

ANMELDELSER

NORSKE NATURMYTOLOGIER I EUROPEISK PERSPEKTIV

NINA WITOSZEK: *Norske naturmytologier. Fra Edda til økofilosofi*, Pax forlag, Oslo 1998, 183 s.

Nina Witoszeks bok *Norske naturmytologier, fra Edda til økofilosofi* er en spennende kombinasjon av et utenfraperspektiv på norsk kulturhistorie (Witoszeck er fra Polen) og et innenfra perspektiv, der Witoszek har bodd og forsket flere år i Norge. Prosjektet er videre en dristig kombinasjon av populærvitenskapelig formidlingskunst, som arter seg i spissformuleringer og freidige generaliseringer, og en vitenskapelig diskurs, med et omfattende fotnoteapparat som tiltrekker seg oppmerksomheten ved at fotnotene er plassert nederst på hver side, og ikke bakerst i boka. Fremstillingsformen er engasjerende, perspektivene er ofte uventede, og koblingene av forskjelligartet materiale er besnærende. Som innvending kan en imidlertid hevde at teksten er ikke så rent lite forførerisk, og nok på flere punkter taper seg i ettertankens lys.

For å kartlegge norsk kulturhistorie ut fra et naturperspektiv, i et tidsspenn som strekker seg fra Edda-diktningen til Arne Næss' økofilosofi, foretar boka en rekke neddykk i myter og eventyr, 1800-tallets nasjonsbyggende fortellinger, Ibsens og Hamsuns diktning, Munchs bilder og skulpturer, og historien om 17. mai. Witoszek søker etter varige elementer i forestillingsverdenen, en sosial hukommelsesenheter som hun kaller *memer*. Memer er ikke en hvilken som helst mote eller melodi, et slagord eller et bilde, men fortellinger og forestillinger som gir gjenklang i et felleskap eller et samfunn. Tesen om nasjonale *memer* viser seg å bli svært håndterlig i Witoszeks studie, men en fare for overgeneraliseringer ligger det naturlig nok i et begrep som nærmer seg arketypen. Det er en viss risiko for at man alltid finner det man søker, eller at heterogene tidsbilder i for stor grad homogeniseres. Når Witoszek f.eks. hevder at den norske romantikken kun priset naturen og ikke kulturen, at byen i norsk nasjonalromantisk tenkning ble sett som en utvekst på nasjonens sjel, overser hun at romantikerne også var

Anmeldelser

begeistret for teknikken, for fremskrittet, at J.S. Welhaven, Conrad Nicolai Scwach, Aa.O. Vinje, Andreas Munch m.fl. skrev begeistrede dikt til og rapporter om dampbåter og jernbanelinjer. Romantikken var ikke bare *natur*, men også den første dialog med industrialiseringen og moderniseringen.

Witoszek begynner imidlertid jakten på nasjonale memorer før romantikken, tilbake til det hun hevder er to kilder til germanernes selvforståelse, Tacitus' *Germanica*, som danner utgangspunkt for myten om hvordan et *Naturvolk* er overlegen den avanserte (dvs. dekadente) kulturen, og i Edda-diktningens kosmologiske verdensskapende dimensjon. Disse kildene ser Witoszek som utspringet for to forskjellige naturhistorier og to tilsvarende identiteter. Den første er hierarkisk, følelsbetont og voldelig, den andre egalitær, jordnær og rasjonell. Og det er den andre identiteten som Witoszek ser som den norske tradisjonen, et mem som arter seg som en fortelling om overlevelse og økologisk oppfinnsomhet, og som legemliggjør seg i et spenn av skikkelser, fra Askeladden, Nansen og Amundsen til Arne Næss og Thor Heyerdahl.

Naturlig nok får da kapitlet om norrøn litteratur en sentral plass i fremstillingen, et kapittel som blir et av de mest spennende og perspektivrike i boka. Men når Witoszek bruker så mye energi på å etablere forbindelseslinjer mellom moderne økologisk tenkning og det norrøne, er det forunderlig at gjenbruken av norrøn litteratur i romantikken og nyromantikken avvises som en "mislykket renessanse" (s.80). Begrunnelsen er at det norrøne i disse periodene kun fengslet hos en akademisk eller kunstnerisk åndselite, og aldri hos folk flest, i massen. Men dette blir et vel eksklusivt kriterie; at norrøne motiver i så stor grad fant vei til - bl.a. - diktning og bildekunst, kunne en like gjerne se som uttrykk for en *vellykket* renessanse. Witoszek motsier da også seg selv, for i en annen sammenheng hevder hun at forutsetningen for at Ibsens sterke kvinneskikkelser fikk slik gjennomslagskraft, var at de var modellert over den stolte, selvstendige kvinnen i norrøn sagalitteratur. Det norrøne spiller altså med for at Nora skulle kunne bli et universal-mem.

Mer overraskende er Witoszeks tolkning av nazismens annektering av norrøne symboler i 1930-årene. Den norske

nazismens endelige nederlag ser hun som et nederlag også for et kulturelt prosjekt; nazistene innså ikke at de norrøne mytene, symbolene og fortellingene som de ønsket å synkronisere med nazismens verdensanskuelse, forlengst hadde mistet klangbunn på norsk jord. "I en kultur som nærmest *en masse* foretrakk en identitet forankret i bondesamfunnet, egalitarisme og naturen, befant de få fanebærerne for Vikinge-Norge seg bestandig i en ideologisk ubehagelig posisjon" (s. 81). Når man kjenner Nasjonal Samlings oppslutning blant storbønder generelt, og på bondelandet spesielt - f.eks. var Valle i Setesdal Norges største nazibygd, med rundt 12 prosent av bygdas befolkning innmeldt i Nasjonal Samling - ville det her være mer nærliggende å trekke den motsatte konklusjonen, nemlig at bruken av den norrøne emblematiske *virket*. Det var da heller ikke symbolene som tapte krigen. At symbolverdenen med tapet kom i vanry, er en annen ting. (Noe Witoszek ikke nevner er at en tysk utgave av Asbjørnsen- og Moes eventyr var med i bagasjen til okkupantene under krigen. Selv om eventyr kan sees som en forherligelse av heroismen, er en ideologisk bruk av dem tvilsom, for motparten finner også lett sine bilder i det samme materialet, jf. hvordan Askeladden fikk funksjon av å bli et nasjonalt motstandssymbol.)

