

Linda Hamrin Nesby

Ironi og metafiksjonalitet i Knut Hamsuns roman *Siste Kapittel*

Denne artikkelen dreier seg om forholdet mellom ironi og metafiksjonalitet, og hvilken rolle disse fenomenene sammen spiller i Knut Hamsuns roman *Siste Kapittel* (1923). Romanen er valgt fordi den etter mitt syn er bygget opp på et utpreget ironisk måte: Både karakterer, steder og synspunkter er ordnet etter et kontrastivt, eller om man vil, ironisk, mønster. I tillegg kommer at romanen inneholder passasjer der romanens egen form og diktergjerningen, indirekte, blir kommentert; dette er det som retter oppmerksomheten mot det metafiksjonelle aspektet. En analyse av romanen viser at det synes å være en korrespondanse mellom den ironiske grunntonen og det metafiksjonelle innslaget. Jeg vil i det følgende forsøke å vise hvordan.

Ironi

Ironibegrebets historie går like tilbake til antikken. Det var opprinnelig knyttet til en karakteristikk av en væremåte; *eirôn* kan oversettes med hykler. Uttrykket lar seg etterspore første gang hos Aristofanes i komedien "Skyene" (423 f.Kr.). Også Platon bruker betegnelsen *eirôn*. Han bruker den i forbindelse med Sokrates i *Staten*, og uttrykket blir brukt pejorativt, men denne gang dreier det seg om en bestemt type språkbruk. Sokrates blir kalt en *eirôn*, fordi han simulerer uvitenhet; han stiller spørsmål han allerede vet, eller aner, svar på. Denne forståelsen av ironi - at man sier én ting, men mener noe annet, forble den dominerende opp gjennom middelalderen og renessansen.

Det er vel dette vi først tenker på i forbindelse med begrepet ironi. Den delen av ironibegrepet jeg tar opp her, er derimot av nyere dato. Det har også en annen betydningsimplikasjon. På 1800-tallet skjer en utvidelse av begrepet, slik at det ikke lenger primært gjelder et bestemt retorisk virkemiddel, der man mener det motsatte av hva man sier. Med Friedrich Schlegel (1772-1829) og kretsen rundt ham får ironi en utvidet betydning, slik at det tar til å betegne et spesifikt aspekt rundt selve skriveprosessen. Stikkordet er *romantisk ironi*.

Schlegel omtaler i et etterlatt fragment selv ironi som "... eine permanente Parekbase".¹ Uttrykket blir brukt i forbindelse med antikke komedier (sml. *parabase*), og han definerer det slik: "... der Parekbase, einer Rede, die in der Mitte des Stückes vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wurde. Ja, es war eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stückes ..."² Parekbase tjente m.a.o. som et bevisst kunstnerisk illusjonsbrudd. Den fiktive handlingsgangen ble forklart og fortolket av karakterer som trådte ut av sine roller på det fiktive plan. Friedrich Schlegel, som også prøvde seg som forfatter, søkte i romanen *Lucinde* (1799) å praktisere denne skrivemåten. Men enda viktigere var det at han, som litteraturviter, påviste denne typen ironi som et fellestrekk for "romantisk diktning", en diktning som ikke bare omfattet hans samtidige, men strakte seg tilbake til Dante, Petrarca, Cervantes, og ikke minst, Shakespeare. Å skulle gjøre utførlig rede for hva Schlegel la i begrepet "romantisk poesi" vil føre for langt. Mest relevant i denne forbindelse er måten romantisk litteratur baserte seg på en forståelse av verden som splittet og kaotisk, der bare en ambivalent, enn si, *ironisk* holdning kunne gripe denne motsigelsesfullheten. I samsvar med den romantiske geni-estetikk, der dikteren ble sett på som et

¹ Behler, E., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, XVIII, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967, s. 85.

² *Ibid.*, XI, s. 88.

ekstraordinært vesen, med mulighet for å gripe dette uutsigelige, formidle kaoset, ble ironi å betrakte som et middel for å nå dette målet: "Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos".³

Det er da også dette vi vanligvis forstår med romantisk ironi, nemlig at forfatteren selv griper inn i handlingsgangen og "avslører" den som illusorisk. Slik viser romantisk ironi til et skille mellom fiksjon og virkelighet. Diktningens *mimetiske* aspekt består dermed, paradoksalt nok, i å vise hvordan diktning *ikke* er å betrakte som sannhet i seg selv, men kun som et bilde på sannhet. Denne dobbelheten er viktig å opprettholde. Det er dette Arild Linneberg er inne på når han omtaler Schlegels kunstsyn som "... en negativ estetikk".⁴ Linnebergs sammenligningsgrunnlag er Schleiermacher, hvis hermeneutikk tar sikte på å nå frem til en fullstendig forståelse av teksten. Linneberg oppsummerer forskjellen mellom Schlegel og Schleiermacher slik: "Mens hermeneutikken - i Schleiermachers skikkelse - sikter mot å oppløse de motsigelsene som gjør meddelelsen uforståelig, fastholder negativitetsetetikken - i Schlegels skikkelse - språkets splittelse mellom bokstav og mening".⁵

