var så tydeleg i det føregåande, no glir over i ei form som nærmar seg parodien; autoren sin posisjon som medvit og meiningsinstans i den fleirstemte diskursen går frå ein tilsynelatande konvergerande relasjon til Hannas medvit, til ein meir tydeleg divergerande. Kva denne divergensen består i – om det er tale om antipati eller berre ein nødvendig avstand for å få fram spenninga mellom det Hanna forstår og «realitetane»¹² – vil vera eit relativt komplisert tolkingsspørsmål, der det er vanskeleg å skilja mellom kva teksten underforstår og byggjer opp som den «rette» tolkingsramma og det ein sjølv tek med seg som grunnlag for å vurdera Hanna sine handlingar. Dette spørsmålet kjem me tilbake til.

¹² Bakhtin understrekar korleis ein person sine ord sett inn i ein ny kontekst blir utsett for semantiske endringar, td. som i «Discourse in the Novel» (frå boka *The Dialogic Imagination*, redigert av M. Holquist): «The context embracing another's word is responsible for its dialogizing background, whose influence is very great» (Bakhtin 1981: 340). Det Bakhtin her kallar dialogiserande bakgrunn, er det ikkje uvanleg å knyta til ulike former for ironi, slik td. Wayne C. Booth gjer det i *A Rhetoric of Irony* (1974). Booth er imidlertid mest oppteken av det han kallar stabile ironiformer, der den «eigentlege» meininga (dvs. ironikaren si meining) kan rekonstruerast. I eit slikt utgangspunkt ligg det viktige prinsipielle skilnader i forhold til den dialogiske tilnærminga, som har *språket som møtestad* som utgangspunkt. Utan at det får dei store analysepraktiske utslaga i denne artikkelen, vil eg freista halda meg til den dialogiske tenkjemåten og sjå om han har eigne metodiske bein å stå på.

I denne omgangen er det viktig å halda fast korleis autorstemma heile tida held ei form for avstand til Hanna sine ord, ein avstand som vekslar mellom konvergerande stilisering og divergens og som syner fram ikkje berre naiviteten til Hanna, men òg ein slags hovmodig og aggressiv impuls mot dei andre, som på si side ikkje blir stilisert eller parodierte av autoren. Dette er «realitetane» i teksten; sjølv sagt eit resultat av tolking, men like fullt dei «realitetane» som vil måtta utgjera ramma for mi tolking. Så får heller nokon korrigerer meg om eg har forstått verda feil, og det veit me vel alle at det er ein smal sak å komma til å gjera.

Etter desse omvegane innom mora og dei andre, får me omsider vita meir om kva som eigentleg har skjedd mellom Hanna og *han*. Det er først no opprullinga av elementa i historia byrjar, og ho byrjar med sviket, som er årsaka til at Hanna ligg og græt. Vidare kjem historia så å seia kronologisk, med korte innslag av situasjonen i notid, før ho igjen er framme ved dagen i dag og frøkna med lyseblått slør. Her på slutten rettar aggresjonen seg ein augneblink mot *han* i form av tankar om hemn og kniv, men desse tankane blir avbrotne av at han kallar på henne utanfrå, og ho går ut til han. Aggresjonen mot *han* kan ein kanskje sjå som symptom på erkjenning av eigen situasjon.¹³ På den måten opnar ein for å lesa nokre typiske genretrekk inn i novella: den uventa avslutninga og den irrasjonelle forklaringa som ofte skil novella frå romanen td. Samstundes er det noko som skurrar ved ei slik tolking. Den irrasjonelle vendinga mistar mykje av krafta si når hovudpersonen gjennom heile novella er skildra som usjølvtendig og uforståande. For denne manglande forståinga er ikkje berre knytta til den rusmetaforikken ein kan spora i novella i skildringa av kjærleiksmøta,¹⁴ ho skriv seg tilbake til tida før kjærleikssoga byrja, til tida saman med mora i kos og prat om «mangt og meget».¹⁵ Det

¹³ Jf td. Hernæs 1983: 88 og 92, og Time/Aksnes 1993: 265.