Den norrøne litteraturen åpner utvilsomt for spennende perspektiver m.h.t. alle tings balanse, eller med et moderne ord: økologi, og Witoszek gjør en rekke fascinerende koblinger mellom nytt og gammelt, mellom norrøn kosmologi og senere tiders etikk og estetikk. Håvamål, med sine måteholdsråd, ser hun f.eks. som uttrykk for "bærekraftige verdier". Men av og til presses holismetanken for langt, som når Witoszek påstår at skaldepoesiens *kenninger* er uttrykk for en holistisk kosmologi, i betydningen at de er naturlige. "De er produkter av en deltagende bevissthet som ennå ikke har skilt lag med naturen (...) Til tingenes organiske sammenkobling svarer retoriske figurer (...)" (s.74). Selv om skaldene henter sine motiver fra mytenes og sagnenes verden, fra en felles referanseramme med tilhørerne, er kenningene intellektuelt krevende, der de ikke anskueliggjør den konkrete betydningen som de omskriver, men heller bringer tanken bort fra denne betydningen og inn i andre "verdener". Tilhørerens

Anmeldelser

kombinasjonsevne settes virkelig på prøve, og kenningen kan neppe sees i bildet av en intuitivt fattet holisme.

"Askeladden eller taoisme på norsk" er i tillegg til kapitlet om norrøn kosmologi et av de mest interessante i boka, ved sin spennende kobling til østlig økologisk visdom. De norske folkeeventyrenes Espen Askeladd når målet ikke ved hard streven, slik som brødrene (- som da ikke når målet), men ved "handling i ikke-handling", sier Witoszek (s.88). Askeladden lar seg distrahere og avspore, og lytter alltid til naturen, som han da igjen får hjelp av. Eventyrene om Askeladden skisserer for Witoszek implisitt et økologisk verdensbilde og den tilhørende handlingskodeks; mennesker, dyr og planter lever i samspill med hverandre og kommuniserer innenfor en verdensmodell som er bygd på ontologisk likhet mellom alle vesener. Det er her for Witoszek ikke snakk om østlig påvirkning, men om en innfødt "taoistisk" tradisjon.

Hvor *norsk* tankeinnholdet er, kan man imidlertid spekulere på, siden eventyrene er så universelle. Witoszeks eksempeleventyr på norsk egalitetstenkning, "Gutten med øldunken", virker i så måte som et lite heldig valgt eksempel, når vi vet at nettopp det eventyret har hatt stor utbredelse i europeisk folketradisjon, og blant annet har vært populært i Tyskland og Baltikum.

Et markant trekk ved Asbjørnsen- og Moes folkeeventyr som Witoszek merkelig nok ikke drøfter, er naturskildringene, som dels fantes i eventyret fra informantens munn, men like mye ble supplert og utbrodert av nedskriverne selv, Asbjørnsen og Moe. For dem var hensikten utvilsomt å styrke den nasjonale koloritten. Et annet moment som burde ha vært av interesse ut fra Witoszeks perspektiv, er hvordan Jørgen Moe ivret for å trekke forbindelseslinjer mellom elementer i eventyrene og norrøn mytologi, nettopp for å argumentere for det nasjonale. Moe så eventyrtraderingen i bildet av en ubrutt gjenfortelling av urgammelt hjemlig stoff gjennom mange generasjoner i avlukkete bygdelag. Senere har imidlertid sønnen Moltke Moe vist hvordan eventyrene inneholder motiver som sprenger grensene for det norrøne, med til dels langt eldre, til dels langt yngre innslag. (Jf. Ørnulf Hodne: *Det norske folkeeventyret*, Oslo 1998.)

Koblingen Witoszek gjør mellom Askeladden-eventyrene og østlig tenkning er spennende, men det spørres om hun ikke i sin holisme-søking undervurderer de demoniske sidene ved naturen i folkediktningen når hun sier at "Alt er i grunnen såre vel i den norske overnaturlige verden (s.90)". I balladediktningen er som kjent den ukultiverte naturen et ytterst farefullt område, der den reisende kan bli rammet av naturens kaoskrefter, de underjordiske. Og sagnene forteller også annet enn at alt er såre vel i forholdet mellom menneske og natur.

I forlengelsen av at nordmennene, i Witoszeks forståelse, ser på naturen som snill/som venn/som hjem, undersøker hun i et kapittel friluftsselv mordet som mem i norsk historie. Belegget for at nordmennene foretrekker naturen som selvmordssted, er ikke statistikk eller sosiologi, men kunstneriske bearbejdinger av dette motivet. Det er utvilsomt lett å finne fram til litterære selvmord med naturen som åsted i norsk litteratur, men det Witoszek ikke reflekterer over, er det en kan kalle periodespesifikke motiver. Når selvmordet legges til naturen i romantikken, markerer det mer en *overgang* enn en slutt, jf. Almqvists *Jaktslottet* (1833): "hun druknet da hun var skjønnest". I nyromantikkens dekadente klima tar friluftsselv mordet seg helt annerledes ut, jf. hvordan prestestudent Karlsen, i Knut Hamsuns *Mysterier* (1892) blir funnet i skogen: "Han lå jo så stygt (...) på maven og med ansigtet ned i en vandpyt?" 1890-tallets naturselv mord har likhetspunkter med naturalismens grimme selvmordsskildringer (som forresten *ikke* finner sted ute i skogen, men i hjemmet), som nettopp markerer *slutten*, det antimetafysiske. Men slike nyanser er det ikke plass for i Witoszeks generaliserende fremstilling. For henne blir friluftsselv mordet nordmennenes økologiske avskjed, "en kulturelt sanksjonert vei tilbake til ens plass i den kosmiske orden" (s.95) Dette er imidlertid en høyst tvilsom konklusjon ut fra det litterære materialet.