De tyske romantikerne kan altså sies å ha innført et nytt perspektiv på ironibegrepet. Begrepet utvides slik at det ikke lenger bare dreier seg om et "retorisk decorum"⁶, men også omfatter en type verdensanskuelse. Denne forståelsen av ironibegrepet har fått stor utbredelse i nyere litteraturvitenskap, særlig innenfor post-strukturalistisk teori. Det er forøvrig påtagelig hvordan man i nyere litteraturteori omgår termen ironi, samtidig som man omtaler fenomenet. En (sympatisk) forklaring på dette slektskapet kan være at bl.a. de såkalte

³ Ibid., II, s. 263.

⁴ Arild Linneberg, *Bastardforsøk*, Oslo: Gyldendal, 1994, s. 219.

⁵ Loc.cit.

⁶ Ole Egeberg, *Ironiens læsning - læsningens ironi*, Edda 2/1994, s. 135.

dekonstruksjonistene ikke er seg bevisst forbindelsene med romantikken, slik P. L. Oesterreich hevder: "Die Idee der infiniten Ironie gewinnt gegenwärtig eine neue Aktualität in post-modernen und neoliberalen Ironismen, die sich allerdings ihrer Abkunft aus dem romantischen Denken nicht immer bewusst sind".⁷ Etter mitt syn kan man imidlertid stille seg tvilende til denne påstanden: Det er nettopp i dialog med romantiske tenkere at de Man og Derrida utvikler sine egne tanker. En annen mulig forklaring på deres *aversjon* mot ironitermen er at den assosieres med ny-kritisk tankegods. Flere av dekonstruksjonistene hadde en fortid som nettopp nykritikere, en retning de etterhvert aktivt søkte å ta avstand fra.⁸

Metafiksjonalitet

I motsetning til ironi er *metafiksjonalitet* et forholdsvis nytt begrep. Det ble første gang brukt i et essay av den amerikanske kritikeren og forfatteren William H. Gass i 1970.⁹ Som fenomen har det derimot eksistert lenge. Både Patricia Waugh og Linda Hutcheon, som har skrevet to av standardbøkene omkring fenomenet, finner at det er karakteristisk for romanformen som sådan. Ut fra dette slås det fast at metafiksjonalitet, eller metafiksjonelle trekk, kan dateres relativt langt tilbake. Et av verkene det ofte vises til, Laurence Sternes *Tristram Shandy*, ble skrevet i 1760. Enda tidligere, på 1600-tallet, finner vi at diktere

⁷, Peter L. Oesterreich, "Ironie", i Helmut Schanze (red.), *Romantik-Handbuch*, Stuttgart: Kröner, 1994, s. 362.

⁸ Dette gjelder bl.a. Harold Bloom, Geoffrey Hartman og Paul de Man. Sistnevntes nykritiske arv blir kritisk behandlet av Frank Lentriccia i kapitlet "Paul de Man: The Rhetoric of Authority" i boken *After the New Criticism*, Chicago UP, 1980.

⁹ Jfr. William Gass, *Fiction and the Figures of Life*, New York: Alfred A. Knopf, 1970.

som Lope de Vega og Cervantes skriver tekster med metafiksjonelle trekk.¹⁰

Til tross for at begrepet *metafiksjonalitet* er relativt nytt, har det likevel rukket å bli gitt en rekke betydninger, slik at det i dag brukes om tilsynelatende ulike typer narrativ diktning. Patricia Waugh's definisjon ser likevel ut til å samle opp det vesentlige:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.¹¹

Denne definisjonen blir av Waugh sagt å gjelde nyere, metafiksjonell litteratur. Hun hevder at disse metafiksjonelle trekkene er særlig frekvente de siste tyve årene. I kjølvannet av denne påstanden følger en diskusjon om hvorvidt metafiksjonalitet kan tjene som et kjennetegn ved såkalt *post-moderne* litteratur, en diskusjon Linda Hutcheon i *Narcissistic Narrative* lar ligge p.g.a. den negative evalueringen hun finner i bruken av termen. Som begge likevel gir uttrykk for, er det en forskjell mellom det man generelt kunne kalle *moderne* og *post-moderne* metafiksjonalitet. Waugh's definisjon synes å passe best til den sistnevnte typen. For mens post-moderne metafiksjonalitet har som sitt primære mål å undergrave romanformen som sådan,

¹⁰ Jfr. Inger Christensen, *The meaning of metafiction*, Oslo etc.: Universitetsforlaget, 1983 (1981), s. 9.