¹⁴ Jf. Time/Aksnes 1993: 271 og 275f. Hernæs si lesing (Hernæs 1983) er fundert på motsetnaden medvite/umedvite som strukturerande prinsipp i novella.

¹⁵ Hernæs peikar på at mora, som Hannas næraste fortrulege, lever i «sin egen verden, preget av draum og romantikk» (Hernæs 1983: 89), men ho følgjer ikkje opp denne observasjonen. Også i Bodil Cappelens knappe artikkel «Om Ragnhild Jølsens *Brukshistorier*» blir mora knytta til

Ragnhild Jølsens "Hanna Valmoen"

er dessutan vanskeleg å finna teikn som diskvalifiserer *han* i teksten; eg vil seia at om ein td. insisterer på klassemotsetnader som tematisk tråd, så les ein noko inn i teksten som ikkje nødvendigvis er. Me må nesten ta oss tid til å illustrera denne påstanden òg, når me no først er inne i den omstendelege diskursanalysen.

Han

Han får me høyra om i Hanna si forteljing (tankestraum), og me får høyra nokre replikkar frå møta deira. I det han seier er det ingen teikn på at talen skal karakterisera¹⁶ han i retning av kynisk, kåt mann frå overklassen som utnyttar dei sprelske jentene frå lågare sosiale lag ved å vera fjåg og fin. Tvertimot, i teksten framstår han som ein livsglad gut på same visetsom dei andre unge som Hanna tek avstand frå.¹⁷ Mot betre vitande tenkjer til og med Hanna akkurat dèt, når det passar slik: «han hadde ikke gjort annet end enhver spræk gut kunde fundet paa at gjøre», seier ho i sjølvforsvar om at han løfta henne bort på plassen sin etter å ha dansa med henne.¹⁸ Her gjentek ho sine eigne ord på ein påfallande

ukebladførestillingar om kjærleiken, og Hanna blir plassert i spenninga mellom «Den Sunne Fornuft» og desse draumane (Cappelen 1978: 61), men heller ikkje her blir forholdet mellom Hanna og mora tillagt større vekt som element i konfliktstrukturen.

¹⁶ Når personane sine replikkar har ein slik karakteriserande funksjon, talar Bakhtin om *objektivert diskurs* (jf. kategori II i skjemaet). Orda er då samstundes som dei er retta mot eit objekt (jf. kategori I), sjølv objekt for autoren. Denne objektiveringa ligg i at orda røper individual-typiske eller sosial-typiske trekk ved personen.

¹⁷ Me får rett nok høyra at han har vore «så uvorren og fæl» og at «han blev ikke likere av at være dernede i Frankrike aar ut og aar ind» (s. 471). Dette er imidlertid folkesnakk, og me finn ikkje andre haldepunkt for denne karakteristikken. «Surret i blodet» som dei tillegg han (s.s.) er vel heller ikkje prinsipielt annleis enn det som driv gutar og jenter frå bygda ut i åsen. Skilnaden ligg i dei materielle vilkåra for utfalding – han kan både springa i åsen ved Sittgarden og forføra fine franske frøknar – og så lenge desse sosio-økonomiske skilnadene ikkje er tydeleg tematisert i novella, burde det ikkje vera urimeleg å halda på likskapen mellom dei unge lystige på tvers av sosiale skiljelinjer.

¹⁸ Time og Aksnes finn det dei kallar «ei tematisk nøkkelsetning» her: «– Hei, jente! og saa løftet han hende, op idet han satte hende bort» (Aksnes/Time 1993270). «Op» og «bort» teiknar den rørsla Hanna blir

måte. Tidlegare har ho heva seg over dei som for einkvar pris skal vera «spræk jente» (s. 470, jf. sitat ovanfor). Ho legg det same i ordet begge gongene, men haldninga til sprekskapen er motsatt, noko som føyer seg inn i inkonsistensane som viser manglande sjølvinnstekt. At ho spring i åsen med han (møta i skogen må i det minste kunna seiast å vera analoge med det å springa i åsen), fullfører dette biletet.