Verst går det ut over Ibsen, der Brands endelikt i et snøskred, Rubeks og Irenes lignende skjebne i *Når vi døde vågner*, Rebekka og Rosmers hopp i fossen i *Rosmersholm*, lille Eyolfs drukning og John Gabriel Borkmans ihjelfrysing sees som en hjemvending til naturen. Utgangspunktet for en slik forståelse er en analyse av inne/ute-

Anmeldelser

dikotomien hos Ibsen, der Witoszek konkluderer med at inne, dvs. hus og hjem, representerer det sosialt patologiske, er "redselskabinetter", kvelende celler for kjærlighetsløse ekteskap, mens ute, dvs. naturen, symboliserer frihet, sunnhet og sannhet. Witoszek går her i den fella å se ute og inne i Ibsens skuespill som en absolutt og verdibestemt dikotomi, istedenfor en plassering innenfor en stadig skiftende metaforikk. Inne/ute er funksjonelle, men ikke tematiske antiteser i dramaene. (Gud hjelpe meg så kjedelig Ibsens skuespill ville ha vært hvis friluftsliv og økohumanisme var den positive pol i hans dikteriske univers!) *Hjemmet* hos Ibsen har ofte en allegorisk funksjon, og representerer verden, menneskeverden, som sådan. Det fins derfor ikke noe reelt alternativ der *ute*, i naturen. Det viser til fulle Ibsens siste skuespill, *Når vi døde vågner*, som jo er et friluftsskuespill, men der landskapet fremstår som et lik, og naturen omtales som dødsmarker. Å si at alle Ibsens skuespill handler "om fremmedgjøring og atskillelse fra Naturen" (s.98), er en grov forenkling. Og en konklusjon som at Ibsen-stykkenes personer i friluftsselvordet "vender tilbake til det egentlige Hjemmet, ute i naturen" (s.98), fortøner seg som det reneste tøv.

Witoszeks økologiske perspektiv viser seg noe heldigere i forbindelse med Knut Hamsuns 1890-års diktning. Men også her er problemet at hun slår mange tekster sammen, slik at generaliseringene blir for grove. Når hun plasserer den unge Hamsun i en "tilbake til naturen"-begeistringsbølge, burde det f.eks. være et tankekors at naturen i *Sult* (1890), Hamsuns gjennombruddsroman, nettopp *ikke* fremstår som en positiv motpol til den degenererte byen. *Mysterier* og *Pan* behandler Witoszek nærmest under ett, med den følge at ulikheter hardhendt harmoniseres: "Intrigen i *Mysterier* er nærmest en variasjon av *Pan*: teppet går opp idet hovedpersonen Glahn gjør et spektakulært forsøk på å erobre småbyen Sirilund og byens peneste pike" (s.130). En første glipp her er at Sirilund slett ikke er noen småby, men et handelssted. Det kan man kanskje velvillig se som en bagatell, men når Witoszek fortsetter med at Glahn, i likhet med Nagel, blir betatt av "det vennlige, konvensjonelle provinslivet", kan en lure på hvordan hun har lest romanen. For Glahn vektlegger nettopp i sin skrift det besynderlige ved både menneskene, naturen og lyset i

Nordland: "Mange ting forekom mig også så fordreide (...) nat blev dag (...) folk jeg møtte var særegne og av en anden natur end folk jeg kjendte fra før (...) jeg hadde ikke oplevet det før. O nei." Glahn kommer fra et konvensjonelt storbyliv sørpå, til det høyst ukonvensjonelle Nord-Norge. Parallellen til småbyen i *Mysterier* blir derfor direkte misvisende.

Unøyaktighetene i gjennomgangen av *Pan* fortsetter ved at Witoszek uten å gjøre oppmerksom på det (eller uten å være klar over det?) blander inn en episode fra skuespillet *Munken Vendt* (1902), der "skognymfen Iselin (...) holder fader [sic!] Vendt bundet til et tre i dagesvis, til gresset spirer i hendene hans" (s. 127). I skuespillet *Munken Vendt* er imidlertid Iselin ingen skognymfe, men en høyst reel skikkelse innenfor fiksjonsuniverset, så her blir det litt av begge bøker og feil uansett.

Imidlertid har Witoszek mange friske karakteristikk av Hamsuns 90-års diktning, der hun f.eks. skriver at *Pan* og *Mysterier* hører hjemme i "en hybrid subgenre som kan kalles 'økologisk gotikk': en blanding av natursalme og grøsserromantikk" (s. 127). Her åpner hun for et nytt og interessant perspektiv ved disse to romanene, for tradisjonen fra romantikkens gotiske roman er et klart underkjent element i norsk litteratur fra århundreskiftet.

Witoszeks både styrke og svakhet er i Hamsun-kapitlet som i resten av boka de store sammenligningene, som riktignok fra leserens side kan fungere tolkningsinitierende, om ikke annet fordi en føler trang til å motbevise, eller relativisere, det hun fastslår: "I Nagels og Glahns skjebne kan vi skimte den groteske, virkelige livshistorien som vederfartes Vidkun Quisling: en mislykket visjonær som manglet Hitlers kløkt og karisma (...)" (s. 130)". Selv om Witoszek her trekker visse interessante paralleller, er det problematisk å plassere de fundamentalt tvetydige skikkelsene Nagel og Glahn inn et slikt perspektiv. Det blir i så fall en gammeldags ideologikritisk lese måte.

Witoszek er utvilsomt best når hun *ikke* bruker skjønnlitteratur som materiale. Hennes antropologiske feltstudie i den norske 17. mai-feiringen er både skarpsindig og vittig, med interessante paralleller til andre lands nasjonaldager, og en kompetent drøfting av den spesifikke norske forhistorien. Det

Anmeldelser

avsluttende kapitlet i boka, om Arne Næss' økologiske prosjekt, er også velskrevet og interessant. Med Næss har Witoszek da "bevist" at det går en sammenhengende økohumanistisk linje fra Håvamål og til dagens Norge. Her kunne en imidlertid være fristet til å være kjettersk og sette opp et "motbevis", nemlig Peter Wessel Zapffe, som må sies å være en minst like toneangivende tenker og skribent som Arne Næss. For i motsetning til Næss' økologiske "tro", konkluderer Zapffe med at mennesket står i et absolutt inkongruensforhold til naturen. Mens dyrene kan få dekket sine "interesser" (mat, ly, yngelplasser osv.), blir menneskets krav om en moralsk verdensorden ikke innfridd, hevder Zapffe. Det jordiske miljø mangler realisasjons-betingelser for den høyeste menneskelige interesse - den metafysiske - og dermed for den menneskelige egenart. Mennesket som artsvesen blir for Zapffe en av naturens blindveier - liksom den forhistoriske kjemphejorten, som hadde så stort gevir at den ble bøyd til jorda og derved drevet i undergangen.