¹¹ Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London etc.: Routledge, s. 2.

som et ledd i en enda større virkelighetsavsløring, nøyer moderne metafiksjonalitet seg med å tematisere romanens, eller kunstens, gyldighet. Kanskje kan vi med Linda Hutcheon si at det er forskjellen mellom et *epistemologisk* og *ontologisk* problem som avtegner seg. Tidlige romaner lot de metafiksjonelle trekkene tjene til å stille spørsmål om hvorvidt man kunne stole på virkeligheten, dog uten at dens ekistens ble trukket i tvil. Post-moderne metafiksjoner, derimot, reiser spørsmål både om grunnlaget for forståelse og hvilken verden man mener å forstå. Hans H. Skei er inne på noe av det samme når han skriver at "... 1700-tallsromanens forfatterinvensjon [...] har som hovedfunksjon å støtte leserens konkretisering av romanens verden ved å forme en overgang mellom den historiske verden og fiksjonsverdenen."¹² Patricia Waugh siterer Robert Alter om denne forskjellen: "Modernist self-consciousness, however, though it may draw attention to the aesthetic construction of the text, does *not* 'systematically flaunt its own condition of artifice'".¹³

Jeg har ovenfor vist hvordan Patricia Waugh's definisjon, med utgangspunkt i et utviklingsaspekt, bør modifiseres noe. En annen relevant innvending blir pekt på av den islandske litteraturviteren Astradur Eysteinnsson, som viser hvordan Waugh's definisjon er entydig basert på et konkret forteller/forfatter nærvær, slik at andre formelle metafiksjonelle grep ikke nevnes. Eysteinnsson skriver:

"Metafiction" according to Waugh's "strict" definition, would not cover what I find one of the most powerful instances of metafictional passages in modern literature, the church scene in *Der Prozeß* (1925), when the priest

¹² Hans H. Skei, *På litterære lekeplasser*, Oslo: Universtitetsforlaget, s. 43.

¹³ Waugh, op. cit., s. 21.

alternately presents and refutes interpretations of the story of the man from the country; a story that in turn might be (although we cannot be sure) an allegory of K's "process" or trial. But while the scene has important implications for Kafka's novel as a whole (or the unfinished and fragmented "whole" that it is), it is not an element of a systematic flaunting of the novel as a fabricated artifice.¹⁴

Eysteinssons innvending åpner for å lese allegoriske innslag som skjulte metakommentarer, noe som forekommer meg både plausibelt og, med tanke på *Siste Kapitel*, svært relevant. Når Waugh's definisjon ekskluderer denne muligheten, kan det skyldes det eksempelmaterialet hun legger til grunn, og som fremhever koblingen mellom post-modernisme og metafiksjonalitet som jeg nevnte over. Da er Linda Hutcheon mere åpen for implikasjonene som følger av metafiksjonalitet som et elastisk begrep. Hun vier et helt kapittel til hva vi med en fellesbetegnelse kan kalle *strukturell metafiksjonalitet*. Eksempelene hun bruker, er nettopp allegori, samt parodi og *mise en abyme*.¹⁵

Uten å foregripe for mye er det fenomenet *mise en abyme* som er mest aktuelt i forbindelse med *Siste Kapitel*. Direkte oversatt betyr *mise en abyme* bilde i avgrunnen. En vanlig måte å illustrere fenomenet på, er å vise til billedkunsten, hvor et maleri portretterer seg selv som maleri. I litteraturvitenskapen snakkes det gjerne om et "... play within the play", dvs. skuespill i skuespillet, og scenen fra *Hamlet* 3, II hvor Hamlet dramatiserer farens død og får en omreisende teatertrupp til å fremføre

¹⁴ Astradur Eysteinsson, *The Concept of Modernism*, Itacha etc.: Cornell UP, s. 112 f.

¹⁵ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, kap. 3 *Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory, and the Mise En Abyme*, New York etc.: Methuen, 1984 (1980).

Ironi og metafiksjonalitet i *Siste Kapitel*

skuespillet, er et illustrerende eksempel. Det dreier seg m.a.o. om å duplisere en bestemt form for å fremme et budskap. I tilfellet *Hamlet* kan man selvsagt hevde at det ikke bare er dramaet som form som gjentaes, men også hendelsen det vises til. Det vesentlige i forbindelse med *Siste Kapitel* er, ikke desto mindre, at én litterær struktur, i dette tilfellet, romanen, kommenteres via en likedan struktur.