Det ligg eit mogleg kvinneperspektiv i kim her, om ein jamfører med ein underforstått referanse til åsen i samband med festen: «for jentene vilde likesaa gjerne som guterne staa utenfor og luften sig mellom dansene – og saa var de naa ogsaa likesom godt kjendt i aasen før da» (s. 472). Åsen som fristad er sett opp mot den benken langs veggene der mest kjerringane sit, noko som gjev rom for tolking i eit fridoms perspektiv, der ein fokuserer på kjønnsbestemte moglegheiter for (erotisk) sjølvutfolding. Då er det spreke *jenter* Hanna tek avstand frå, ikkje sprekskapen i og for seg. Dermed underkastar ho seg nettopp det eg tidlegare kalla ein knipsk moral og eit konvensjonelt kvinnesyn som gjer henne til eit offer når den andre ikkje vil meir. Forfølgjer me denne tanken, ser me at han har aldri lova noko – *ho* har definert eit strå han har kasta frå seg som eit kjærleiksteikn med større djupn enn gullringane til dei andre jentene (s. 470) –; han har kasta seg inn i dansen i åsen i full tiltru til at ho dansar med. Når ho tenkjer på sviket, har ho dessutan ikkje snakka med han ennå; ho anar ingenting om kven den fine frøkna med det lyseblå sløret er, og det er (sannsynlegvis) gått eit heilt år sidan dei sist var saman. Slik kunne me ha halde på og plukka frå kvarandre dei fleste samanhengane Hanna etablerer.¹⁹ La oss berre sjå på den eine meir

dregen inn i. Dette er ein tungtvegande observasjon, men han må lesast saman med resten av teksten. Setninga treng ikkje vera ei oppsummering av tematikken i novella, særleg ikkje når me har i minne at orda tilhøyrer både Hanna og autoren og såleis like så gjerne kan vera uttrykk for Hanna si sjølvforståing som noko anna. Igjen: Mønstrer frå liknande kjærleikssoger vil gjerne styra tolkinga.

¹⁹ La det vera sagt at dekonstruksjon er verken eit mål eller ein tilsikta metode i artikkelen. Eg held meg til kva som står, til diskursen og dei stemmene som taler der, utan å villa visa at denne teksten og andre tekstar nødvendigvis motseier seg sjølv. Det er *Hanna* som motseier seg sjølv.

Ragnhild Jølsens "Hanna Valmoen"

utførlege skildringa av eitt av møta deira, som pga. at det er det einaste som er skildra, blir ståande som representativt.

Ho kjem på denne episoden i forlenginga av tanken om at han ikkje berre har vore god og snill:

...aanei, han hadde likesaa ofte været slem og lei! Han hadde spurt hende, om hun kunde svømme. Da maatte hun vel le; for hvor skulde hun lært det ifra! – Er du gal, jente, – sa han, – du kan jo komme til at drukne engang paa den maaten! Uti med dig og lær det! – Hun strittet imot rimelig nok. Hun bad for sig, og da *det* ikke hjalp, blev hun sint ogsaa og rystet ham i trøyekraven – kunde han ikke la bli hende da, styggen! Det syntes han var riktig moro. Men var han sterk, var hun det ogsaa, og saa endte det med, at de plumpet uti begge to. Da var hun nok paa nippet til at drukne – herregud, om saa havde skedd! Hun syntes alt, at de gled ned gjennom no godt, mykt. Men saa fik han trukket hende op, og efterpaa gik de op i en li og tørket klærne i solen. – Je trudde næsten, du havde moro taa aa drukne mig, je, – havde hun sagt. Da saa han paa hende, saa god i øinene. *Jeg* drukne dig, Hanna? svarte han bare. Og hun kjendte hvordan hun holdt av ham, saa det sved i hele brystet. – Gi du vilde gjøre det, – sa hun, – gid du vilde! – Jeg skal drukne dig og trække dig opigjen hver dag, – lo han. – Nei, ette trække mig opat, du! – Slik ei jåle [sic]²⁰ du er, – sa han. Liker du ikke at leve kanskje? Og så rev han hende indtil sig og kysset hende. Jo, hun likte at leve. – Men Herregud, Herregud, det var dengang. Nå kom han med en frøken med lyseblåt slør – og han knapt så på Hanna Valmoen, bare smeldte i svepen (s. 473f.).