Zapffe er på linje med Næss også en av våre nasjonale ikoner. Men hvilken linje det i norsk kulturhistorie skulle være som fører fram til Zapffes radikale pessimisme når det gjelder forholdet menneske-natur, drøfter ikke Witoszek. Det er synd, men også betegnende for prosjektet som helhet, der relativiseringer sjelden får plass. Materialet føyer seg tilsynelatende hele tiden inn som stadig nye bekreftelser på bokas hypoteser. Det seiersikre smilet Witoszek er avbildet med på bokas innbrettsside, kan således merkes gjennom hele teksten.

I et prosjekt med så mange nye og spennende koblinger, må man trolig forvente - og tolerere - noen kortslutninger. Og på samme tid som man kanskje irriterer seg over de mange skråsikre konklusjoner, kan man ikke annet enn å la seg imponere av Witoszeks intellektuelle energi. Og som leser sitter man i hvert fall ikke tomhendt tilbake.

Henning Howlid Wærp

STANDARD-NYTT OM SELVBIOGRAFIER

STEINAR GIMNES: *Sjølvsbiografier. Skrift, fiksjon og liv*, Samlaget 1998, 290 s.

Steinar Gimnes' bok *Sjølvsbiografier. Skrift, fiksjon og liv* kom ut våren 1998, men har øyensynlig vært underveis lenge. Gimnes skriver selv at han daterer sin interesse for selvbiografien fra og med høsten 1983, og etter dette har store deler av det som i dag er samlet innenfor to permer, vært fremlagt på konferanser og publisert i tidsskrifter og bøker (bl.a. *Edda*, hefte 2/1991, *Sjølvsbiografi, kultur, liv*: Tigerstedt, Roos, Vilkkko (red.), Hamsun-konferanse, UiTø, høsten 1997, etc.). Ikke overraskende fremstår da også boken som svært gjennomarbeidet, grundig og sikker i sin form. Gimnes har bedrevet nærlesning med stor flid og dyktighet og har, i kjølvannet av dette, funnet frem til en del interessante tekst-eksterne poenger som, meg bekjent, så langt har vært ukjente. Jeg vil nevne noen av disse etter hvert.

Hva boken dreier seg om, er tilsynelatende åpenbart, men hvordan selvbiografi-aspektet aktualiseres, er ikke uten videre gitt. Tittelen er ikke til videre hjelp. At Camilla Colletts *I de Lange Nætter* (1862), Nils Collett Vogts *Fra gutt til mann* (1932) og Knut Hamsuns *På gjengrodde stier* (1949) er viktige komponenter i boken burde ha fremgått klarere av omslags- og tittelsiden. Særlig siden det er på disse tre selvbiografiske tekstene fokus for Gimnes' bok er lagt. Dette presiseres i første kapittel: "Tyngdepunktet i framstillinga ligg altså på det tekstanalytiske; det er eit forsøk på å lese tre sentrale norske verk, og nokre mindre sentrale, som *sjølvsbiografiske* verk, det vil seie ut frå ein bestemt *lesemodus*" (s. 11).

Nettopp formuleringen *lesemodus* er det jeg vil la være styrende for min tilnærming til Gimnes' bok. Med *lesemodus* velger jeg å forstå en bestemt innfalsvinkel til en tekst, og i dette tilfellet dreier det seg altså om å se på de tre nevnte bøkene *qua* selvbiografier. Hva Gimnes forstår med selvbiografi og, som sådan, selvbiografiske trekk er på dette tidspunkt ennå ikke klart ut

Anmeldelser

over at det blir sagt å dreie seg om de "... leseforventninger selvbiografien skaper" (20). Steinar Gimnes har valgt å drøfte teori i flukt med sin lesning av de ulike tekstene, og den teoretiske tilnærmingen blir innledningsvis bare antydnet. Hva jeg vil gjøre, er å forsøke å finne ut hva Gimnes, i praksis, legger i å operere med en selvbiografisk lesemodus. Hva mener han med uttrykket? Og på hvilken måte medfører denne innfallsvinkelen noe nytt i forhold til de gitte tekstene? Av de tre tekstene Gimnes behandler er det Hamsuns *På gjengrodde stier* som blir gitt størst oppmerksomhet - jeg følger forfatteren i dette og dveler også mest ved Hamsuns bok. Før så skjer vil jeg imidlertid kort se nærmere på innledningskapitlet og kommentere fremstillingen av Camilla Colletts og Nils Collett Vogts selvbiografiske tekster.

Innledningskapitlet er forholdsvis kort (32 sider) og har to hovedanliggender. Først gir forfatteren en kort og nokså generell innledning om emnet selvbiografi, der han bl.a. viser til at det er skrevet forholdsvis lite om emnet på norsk og at selvbiografiske tekster heller ikke har beskjeftiget forskerne i noen særlig grad. Samtidig understreker Gimnes at det finnes svært mye utenlandsk sekundærlitteratur om emnet, og at man i den senere tid, ikke minst i kjølvannet av dekonstruksjonismen, har fått en ny interesse for genren. Han trekker inn både Michel Foucault og Paul de Man, men kunne også ha vist til sveitsiske Jean Starobinski, hvis bok *L'oeil vivant* (1961) ligger nærmere opp til Gimnes' egen ved at den kobler tekst og teori. Starobinski leser bl.a. Rousseaus selvbiografi som et psykolitterært portrett. I kjølvannet av dette finner vi den smule begrepsavklaring Gimnes trekker inn. Han viser til den franske forskeren Philippe Lejeunes verk *Le pacte autobiographique* (1975), der denne skisserer opp den avtale, "pakt", mellom forfatteren og leseren av selvbiografien som baserer seg på at teksten forholder seg til *virkeligheten*, og at forfatteren er identisk med fortelleren. Kommunikasjonssituasjonen mellom forfatter og leser står derfor sentralt innenfor genren, og Gimnes lar dette tjene som et av to konstituerende momenter som han fører videre i sine lesninger. Det andre momentet er det han kaller "blygskapstoposet", og som i korte trekk kan sies å vise til hvordan forfatteren legitimerer sitt selvbiografiske prosjekt. Legitimeringen

finner sted overfor leserne, og dermed kobles kommunikasjonsaspektet med "blygskapstopset":

Det å skape ein lesar, tekstleggjere kommunikasjonssituasjonen, er gjerne det som initierer den sjølvbiografiske diskursen. Rettferdigjeringa av det sjølvbiografiske prosjektet overfor ein lesar, er eit *topos* i den sjølvbiografiske opningsdiskursen, eit blygskapstopos som ofte er statisk og formelprega, men som i meir litterært kompetente hender er uttrykk for ein produktiv dynamikk. (s. 21)