Ironi og metafiksjonalitet

På hvilken måte kan ironi og metafiksjonalitet sies å være beslektede fenomener? Og hvilke eksistensielle implikasjoner ligger det i bruken av disse formgrepene innenfor en litterær tekst? Jeg vil begynne med å se nærmere på Paul de Mans allegoribegrep slik det fremkommer i essayet "The Rhetoric of Temporality", og hvordan dette kan knyttes til begrepet *mise en abyme*. Deretter vil jeg vise hvordan de Mans tanker om allegori er nært knyttet til hans forståelse av ironi. På bakgrunn av dette vil jeg, igjen med utgangspunkt i "The Rhetoric of Temporality", forsøke å vise likhetspunktene mellom ironi og metafiksjonalitet, og hvordan disse kan sies å være bærere av de samme eksistensielle implikasjonene.

Tilsynelatende er det liten forskjell mellom begrepene symbol og allegori. Begge kan sies å vise ut over seg selv. Det blir gjerne sagt å dreie seg om "konkrete" figurer/bilder som representerer abstrakte forestillinger.¹⁶ Likevel har det fra romantikken av vært tradisjon for å sette begrepene opp mot hverandre: Symbolet er blitt verdsatt på bekostning av allegorien. Paul de Man snur denne hierarkiseringen på hodet, men fastholder forskjellen mellom symbol og allegori. Begrepene viser for ham bl.a. til to ulike språksyn. Symbolet kan binde erfaring og virkelighet sammen med språket i en enhet. Tegnet er motivert;

¹⁶ Jfr. Kittang/Aarseth, *Lyriske strukturer*, Universitetsforlaget, 1991(1976).

det står i et nært forhold til virkeligheten. Dette er ikke tilfellet med allegorien, hvor erfaring og verden aldri kan smelte sammen i språket. Tegnet står her i et arbitrært forhold til virkeligheten.

Ved hjelp av de eksemplene de Man gir, blir det etterhvert klart at det å skrive allegorisk nærmest er å skrive intertekstuellet. Ved å skrive allegorisk baserer man seg på at tegn viser tilbake til andre tegn, det skjer altså en fordobling innenfor tekstuniverset. De Mans eksempel er hentet fra Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* (1761) og beskrivelsen av Meillerie-hagen. Skildringen av denne hagen blir av de Man hevdet å ha som forelegg en lignende hagebeskrivelse i det lange middelalderdiktet *Roman de la rose* av Guillaume de Lorris og Jean de Meun. Vi har m.a.o. å gjøre med et forhold der en tekst viser til en annen tekst. Men kan man ikke like gjerne tenke seg at tegn viser til samme tegn innenfor samme tekst, dvs. at fordoblingen skjer innenfor et og samme tekstunivers? Hvis man kan gjøre dette, og jeg mener at det burde være fullt mulig, synes vi å ha nærmet oss *mise en abyme* fenomenet, bare fra en annen vinkel enn tidligere. Også her dreier det seg jo om en duplisering, som likefullt innebærer en ny betydningssimplikasjon.

Måten Paul de Man beskriver ironi på ser ut til å ha mye felles med Friedrich Schlegels begrep *romantisk ironi*. Romantisk ironi er, som tidligere sagt, synonymt med det å skape en illusjon, som deretter blir brutt. Men hva mere er, så synes de Mans forståelse av ironi i mangt å være sammenfallende med hans tanker om allegori. Begge viser til en fordobling, der man sier en ting, men mener noe annet. Forskjellen later, ifølge de Man, til å bestå i måten allegorien har tidsutstrekning, mens ironi baserer seg på en plutselig innsikt. Slik fremstår allegorien som ironiens diegese. Den ontologiske karakteristikken som følger i kjølvannet av de Mans ironibegrep, synes dermed også å gjelde for allegoribegrepet. Når jeg videre i forbindelse med de Man bruker

Ironi og metafiksjonalitet i *Siste Kapittel*

begrepet *ironi*, ligger *allegori*, slik jeg har definert det over, implisitt.