På same måten som i forholdet til dei andre jentene, ser me her at hennar forståing av hendinga er noko forteikna og vridd. For det første tykkjer ho han er slem – nesten demonisk – når han har lyst til å leika i vatnet. Vidare knip ho igjen og er livsfjern når han vil læra henne å symja. At ho ikkje kan delta i leiken og vera impulsiv og spontant sjølvutfaldande, ser me i at ho heile tida røper ei

²⁰ Herfrå og ut er <aa> erstatta med <â>. Teksten er oppgjeve å vera frå «*Brukshistorier*, 1907», men ein eller annan stad må feilen ha sneike seg inn. Det er imidlertid ikkje noko stort poeng i denne samanhengen.

maskehaldning i «kampen» før dei tumlar uti vatnet. Då opnar det seg nye romantiske tankespor for henne; evig kjærleik i døden. Når dei kjem opp frå djupna, får ho han til å uttrykka at han aldri kunne tenkt seg å drukna henne, noko ho så tek som ein lovnad om evig truskap og kjærleik. No set eg det kanskje urimeleg på spissen, men tendensen i denne sekvensen er ganske klar, vil eg meina. Dei to kommuniserer på kvart sitt plan, og i teksten er det dårleg med signal om at me skal forstå hans kommunikasjon og intensjonar som ureielege og falske. Me har tvert om sett ei rekkje teikn på at Hanna er den falske; er det nokon som narrar Hanna, så er det ho sjølv. Ho røper heile tida små og større skavankar som er resultat av forsøket på å vera noko ho ikkje er. Ho fører seg med faktar som ikkje er hennar eigne, både i handling og ord, som når ho vil visa at ho er vel så fin frøken som den lyseblå ved å fortelja om korleis ho klarte å la vera å spisa sukkertøyet han har gjeve henne. Allereie i insisteringa «hun havde aldri rørt den ene æske» oppstår det karakteristiske misforholdet mellom orda hennar og konteksten, som ber fram autoren si parodiering, og når ho vidare plumpar uti ved å indikera at det var ei heilt anna sak når ho no fekk ei eske til (underforstått: Då hadde ho ei ho kunne ta vare på òg), demonstrerer ho med all ønskeleg tydelegheit at faktene er eit stykke unatur som ho har gjort til sin natur. Samstundes, den grådige impulsen som her kjem til syne, er kan henda eit sunnheitsteikn; her utfaldar den unge jenta sine lyster bak ryggen på dei strenge konvensjonelle reguleringane ho har underlagt seg meir eller mindre frivillig – bak ryggen på seg sjølv, kunne ein kanskje seia. Når ho så går ut i slutten: Er det eit teikn på at ho frigjer seg frå dei falske banda og lyer kroppen? I så fall er *han* ein frigjerar, og ikkje ein ugjerningsmann. Det å kunna symja får då metaforisk status for Hanna og i teksten som heilskap, og viser fram vankurra og uviljen mot å læra og å leva. Kan henda ho vil ta seg ein liten dukkert og sine første symjetak når ho møter han no i kveld?

4. Tolkingsframstøyt: Hanna Valmoen og han Valemon

Dersom me no skal forsøka å samla nokre av dei trådane som me har drege ut av teksten, opnar det seg interessante moglegheiter