Gimnes' andre hovedanliggende i denne første delen er å tegne et historisk riss av selvbiografiens fremvekst. Han trekker frem Augustins "... *Bekjennelser* fra det 4. hundreåret som det første framstående eksemplet på ein 'moderne' sjølvbiografi ..." (s. 13), men velger å ikke nevne den tyske forskeren Georg Misch, som i 1949-50 ga ut boken *Geschichte der Autobiographie I-II*, der han påviser selvbiografiens eksistens også i antikk tid. Misch peker på hvordan den kjente taleren Isokrates brukte sitt eget liv som grunnlag for sine rettstaler. Han viser også til det usedvanlig store antall selvbiografier fra sen-antikk tid i midtøsten-området som man i senere tid har funnet spor av. Felles for disse er likevel at de, emnet til tross, fremstår som upersonlige:

But in all this abundance of material there is an infinite poverty of individual character. In all these documents we scarcely ever find any personal touch. They conform to one settled pattern. Their large measure of uniformity marks them as the product of established usages and of traditional forms of self-preservation. (s. 19)

Selvbiografien, som interessefelt for filosofer og litterater, finner man ikke før ved kristendommens tilsynkomst, og Gimnes har slik sett sine ord i behold. Men tatt i betraktning at han også velger å legge et historisk perspektiv inn i fremstillingen av genren, så burde Mischs forskningsbidrag, det til dags dato mest omfattende, vært nevnt.

Anmeldelser

Den historiske utlegningen tar til sist for seg noen av de første norske selvbiografiene, skrevet av norske embetsmenn tidlig på 1800-tallet. Disse beskjeftiger seg med sine selvbiografier, både i egenskap av historiske dokumenter, samt som forsvar for sine offentlige liv og det de representerer. Likevel var dette skrifter som ikke var ment for publisering, men som figurerte på den private scene. Disse selvbiografiene fungerte som "... medium for *sjølvkunnskap* og for *lyst*. Og for *kommunikasjon av det personlege venner imellom*" (s. 39). Det blir ikke gjort rede for hvilken funksjon dette historiske tilbakeblikket er ment å skulle ha for det videre arbeidet med de selvbiografiske tekstene, og opplysningene blir ikke i noen særlig grad brakt på bane (bortsett fra på første side av Camilla Collett lesningen). Tatt i betraktning av at Gimnes' bok er det første større arbeidet omkring selvbiografien på norsk, kunne det kanskje vært mere maktpåliggende å gi rom for en generell introduksjon av selvbiografiens genrekonstituerende trekk, samt begrepsavklaringer til andre, beslektede begreper som blir brukt senere i boken (som dagboken, memoarene, jeg-romanen osv.). Dette nevnes kun summarisk i forbindelse med avsnittet om Philippe Lejeunes bok, og etter min mening burde Gimnes ha drøftet disse begrepenene mer utførlig.

En ytterligere avklaring mht. begrepet *memoarer* hadde ikke minst vært på sin plass når det gjelder Camilla Colletts *I de lange Nætter*. I større grad enn noen av de to andre bøkene dreier denne boken seg om også å gi et bilde av andre personer, da i første rekke faren Nikolai Wergeland og broren Henrik. I begynnelsen av 1800-tallet ble det etterhvert vanlig å skille mellom selvbiografi og memoarlitteratur. Mens selvbiografien raskt ble knyttet opp til en del antagelser omkring form og, ikke minst, innhold, var memoarlitteraturen løsere og mere overfladisk strukturert. Dens tema var dessuten mindre *individorientert*. Georg Misch skriver om memoarlitteraturens og selvbiografiens tilknytning til det personlige:

Thus the word "memoirs" has no personal connotation, or at least had none originally or until recent times. It can serve as a title for notes of purely factual content, such as official reports

of business done or the proceedings of a learned society, just as well as for an autobiographical record. [...] The term "autobiography", on the other hand, conveys nothing in regard to the literary form or the standing of this sort of work in relation to great literature; its main implication is that the person whose life is described is himself the author of the work.

Memoarlitteraturen er altså mindre individorientert enn selvbiografien, og rommer gjerne anekdotiske skildringer av mennesker som inngikk i forfatterens miljø. Begrepet aktualiseres i Steinar Gimnes' bok i forbindelse med kapitlet "Sjølviografen som biograf - biografen som sjølviograf", der Gimnes viser hvordan Camilla Collett så det som sin oppgave å fremstille faren og broren korrekt for den *offentlighet* som hadde misforstått begge så radikalt. Ved å gjøre dette fører Collett oppmerksomheten bort fra seg selv og over til de to mannlige slektningene. Men dette betyr ikke nødvendigvis at boken antar memoarens form. For kan man ikke tenke seg at Camilla Collett gjennom sin presentasjon av faren og broren indirekte tegner et bilde av seg selv? Man kan argumentere for at dette skjer både ved måten hun står frem som så knyttet til dem på at hun bruker av sin *egen* tekstplass til å skildre dem, samtidig som deres renommé til en viss grad er gitt henne å influere? Hva jeg mao. foreslår er at en selvbiografisk tekst vel kan ha innslag fra memoargenren, nettopp for å underbygge og styrke den primære selvbiografiske dimensjonen. Gimnes griper ikke tak i et slikt mulig spenningsforhold, like lite som han griper tak i memoargenren overhodet. Det er synd, for man kunne tenke seg at Georg Mischs klare differensiering mellom memoarer og selvbiografi kunne vært gjort til gjenstand for en fruktbar problematisering.