De Man argumenterer for *sin* oppfatning av ironi ved å polemisere mot et av Genève-skolens fremste medlemmer, Jean Starobinski. Ifølge Starobinski kan det å skrive ironisk tjene som en tilbakevending til verden for kunstneren, fremfor en ytterligere splittelse *fra* den. Foreningen mellom individ og verden skjer gjennom kunst. Starobinski viser til hvordan E.T.A. Hoffmann opplevde den ironiske splittelsen, men overvant den: Kunsten viser verden slik den *kan* være. Paul de Man er fundamentalt uenig med Starobinski i synet på ironi, og i de slutninger han trekker om Hoffmanns novelle:

Far from being a return to the world, the irony to the second power or "irony of irony" that all true irony at once has to engender asserts and maintains its fictional character by stating the continued impossibility of reconciling the world of fiction with the actual world.¹⁷

Til inntekt for sitt syn trekker de Man bl.a. Friedrich Schlegel. Han viser til hvordan Schlegel definerer (romantisk) ironi som "... eine permanente Parekbase".¹⁸ Av naturlige grunner blir termen "metafiksjon" ikke nevnt. På bakgrunn av hva termen etterhvert skulle bli definert som, en definisjon som er forsøkt antydnet ovenfor, er det likevel klart at det er dette de Man leser inn i Schlegels utsagn. De Man skriver: "Parabasis is understood here as what is called in English criticism the 'self-conscious narrator', the author's intrusion that disrupts the fictional illusion."¹⁹ Denne *tekstlige* bevisstheten blir av Paul de Man ikke sett på som noe

¹⁷ Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", i *Blindness and Insight*, London: Routledge, 1996 (1983), s. 218.

¹⁸ Loc.cit.

¹⁹ Ibid., s. 218 f.

positivt, i betydning av en økt innsikt om seg selv og verden. Erkjennelsen forfatteren oppnår, er tvert i mot knyttet til en visshet om at det ikke er noe reelt skille mellom ham som forfatter og forteller i romanen. Slik blir han slett ikke *satt fri*, men *fanget* i sin egen bruk av ironi. Starobinskis idé om ironi som forenende er også blitt lest inn i Schlegels skrifter - noe de Man mener er misvisende. Han hevder at Schlegel ikke lar seg innpasse i et slikt syn. De Man skriver: "The dialectic of the self-destruction and self-invention which for him (Schlegel m.a.), as for Baudelaire, characterizes the ironic mind is an endless process that leads to no synthesis".²⁰ Ironi er ifølge Schlegel en evigvarende tilstand, noe han anser som negativt:

Welche Götter werden uns von allen diesen Ironien erretten können? das einzige wäre, wenn sich eine Ironie fände, welche die Eigenschaft hätte, alle jene großen und kleinen Ironien zu überschlucken und zu verschlingen, daß nichts mehr davon zu sehen wäre, und ich muß gestehen, daß ich eben dazu in der meinigen eine merkliche Disposition fühle.²¹

Svaret er ingen - eller en. Det siste viser ifølge de Man til "... a leap out of language into faith".²² Slik får ironien etterhvert en aporetisk karakter; den viser til hvordan individet blir stilt mellom denne dobbelheten uten mulighet for å kunne bedømme hvilken som er den virkelige. Ironi tar til å betegne en kaotisk tilstand. Schlegel skriver:

²⁰ Ibid., s. 200.

²¹ Behler, E., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* II, 2 s. 369.

²² Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality" s. 223. De Mans henvisning til en mulig overgang fra språk til religiøs tro, kan tenkes å være basert på Friedrich Schlegels egen omvendelse til katolisismen.

Ironi og metafiksjonalitet i *Siste Kapitel*

Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie (...). Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabne Urbanität der sokratischen Muse, was die Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Styl.²³

Hva jeg ovenfor har sett på som Paul de Mans allegori-/ironibegrep, har vist seg å ha likhetspunkter til hhv. begrepene *mise en abyme* og *romantisk ironi*. I begge tilfeller dreier det seg altså om begreper som faller inn under hovedbetegnelsen *metafiksjonalitet*. Mellom metafiksjonalitet og ironi, slik jeg tidligere beskrev begrepet, later det til å avtegne seg et nært slektskap: I begge tilfeller dreier det seg om en type fordobling. Denne fordoblingen kan man, med Paul de Man, si ikke fører tilbake til noe annet enn seg selv, og dermed heller ikke frem til noe annet. De eksistensielle implikasjonene ved metafiksjonalitet og ironi kan da også sies å være de samme: I begge tilfeller dreier det seg om en type kunstnerisk selvrefleksjon som er selvnærende. En konsekvens av denne altomfattende ironien er at ethvert fast punkt i vår oppfattelse og beskrivelse av omverdenen ser ut til å forsvinne. For de Man tjener ironi til å fremstille et individ, forfatteren/fortelleren, som er skilt fra seg selv. Denne splittelsen ligger implisitt i bruken av ironi. Men bruken av ironi viser også til et pessimistisk verdenssyn, på bakgrunn av språkets dobbelthet. Slik synes ironi å gå over fra å være et litterært virkemiddel, til å bli et ontologisk tegn ved språket: Språk kan ikke lenger brukes til å kommunisere med. En slik ikke-kommunikativ verden fremstår som en tom verden, og Paul de

²³ Behler, E., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* II, 2, s. 152.