om me let «Hanna Valmoen» gå i dialog med undereventyret «Kvitebjørn kong Valemon». Etternamnet til hovudpersonen er ei minimal forvansking av namnet til den fortrolla kvitebjørnen, og me har fleire gonger vore inne på tankar som lett kan knyttast til nettopp fortrolling. Ei lesing av novella som vektlegg dei lett gjenkjennelege motiva i teksten – kjærleiken over standsgrenser og kjærleikssvik – og som i forlenginga av det ser Hanna som ein sisteskanse for tekstmeininga ved å unngå dei openberre teikna på diskursiv avstand mellom autoren og Hanna, vil kunna knyta denne trolldomsmakta til forelskinga og den rus- og forrykkingsopplevinga Hanna har i møta med *han*. I det perspektivet er det, som me har sett, vanleg å hevda at Hanna når fram til ei slags erkjenning av kva ho har vore utsett for, noko som då kan lesast som at trolldommen blir broten. Då må ein i tilfelle seia at ho, trass i erkjenninga, likevel vel trolldommen når ho heilt til slutt følgjer lysta og går ut i mørkret. Dette er i og for seg ei grei og rimeleg nok tolking, men me har òg sett at det finst godt grunnlag for å lesa novella annleis, og eg har ymta frampå om at me då kan gje meining til fleire element i teksten. Når det så gjeld det moglege intertekstuelle spelet med eventyret, kan me snu det på hovudet. Då må eg berre få presisera at eg ikkje vil freista leggja eventyret over teksten som ein modell. Det er dialogiske spenningar mellom dei to tekstane; handlingselement og konflikstrukturar frå eventyret er tilvirka og kommenterte i «Hanna Valmoen», ikkje motstandslaust overført til eit meir realistisk miljø.

For det første er det ikkje han-dyret det handlar om her, men ein feminin variant, ein «Han»'na. Endinga «na» markerer ein kvinneleg variant av *han*, som i teksten stort sett er ein agent i lystutfalding. Det er Hanna som er fortrolla, og på same måte som i eventyret ligg fortrollinga i at ho ikkje er i kontakt med sin eigen kropp. Det er altså tydelege likskapar mellom dei to tekstane, men ulikskapane er kanskje viktigare; det dyriske har td. ulik status. Hanna har dyret i seg, men det er undertrykt av ei rolle som ho

spelar for andre og seg sjølv. At Hanna tyder «Herren er nådig»²¹ tydeleggjer ein slik motsetnad mellom kropp og sjel, mellom kristen dyd og heidensk lyst, kunne ein kanskje seia, med stor fare for å spora av.

Trollkjerringa i eventyret har motsvaret sitt i mor Valmoen. Dette kan synast å bryta med sjølv strukturen i eventyret, der trollkjerringa har fortrolla ein mann, kong Valemon, for å gifta seg med han. Men Hanna har ein plass og ein funksjon i mora sitt liv som ikkje er ulik den kong Valemon har for trollkjerringa. Ho fyller igjen tomrommet etter faren, og ho og mora lever i ekteskapeleg kos og hyggeleg fortrulegheit, får me vita av Hanna sjølv. Her blir rispet i auga synleg, for nett denne kosen og koselegheita held Hanna frå å leva seg ut som *menneske* av kjøt og blod.²² Me har òg sett korleis mora spelar ei aktiv rolle i novella, og langt frå er ein uskyldsrein figur som berre vil det beste for dottera frå ein posisjon i kulissene: Ho er til stades med eit eige prosjekt i eigentleg forstand, som subjekt om ein skal tala aktantspråk.

Godtek ein ei slik tolking, ser me at novella knyter fortrollinga til hovudet der eventyret trollar kroppen. Der eventyret fører til frigjering frå dyrehamen, lærer Hanna dyret i seg å kjenna, kan me seia. Held me oss til handlingslogikken i dei to tekstane, får kjærleikssviket (viss det i det heile er tale om eit svik) i «Hanna Valmoen» noko av den same funksjonen som tabubrotet i «Kvitebjørn kong Valemon». Begge hendingane bryt ei mogleg utvikling av handlinga, og i begge tilfella er det ei utilfredsstillande utvikling som blir broten. I eventyret ser me dette i at kongsdottera pga. av tabubrotet blir nøydd til og *vil* finna kjærleiken til forskjell frå byttehandelen som er grunnlaget for kjærleikspakta i utgangspunktet. I novella ville ei eventuell happy ending innebera

²¹ Time/Aksnes 1993: 274. Time og Aksnes peikar òg på spelet mellom han og Hanna og korleis nokre av hans eigenskapar som erotisk kjønnsvesen dermed blir overført til henne. Dei kjem imidlertid til at Hanna er litt av han, men samstundes ei Hanna, altså ei jente med eit eigennamn og såleis noko *meir* enn berre driftsvesen.