Steinar Gimnes gjør ved lesningen av kapitlet "Å skape eit lesar-du" et poeng av å vise hvordan Collett anroper sine lesere. Denne apostroferingen leser Gimnes som et uttrykk for hvordan Collett trenger godvilje fra sine lesere for sitt prosjekt, som altså er å skrive sin selvbiografi. Som han har vist, er selvbiografien på dette tidspunkt, dvs. i 1863, fortsatt en ung genre i Norge, den har hatt få kvinnelige representanter og Collett trenger velvillige lesere

Anmeldelser

som er villig til å gi henne en sjanse, ikke bare som forfatter (dét hadde hun bevist via *Amtmandens Datter*), men som et interessant, personlig individ. For å oppnå dette skaper Collett seg en rammesituasjon - netter uten søvn - som hun, presumptivt, deler med sine lesere. Gimnes' argumentasjon er overbevisende og gir en kreativ forklaring på bokens markante rammefortelling, markant også i betydning av at den plasserer boken i et visst stemningsleie. Men kanskje kunne en annen forklaringsmodell mht. de stadige apostroferingene også vært trukket frem, nemlig at nettopp dette grepet fungerte som en av romantikkens genrekonvensjoner. Mens Camilla Collett med sitt selvbiografiske sugett fremstår som noe av en pioner, er kanskje dette litterære grepet derimot noe av det som gjør henne til et barn av sin tid. De eksklamatoriske vendingene og anropingen til en ideell leser var noe som datidens publikum ville dra kjensel - og sette pris på, og kanskje en medvirkende årsak til at de ønsket å lese *I de lange Nætter*.

Den andre teksten Steinar Gimnes tar for seg er Nils Collett Vogts *Fra gutt til mann*. Gimnes nylesning består i å lese boken på dens egne premisser, dvs. som en bok av og om forfatteren. Tidligere kritikere har, ifølge Gimnes, lest boken for den tidskoloritten den gir til kjenne, både ved hjelp av personer og historiske hendelser. Det paradoksale har dermed skjedd at Collett Vogt har havnet i bakgrunnen i sin egen selvbiografi! Hva vi ser er to måter å forholde seg til selvbiografien på, hvorav bare Gimnes', i egentlig forstand, er den litterære betraktningssmåten. I innledningen til boken *Livshistorier* (1990) viser sosiologene Reidar Almås og Marianne Gullestad til nettopp litteraturvitenskapens og sosiologiens ulike bruk av selvbiografien:

Grovt sett går det idag et skille mellom de forskerne som ser på livshistorier som "tekster", og de som ser på livshistorier som en måte å studere "virkeligheten" på. Det første synet - livshistorien som tekst - finnes særlig blant litteraturvitere, men det får også mer og mer innpass blant antropologer og sosiologer. Det andre synet kan kalles livshistorien som vindu mot personen eller verden. Det finnes særlig blant sosiologer,

historikere og psykologer, men også blant antropologer og etnologer (16).

Forskjellen mellom disse to ulike bruksområdene av genren er at mens den litteraturvitenskapelige innfallsporten betoner det rent *narratologiske*, dvs. selve skriveprosessen og dens betydning for individet, bruker man innenfor sosiologi selvbiografien som en kilde for kultur-historisk innsikt. I forhold til *Fra gutt til mann* har man derfor i enda større grad enn *I de lange Nætter* behov for å gjøre en avklaring mht. elementer i teksten som man ikke umiddelbart oppfatter som individkarakteriserende, dvs. som ikke synes å falle på plass mht. selvbiografiens tradisjonelle komponenter. Gimnes står her frem som litteraturviter og gjør nå det han bare antydte i forbindelse med Camilla Colletts bok, nemlig at han lar eksterne historikk og personkarakteristikk stå frem som en egenkarakteristikk også av fortelleren. Måten Collett Vogt omtaler sine kamerater fra Bohem-miljøet på sier noe om ham som person, og Gimnes mener å kunne hevde at Collett Vogt faktisk ser seg selv i disse andre, bl.a. Hans Jæger, Arne Dybfest og Gabriel Finne. Det som likevel preger Gimnes' lesning av boken, er Collett Vogts forhold til sin far, et forhold som preges av ungdommelig opposisjon som så erstattes av voksen akseptasjon, aksentuert av en tiltagende resignasjon fra forfatterens side. Skildringen av dette far-sønn forholdet er alt i alt nokså sår lesning, og jeg synes Gimnes gjør en utmerket jobb i å bevare og, ikke minst, tydeliggjøre konflikten og ulikheten dem i mellom.

Kapitlet om Knut Hamsuns *På gjengrodde stier* er det desidert mest omfattende i hele boken. Det strekker seg over drøyt 130 sider, fordelt på 17 underkapitler. Gimnes viser seg å være svært familiær med både Hamsuns biografi og forfatterskap og hans arkivsøk, som har resultert i både papirlapper og konvolutter med forkastede notater til *På gjengrodde stier*, er interessant lesning. Interessant er også de intertekstuelle nedslagene han påviser i Hamsuns bok, ikke minst de som viser tilbake til Hamsuns eget forfatterskap.

Også forskningen rundt *På gjengrodde stier* blir svært overbevisende gjort rede for. Av denne delen går det dessuten klart

Anmeldelser

frem at Gimnes' eget bidrag er viktig, siden tidligere forskere i all hovedsak ikke har gjort annet enn å behandle boken, i likhet med selvbiografier generelt, "... som biografiske, litteraturhistoriske eller kulturhistoriske kjeldeskrift." (s. 203) Gimnes' selvbiografiske lesemodus borger derimot for en annen vinkling, og jeg vil videre ta for meg hovedpunktene i denne lesningen slik Gimnes selv formulerte dem innledningsvis, nemlig ved å se nærmere på hhv. kommunikasjonsaspektet og det såkalte "blygskapstoposet".

Uten at det blir sagt eksplisitt, virker Steinar Gimnes å betrakte bruken av intertekstuelle referanser som Hamsuns spesielle kommunikasjonsmessige grep. Det blir mao. snakk om kontakt *tekster* imellom heller enn kontakt mellom forfatter-leser. Det motivet Gimnes dveler mest ved, er det såkalte "Det kalder"-motivet, som Gimnes gjenfinner både i *Mysterier* (1892), *Pan* (1894) og *Under Høststjernen* (1906). *Motivet* leses som en måte de tre respektive hovedpersonene kan sette seg selv inn i en sammenheng med naturen på, for å bøte på den ensomhet og isolasjon de alle utsettes for. Gimnes skriver:

Motivet, forstått som begjær etter heilskap og sammenheng, utvida eg-kjensle og eksistensiell mening, spelar seg ut på bakgrunn av hovudpersonens splitting og det fråveret av desse kvalitetane som pregar den moderne tilstanden. (s. 253)

Motivet knyttes til en naturopplevelse og er som sådan forbeholdt kulturmennesket; man må stå utenfor for å kunne oppfatte det som noe ekstraordinært. Men motivet forbindes også med en kunstnerisk prosess, der inspirasjon, ytre uforklarlige krefter spiller inn.