Man kommer senere til å betegne denne tilstanden for "the void".²⁴

***Siste Kapitel* og kriminalgenren**

Jeg vil nå forsøke å vise hvordan det jeg ovenfor har skrevet om ironi og metafiksjonalitet, kan brukes som grunnlag for en analyse av Knut Hamsuns *Siste Kapitel*. Mitt utgangspunkt har vært måten romanen spiller på enkelte av *kriminalgenrens* trekk, samtidig som den forholder seg kritisk til genren som sådan. Det er i denne forbindelse *mise en abyme*-fenomenet aktualiseres, ved at en rekke litterære grep, forbundet med én bestemt genre (i dette tilfellet kriminalgenren) kritiseres innenfor en ramme av likedanne grep og en lignende genre. Men nettopp dette at romanen setter seg selv i et, indirekte, negativt lys, gjør at den metafiksjonelle vendingen fremstår *ironisk*. Som pekt på ovenfor, viste Friedrich Schlegel til romantisk ironi som et "fast" illusjonsbrudd ("eine permanente Parekbase"), hvor teksten står frem som tekst og ikke som virkelighet. Teksten gödtar, så å si, sin egen begrensning. På samme måte som tekst og virkelighet er adskilt, finner det også sted en splittelse mellom ord og mening. Dette ironiske forholdet synes å være symptomatisk for romanen som helhet, ikke minst karakteriserer det slutten i *Siste Kapitel*. Disse to elementene, dvs. hvordan *Siste Kapitel* er bærer av både et ironisk og et metafiksjonelt aspekt, er det jeg vil søke å belegge i analysedelen. Avslutningsvis vil jeg, i tråd med observasjonene i teoridelen, peke på en mulig *eksistensiell* implikasjon ved bruken av ironi og metafiksjonelle trekk. Men først kort om romanen.

Siste Kapitel hører til en av Hamsuns minst kjente romaner, noe som ikke er enkelt å forklare. Romanen ble positivt mottatt i

²⁴ Se bl.a. essayet "Form and Intent in the American New Criticism" i *Blindness and Insight*.

Ironi og metafiksjonalitet i *Siste Kapittel*

samtidspressen og er da heller ikke, kvalitativt, bærer av noen åpenbare lyter. Kanskje kan en mulig grunn være at Hamsun her synes å skrive seg inn i en kontinental *tradisjon*, snarere enn å stå frem som innovativ og norsk, for ikke å si, nordlandsk? Handlingen i *Siste Kapittel* er nemlig lagt til et sanatorium på fjellet. Det er den samme settingen som man finner i Maupassants *Mont Oriol* (1886/87), Thomas Manns novelle *Tristan* (1903), samt romanen *Der Zauberberg* (1924), og som har funnet sin fortsettelse i dagens "legeromaner".

Sanatoriet i *Siste Kapittel* heter Torahus, men, bortsett fra sin beliggenhet har det ikke mye landliv heftet ved seg. Torahus fremstår som et bysamfunn i miniatyr. På dette stedet, med alle dets fasiliteter, blir den moderne sivilisasjon omhyggelig skildret: Sjalousi, renkespill, sladder, forfengelighet og ikke minst død florerer. En av de mest sentrale karakterene, Leonhard Magnus, bærer økenavnet "Selvmorderen", da han angivelig er der for å ta livet av seg. En annen fremtredende karakter, den vakre Julie d'Espard, utmerker seg med sine velregisserte forsøk på å finne en velstående mann. Til tross for at hovedvekten av handlingen er lagt til sanatoriet, spiller en seter i nærheten en viktig rolle. Hit flytter den unge Daniel Utby etter at farsgården er blitt drevet konkurs, og faren selv har tatt livet av seg. Den kunstige sanatoriumstilværelsen blir slik, tilsynelatende, holdt opp mot et sunt bondeliv. Skjønt så enkelt er det ikke. Daniel er ingen entydig helt, men står frem med feil og mangler, han som alle andre. Hvilken av de to tilværelsene som er å foretrekke, fremstår tilsist som et åpent spørsmål.