²² Her vil kanskje nokon meina at eg pressar heidenske tankar på teksten, men grunnlaget for ei slik forståing av sympati og antipati i teksten ligg i forholdet mellom dei ulike stemmene i teksten og er grunna på ei vurdering av semantisk autoritet i desse relasjonane.

Ragnhild Jølsens "Hanna Valmoen"

at Hanna på tilsvarende vis hadde realisert ein materielt grunna kjærleikslengsel, mens kjærleikssviket og turen i åsen trass i dette sviket, blir ei byrjing på noko nytt, der ho følgjer sine eigne, kroppslege lengsler. Hadde kongsdottera halde ut, hadde det ikkje vore noko eventyr; sviket er nødvendig for å setja i gang den prosessen som leier fram til den *gode* slutten på eventyret, der heltinna ikkje lenger berre er eit sals- eller bytteobjekt. Hanna på si side er fortrolla til å berre vilja halda seg til ein riking som kan løfta både henne og mora (!) opp sosialt, og avstår frå å leva. At ho likevel går til han etter sviket mot det luftslottet av ein kjærleiksdraum ho har levd i, inneber at ei anna drivkraft enn den mora har innprenta i henne, blir verksam.

Guten har såleis fleire funksjonar i teksten. Han er ein slik riking som kan oppfylla draumen hennar (jf. gullkransen kongsdottera drøymmer om og begjærer i eventyret), og spelar såleis rolla som Kvitebjørnen. Som driftsvesen kjem han òg til å setja Hanna i kontakt med lysta og kroppen sin – han set lyset borttil «Han»'na så det kjem flekkar på henne – og dreg henne såleis ut av stengsla ho har pålagt seg sjølv. Men samstundes ser me at han dreg seg unna. Han forløyser henne i dobbel forstand, kunne me kanskje seia: ved intim nærleik og ved å overlata henne til seg sjølv. Når ho så går ut i natta, går ho ut i åsen til ein «spræk gut» slik dei andre jentene gjer det, ikkje til rikingen som skal kasta glans over mora. På sikt er ikkje sviket så viktig lenger – det finst då andre spreke gutar om ein skulle svikta! Hanna er på veg mot seg sjølv. Der eventyret let kjærleikslykka stå fram i form av pardanninga, let novella frigjeringa av den innestengde seksualiteten og utfoldinga av lysta vera ein viktig del av kjærleikslengten. Og verken i eventyret eller novella er denne frigjeringa nokon enkel prosess.

5. Slaget om Hanna. Ei oppsummering

Me har sett korleis fleire stemmer tørnar saman i medvitet til Hanna i løpet av den korte tida ho ligg i senga og tenkjer, og me har set at autoren tek avstand frå det Hanna identifiserer seg med, og er meir nøktern der Hanna distanserer seg. Dette har vore grunnlaget for å gå litt på tvers av og litt i mot ein lese måte som i kanskje for stor grad fokuserer på motiv- og biletmønster utan å

spørja kven som står for presentasjonen av desse mønstra i diskursen. Me har òg sett at det lar seg gjera å hevda at medvitnet til Hanna heller enn å vera eit mål, er eit stengsel for «erkjening» av sin eigen kropp. Det er få spor av intellektuell mogning i form av erkjening utover det heilt overflatiske i teksten, men at ho går ut i natta, kan tolkast som eit teikn på at ho bryt ut av det eg har kalla ei fortrolling som mora har kasta på henne. Tankestraumen i forkant av dette viser fram Hanna som ein arena der ulike krefter, stemmer, brytst mot kvarandre, mens Hanna er utan eigen vilje; ho har inga eiga stemme, ingen eigen posisjon som meiningsinstans mellom dei andre. Ho er eit talerøyr for mora, og slår tilbake mot dei andre med mora sine ord, noko autoren nokså stillferdig og sakte men sikkert let skina gjennom.²³ Når ho går ut i natta, gjer ho på ein måte opprør mot alle dei stemmene som slåst om henne. Ho riv seg laus frå mora,²⁴ og ho trassar folkemeininga, samstundes som ho gjennom denne trassen kanskje kan nærma seg sine egne igjen? Endeleg kan me seia at ho eit stykke på veg gjer opprør mot autoren: Reint forteljeteknisk mistar autoren grepet om det indre livet hennar og skildrar henne utanfrå i slutten. Meir interessant er det kan henda at ho gjer skam på biletet av henne som knipsk og livsfjern som autoren har bygt opp; når ho går ut, talar ho for første gong på egne vegner; ho beklagar rett nok, men avviser samstundes alle innvendingar: «Du får ette væra sinna, det hjølper ette – je må gå je, mor» (s.474).