Bruken av "Det kalder"-motivet i *På gjengrodde stier* later til å samsvare med hensyn til den kontaktskapende effekt det har for de tidligere romanene der det opptrer; motivet viser til et potensielt forhold mellom den det kalles på og den/det som kaller. Men ulikt de eldre tekstene avvises hele motivet, og dermed også den potensielle kontakten. I *På gjengrodde stier* står individet igjen like ensomt som før "Det kalder"-episoden. Slik sier Gimnes seg enig med måten Atle Kittang tidligere har lest et utvalg av Hamsuns

bøker på og funnet at de representerer en utvikling fra "begjær etter draum" til "instrument for innsikt". Det interessante ved Gimnes lesning av dette motivet er at han når frem til tilstedeværelsen av et viktig selvbiografisk trekk ved *På gjengrodde stier* som "Det kalder"-motivet først later til å motarbeide, nemlig det ikke-fiktive interesseområdet genren er konstituert rundt. Motivet knyttes tradisjonelt opp til noe fiktivt, både fordi det er å gjenfinne innenfor deler av Hamsuns tidligere skjønnlitterære forfatterskap, men også fordi selve hendelsen det vises til står frem som overnaturlig og preget av drøm. I *På gjengrodde stier*, derimot, blir bruken av "Det kalder" motivet et retorisk grep for å vise en virkelighet blottet for metafysisk innhold.

Gimnes tar for seg flere steder i teksten der han påviser motiver som kan tilbakeføres til andre tekster eller situasjoner, bl.a. en passasje fra Silvio Pellicis *Le mie prigioni* (som viser en slående likhet med en sekvens i *Sult*) og et skildret møte mellom Napoleon og Goethe. Måten Gimnes leser dette møtet som en allegori til Hamsuns møte med Hitler strekkes kanskje vel langt, og det kan diskuteres hvorvidt Hamsun etter å ha møtt Hitler, fortsatte å beundre ham, slik Gimnes hevder (s. 262). Gimnes skriver også, i anledning emnet *fedrelandskjærlighet*, som fremkommer i *På gjengrodde stier*, om hvordan dette har vært behandlet på en lignende måte i en tale Hamsun holdt på 1880-tallet. Dessuten tar Gimnes for seg Hamsuns siste vandrer, Martin fra Kløttran, på en svært inspirerende og innsiktsfull måte. Han begynner med å vise hvordan Martin fremstår som sluttpunktet i en lang rekke av vandrerfigurer, en rekke han skiller seg fra ved sin predikantgjerning, og i forlengelsen av denne, ved sin *tro*. Denne religiøse overbevisningen deler ikke fortelleren Hamsun, men tonen dem i mellom er god og de søker gjensidig hjelp hos hverandre. Gimnes nevner det ikke, men det kunne vært fristende å lese forholdet mellom de to som en allegori over hvordan Hamsun blir stilt til rette og skal straffes for *sin* overbevisning som stod i et misforhold til det fleste av hva hans landsmenn mente. Forholdet mellom Martin og Hamsun, derimot, fungerer godt, til tross for ulike livssyn. Hva Gimnes gjør, er derimot å vektlegge Martin som en forfatter av sin selvbiografi - en selvbiografi han legger frem for

Anmeldelser

Hamsun og vil ha hans kommentar til. Dette metafiksjonelle momentet er interessant av to grunner: For det første blir vi presentert for Martins selvbiografi, dvs. for en skisse til en *tradisjonell* selvbiografi, men som likefullt antydes å ikke være korrekt og som dermed bryter en av genrens forutsetninger, nemlig at det som blir fortalt faktisk skal ha skjedd. Dessuten er innslaget av Martins selvbiografi viktig fordi det røper Hamsuns syn på genren, et syn som alt i alt virker å være preget av likegyldighet - og som kan forklare hvorfor han har valgt å skrive om sitt liv på den fragmenterte, episodiske måten som preger *På gjengrodde stier*.

Hva så med "blygskapstoposet" slik det fremkommer i *På gjengrodde stier*? Bak betegnelsen skjuler det seg en dobbel betydning. På den ene siden kan beskjedenheten relateres til det konkrete språklige uttrykket, f.eks. i form av de modifikasjoner forfatteren gjør og den usikkerhet han lar komme til uttrykk. Men beskjedenheten kan også avtegne seg på et større, motivmessig plan, der f.eks. trivielle hendelser sidestilles med eksistensielle refleksjoner. Vi finner begge disse aspektene representert i *På gjengrodde stier*, og behandlet av Steinar Gimnes. Slik jeg ser det, finner vi dette mest utførlig drøftet i tre kapitler: "Dei varsame ords estetikk", "'En smitte fra Bibelen': Estetikk og verdier" og "Skrivaren som etymolog og kryptolog".

En opptakt til fenomenet er det vi finner i første kapittel, "Dei varsame ords estetikk". Gimnes viser til Atle Kittangs påstand om at man innenfor Hamsuns diskurs finner to typer retorikk; retorikk som overtalingskunst og retorikk som "skygge". Med retorikk som skygge, menes måten forfatteren legger vekt på å fremstille hendelsene uklart, hvordan han så å si undergraver det som er prosjektet i forhold til det å skulle overtale. Dette kobles så opp til det språklige og motivmessige, og de to gjenværende kapitlene viser eksempler på dette. Gimnes tar bl.a. for seg en tekstpassasje der Hamsun opererer med tre retoriske komponenter; Bibelen, ord av legpredikanten John Bunyan og samisk joik. Det vises først til hvordan Bibelen og legpredikantens ord blir brukt for at forfatteren skal få anledning til å fremstå som ubehjelpelig, delvis ved direkte feil, men også ved slik å knytte seg selv og sin stiltone opp til det

beskjedne og lavmælte, som begge de to nevnte tekstene kan sies å representere. Dernest kommer at også samisk joik blir nevnt. Joik blir et eksempel på skyggeretorikk, som noe som undergraver det "seriøst" religiøse som de to førstnevnte tekstspassasjene bygger på. Etableringen av denne spenningen mellom høyt og lavt stilnivå er effektiv. Det fører til at teksten ikke kan avvises som et hovmodig forsvarsskrift, til tross for at Hamsun ikke innrømmer skyld. I denne forbindelse trekker Gimnes inn hvordan kladden til *På gjengrodde stier* fremstår som langt mere konsis mht. dette spørsmålet. Steinar Gimnes har lest forarbeidene til boken, og viser bl.a. hvordan Hamsun på en lapp hadde skrevet:

Akab staar det at han ydmyket sig og gik sakte. Men det staar at han gik sakte. Om ingen anden staar det i hele den store Bok. Disse vidunderlige Ord at *han gik sakte*.