En av de mere sentrale bifigurene i *Siste Kapittel* er frøken Ellingsen. Hun er telegrafistinne; "... en pen, høi Dame som bare var blit litt overanstrengt ved Telegrafbordet" (27).²⁵ Hun viser seg etterhvert å ha forfatterambisjoner, noe som røpes ved at hun

²⁵ Sidetall i parentes viser til *Siste Kapittel*, Gyldendal, 1923.

underholder en klikk ved sanatoriet med å fortelle mystiske historier. Like før hun dør, opplyser fortelleren om at denne virksomheten har økt i omfang, og at frøken Ellingsen er i ferd med å gjøre ferdig sin debutbok, som skal hete *Skriket i Natten*.

I et sluttet lag samme kveld som sanatoriet brenner ned til grunnen, gir frøken Ellingsen til beste en av sine mystiske historier, basert på en hendelse på togturen opp til sanatoriet:

Jo det sat en Mand paa Sætet ret overfor mig, jeg skulde kjende ham igjen i den største Folkesverm, slikt Indtryk gjorde han paa mig. Han sat og gjorde alle Ting med venstre Haand.

Naa? spurte Damerne spændt.

Med venstre Haand! slaar Frøkenen fast.

Ja var det saa rart?

Den Mand, sa Frøkenen, hadde sikkert gjort noget som bare kunde gjøres med høire Haand.

Damerne forstod ikke Spor.

Frøkenen med Vekt: Han simulerte Kjevthændthet.

Simulerte Kjevthændthet? sa Fru Bertelsen. Jasaa. Ja, men hvordan vet De det? Hvad i Alverden - jeg forstaar ikke -

Frøken Ellingsen begynder at bli fortapt igjen, hun taalte ikke Spørsmål, man maatte ikke gaa hende paa Klingen. Og da Fru Bertelsen spurte: Men hvad saa mere? ristet Frøkenen paa Hodet og svarte: Det er ikke mere - endda. [...] Jeg har noget at holde mig til, sa hun, fra Telegrafbordet, sa hun. Det kan jo være at jeg vet litt om Manden i Toget. Men jeg maa ikke si mere, jeg har min Ed. (554 f.)

Denne siste av frøken Ellingsens historier bærer med seg likhetstrekk fra dem hun har fortalt tidligere. Det dreier seg om

kriminalfortellinger. Hun later til å ta utgangspunkt i disse fortellingenes klassiske oppsett med "... en mysteriøs forbrytelse, noen personer som en etter en kommer i mistankens søkelys (...), en oppdager som er klokere enn alle de andre, en uventet løsning av problemet, og en tilfredsstillende forklaring på hvordan det ble løst [...]".²⁶ At hun i utdraget over dreier skissen i retning av å fremstille en potensiell forbryter, eller i hvert fall *en som har noe å skjule*, er klart nok. Deretter antydes årsaken, av frøkenen selv i rollen som detektiv. Det samme er tilfellet med en av frøkenens tidligere historier, "Historien om de to Utlændinger og Jagtvognen" (83). Her forteller frøken Ellingsen utførlig om hvordan en mann og hans tjener la ut på reise i Norge i en jaktvogn. Etterhvert blir det, via telegrafan, gitt beskjed om at vognen må anholdes for enhver pris. Men da den blir funnet, er den tømt for alt innhold. Frøkenen fortsetter: "Det fremgik av Rapporten at Vognen aldeles ikke hadde indeholdt Guld og ædle Stener, men Papirer, aa bare Papirer, tænk, smaa sorte Ord paa Hvitt, men dyrere end alle Kostbarheter, umaatelig viktige, en stor Skjæbne, Liv og Død. Og nu var Papirerne borte!" (85) Enda en gang antydes altså en forbrytelse, som igjen er kamouflert av falske spor eller skjulte identiteter.

De omtalte fortellingene til frøken Ellingsen er altså basert på kriminalgenren. Men de bryter genrekonvensjonene med hensyn til slutten, eller rettere: ved sin mangel på slutt. Noen "uventet løsning av problemet, og en tilfredsstillende forklaring på hvordan det ble løst",²⁷ dukker nemlig ikke opp. Historien føres ikke frem til et slutt punkt hvor trådene samles og fortellingen rundes av. Frøken Ellingsen utmerker seg tvert om med sine ufullstendige avslutninger. I fortellingens siste stadium går hun liksom tom, hun greier ikke samle trådene, og den dramatik hun så

²⁶ Asbjørn Aarseth, *Litterært leksikon*, Kunnskapsforlaget, 1977, s. 130.

²⁷ Loc.cit.

møysommelig har bygget opp, flyter ut i ingenting. Jeg har allerede vist hvordan dette skjer i historien om mannen med venstrehånden. I historien om den tomme jaktvognen som jeg har omtalt tidligere, er spenningen på topp da frøkenen stanser og spør:

Gidder De høre mere?

Hvad mente hun? De vilde selvsagt høre mere, Spændingen var netop paa det høieste.