I forlenginga av diskusjonen om kampaspektet i tankestraumen til Hanna, er det freistande å runda av med eit siste tolkingsframstøyt mot namnet hennar. Begge orda som namnet er

²³ Det er i siste instans denne stemma, autoren sin tale, me må halda oss til; det er berre i denne diskursen personane får «liv» og stemme. Det store spørsmålet er då *korleis* dei får komma til orde. Dette er eit stykke på på veg eit spørsmål om semantisk autoritet –kven sine ord veg tyngst i den fleirstemte diskursen? – som ikkje treng ha eitt, fastlagt svar for heile teksten.

²⁴ Mora kan kanskje tenkjast å sjå nattevandringa som eit steg i rett retning, men Hanna veit at noko er annleis no, og såleis er ho ikkje lenger ei brikke i mora sitt spel. Om ho no *veit* i eigentleg forstand blir dessutan uviktig. Poenget er at ho lyder kroppen sjølv om hovudet seier at ho ikkje har noko å tena på det.

Ragnhild Jølsens "Hanna Valmoen"

samansett av, «val» og «moen», har med kamp og strid å gjera. Ein val er ei slagmark, og moen er (mellom anna) ein eksersisplass. I tankane føregår det ein beinhard strid mellom stemmer og meningsinstansar, samstundes som det heile får eit preg av øving («exercise») til å meistra livet og dei meir blodfylte aspekta ved det å leva. Når øvinga under dyna er overstått, kan ho gå ut i skogen og finna seg ein plass i kjønnsleiken og -striden.

Litteratur:

Mikhail Bakhtin 1996:

The Dialogic Imagination, redigert av Michael Holquist, oversatt av Caryl Emerson og M. Holquist, 10. paperbackutgave [1981], University of Texas Press, Austin.

Mikhail Bakhtin 1991:

«Epos og roman. Om romanstudiets metodologi», oversatt av Jostein Børtnes i *Moderne litteraturteori. En antologi*, Univesitetsforlaget, Oslo.

Mikhail Bakhtin 1984:

Problems of Dostoevsky's Poetics, redigert og oversatt av Caryl Emerson med forord av Wayne C. Booth, Manchester University Press, Manchester.

Mikhail Bakhtin 1998:

Spørsmålet om talegenrane, omsett og med etterord av Rasmus T. Slaattelid, Ariadne Forlag, Bergen.

Wayne C. Booth 1974:

A Rhetoric of Irony, The University of Chicago Press, Chicago.

Bodil Cappelen 1978:

«Om Ragnhild Jølsens *Brukshistorier*», *Basar* 1/78.

Anker Gemzøe 1997:

Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962–1986, doktoravhandling ved Aalborg Universitet, Forlaget Medusa, Aalborg 1997.

Steinar Gimnes og Jorunn Hareide (red.) 1997:

Norske tekster. Prosa før 1900 (Jølsens novelle «Hanna Valmoen» er henta herifrå), Cappelen, Oslo.

Hege Hernæs 1983:

«Gi en nykritisk analyse av Ragnhild Jølsens novelle 'Hanna Valmoen'», *Eigenproduksjon* nr. 19, UiB, Bergen.

Helge Nordahl 1990:

«Rytme og repetisjon. Noen tanker om sprogkunstneren Ragnhild Jølsen», *Edda* 2/90.

Olav Solberg 1987:

«Realisme eller romantikk, kontinuitet eller brot? – Ragnhild Jølsens *Bruks historier*», *Norskraft* nr. 53, Oslo.

Sveinung Time og Liv Marit Aksnes 1993:

Med andre ord. Tekstformer og tekstformidling i morsmålsfaget, Det Norske Samlaget, Oslo.