Dronning Jesabel utryddet. (s. 292)

Gimnes påpeker hvordan utsagnet lett kan leses som en allegori over forholdet mellom Hamsun og hans hustru, Marie. Men samtidig som utsagnet rommer den poetiske frasen om at Akab *gikk sakte*, rommer det også en indirekte erkjennelse av skyld - primært over dronningen, men også over Akab, som, ifølge 1. Kongebok, 21. kapittel, tilranet seg naboens vingård. Hadde tekststedet vært tatt med i *På gjengrodde stier* ville det vært nærliggende å lese inn en erkjennelse av nettopp skyld. Men en slik erkjennelse kommer aldri.

I kapitlet "Skrivaren som etymolog og kryptolog" vises det også til hvordan Hamsun bevisst kobler motiver hentet fra en hhv. høy og lav sfære. Gimnes siterer fra *På gjengrodde stier* en historie om en hanes livsløp, om hanen som for første gang ser seg selv som *hane* og blir sett som det, også av de andre i hønsegården. Historien avsluttes, kryptisk, med en antydning om at hanen blir tatt av dage. Gimnes leser denne fortellingen opp mot Hamsuns beskrivelse av sin egen situasjon på gamlehjemmet som innleder "hanekapitlet". Han kobler så disse to fortellingene opp mot en tidligere fortelling om stjernen Miras livsløp, som også består av vekst, toppunkt og fall. Gimnes poeng synes å være hvordan disse

Anmeldelser

tre historiene, hentet fra ulike stillag, peker mot den samme tematikk - en selvbiografisk tematikk *per se* om fødsel, liv og død.

Gimnes skriver godt, men han skriver tidvis nokså tungt og hans flittige bruk av ord som diskurs, narrasjon og topos kunne det med hell vært skåret ned på til fordel for andre, mere presise og norske ord - som nordist burde det knapt by på noen utfordring for ham. Dessuten har Gimnes, i likhet med Atle Kittang i Hamsunstudien *Luft, vind, ingenting* (1984), lagt sin elsk på adjektivet *insisterande* i forbindelse med tekster, og frasen fremstår etterhvert som alt annet enn forsterkende, men heller som nokså forslitt og tom (se bl.a. s. 12, 13, 78, 274, 278 og 311). Jeg mener dessuten at boken ville ha tjent på å være utstyrt med indeks. Stoffet fremstår som svært kompakt, og de ulike poengene griper på finurlig vis inn i hverandre, noe som gjør det ønskelig å gå tilbake igjen til steder i teksten som aktualiseres på nytt etterhvert som man leser videre. Dessuten ville det gjort at boken, i tillegg til å fremstå som en lesning av tre selvbiografiske verk, også kunne ha tjent som *teoretisk* tekst omkring selvbiografien. Så lenge det altså enda ikke foreligger noe norsk teoriverk omkring genren, må Gimnes' bok belage seg på å bli brukt også til dette formålet. Ellers har forlaget gjort en god jobb i å lese korrektur; boken er bare i minimal grad skjemmet med tastefeil, og den eneste alvorlige feilen jeg kunne se, var når det på side 43 ble vist til kapitlet "Det kalder", et kapittel som ikke eksisterer, men hvor man, antageligvis, har ment kapitlet "'Nogen kalder paa mig': Møte mellom tekstar".

Hva som gjenstår er å ta stilling til hva Gimnes ender opp med å legge i sin "selvbiografiske lesemodus". Vi har sett hvordan tekstene han tar for seg setter individet i sentrum, og hvordan dette resulterer i at forfatteren må forsvare det objekt han har valgt å studere - seg selv. Vi har også sett på hvordan det kommunikative står sentralt i slike tekster, det være seg mellom det antatte publikum eller med seg selv og sine egne tidligere, litterære arbeider som i tilfellet Hamsun. Slik ender vi, ikke overraskende, opp med at den selvbiografiske lesemodus er nettopp hva den inngir å være, nemlig en lesning som fokuserer på tekstens *selv*. Dette selvet er overraskende ofte, ikke minst slik det opptrer i Hamsuns *På gjengrodde stier*, et splittet og ensomt selv - ikke ulikt

det individet som fremstod i utallige modernistiske romaner på tidlig 1900-tall, særlig i Europa, men også i Norge. Man ender i forbløffende grad opp med skildringen av desillusjonerte og *moderne* jeg-individer, og til og med Camilla Collett synes å finne seg godt til rette i sin "moderne" fremmedgjøringskontekst. Men samtidig ligger det i selvbiografien som genre at individet blir forsøkt fremstilt som samlet, betegnende en klar utviklingslinje. Dette skaper en åpenbar spenning mellom tekster som tilsynelatende hviler på et modernistisk individkonsept, samtidig som de forsøker å gi uttrykk for dette i en stringent selvbiografisk form. Og nettopp drøftingen av forholdet mellom modernisme og selvbiografi burde, etter min mening, vært viet langt større plass. Gimnes kommer inn på dette i et kort avslutningskapittel, men de knappe ti sidene han bruker er, etter min mening, altfor lite, og drøftingen burde dessuten vært gjort mere eksplisitt mht. forholdet mellom genren selvbiografi og modernismen som litterær retning. Det tror jeg ville gitt boken den *nerve* den synes å mangle i all sin stødighet. Gimnes valg av en selvbiografisk lesemodus fremstår, helt frem til bokens siste ti sider, som et oppgjør med et litteratursyn som leser tekstene som rene biografier og/eller kulturhistoriske rapporter. Det er vel og bra at Gimnes markerer sin posisjon i forhold til dette, men spesielt kontroversielt og spennende er det kanskje ikke. Mere spennende tror jeg derimot det kunne blitt dersom Steinar Gimnes hadde turt å satse mere eksplisitt på en drøfting av hva selvbiografien som genre har som andre modernistiske verk mangler - og ikke som nå kamuflert sine teoretiske observasjoner bak lesninger av litterære verk.

Linda H. Nesby