Naaja, men det er ikke stort mere, sier hun. Utsendingen og Politiet maatte tilbake igjen til Hallingdal, de gjennemsøkte Marker og Skoger, det var forgjæves, de maatte tilslut henvende sig til Herren og hans Tjener for at faa opgit Skjulestedet. Saa k j ø p t e de Papirerne tilbake.

Tilhørerne sat litt flau: Naa, saa kjøpte de Papirerne tilbake?

Ja.

En merkelig Forandring var foregaaet med Frøkenen, hun hadde likesom tappt Traaden, det var ikke mere ved hende. (85)

Hva så med frøkenens arbeidsmetoder? Og hvordan blir selve forfattervirksomheten omtalt og evaluert? I en samtale med Julie d'Espard uttrykker denne undring over frøken Ellingsens diktergaver: "Nei det sier alle. Men det er jo først og fremst Kaldet. At man har Evnerne. Dernest kommer Øvelsen" (399 f.). Samme kveld som sanatoriet brenner ned, er det igjen noen som undrer seg over frøkenens forfattertalent. Nok en gang svarer frøken Ellingsen: "Det sier alle [...]. Men det er jo saa at man maa ha Kaldet. Det kommer til mig, jeg har ikke den ringeste Møie med at lete op Stof. Vil De for Eksempel høre hvad jeg oplevet nu

paa Toget hit?" (554) - hvorpå hun forteller den tidligere siterte historien om mannen med den påfallende venstrehånden. Slik skaper frøkenen et bilde av sin egen skrivepraksis med basis i en type romantisk geni-estetikk, der inspirasjon blir antydnet å være drivkraften bak disse fantasi-eksessene. Men skildringen av denne forfattervirksomheten virker å være skjærende ironisk. Disse "Røverromanene" er ikke fremstilt av noe romantisk medium, men av et menneske på flukt fra seg selv og sitt eget liv. Skrivningen er uttrykk for et substitutt, den representer et pseudo-liv. Frøken Ellingsen kunne ha gjort bedre ting, later fortelleren til å mene, men fantasien leder henne vill. Det er medfølelse i omtalen av frøken Ellingsen, etter at hun har lagt ut om sin skrivende tilværelse: "De samme Galskaper i det vakre Hode! Frøken Ellingsen, det rolige Menneske med den forvildede Fantasi, hun var gjerne undfanget under en Narkose, i en Bakrus, saa blev hun den hun var, endevendt i sin Natur, kjønslig indifferent, kjedelig og gold" (399). Hva fortelleren later til å ville si, er at frøken Ellingsen lever med en mangel. Denne mangelen resulterer, ironisk nok, i hennes kunstneriske frembringelser. Om man med frøken Ellingsen velger å forstå forfattere generelt, finner man dermed et syn på kunstnerisk produksjon som avhengig av et savn - eller en mangel.

Frøken Ellingsen dør til slutt. Fortelleren antyder at en slik skjebne var uungåelig, all den tid hun er resultatet av unatur og, tør man legge til, feilslått kultur. Idet forholdet til trelasthandler Bertelsen strander, heter det: "Saa endte da denne Episode i hendes Liv like saa avbrutt og goldt som hendes Detektivhistorier. Frøken Ellingsen var stor og hun var nær ved at være noget, hun hadde Følelse og Fantasi, men brukte begge Dele i Unytte; sin Følelse ødte hun bort som en Taabe og sin Fantasi utløste hun i Fortellinger, i Opspind og Vildfarelse" (369 f.). Det er verdt å merke seg at *fantasi* og *goldhet* ikke kontrasteres. Tvert om appliseres begge adjektivene på frøkenen i

pejorativ betydning. Med dette later han til å mene at fantasi, som jo i utgangspunktet nettopp *ikke* er goldhet, i overdreven bruk kan føre til nettopp dette. Lest slik blir forfattergjerningen fremstilt som en i alt overveiende negativ affære.

Frøken Ellingsens system med nettopp kriminalgenren blir ikke levnet mye ære. Genren sidestilles med fri fantasi: "...Detektivhistoriernes og Opspindets Omraade" [...] (308). Frøkenens historier omtales, nedlatende, som en "... Samling Føljetoner" (553). Fortellerens tanker om dette litterære produktet later m.a.o. ikke til å være særlig høye. Om frøkenen selv heter det at hun er "... fuld av Romantik og Røverhistorier og Poesi, Hodet indbroderet med et Dusin spændende Historier som hun vilde skrive, som hun skrev paa" (196). Frøkenens mystiske historier beskrives altså i svært nedsettende ordelag. Interessant er det derfor å legge merke til at *Siste Kapitel* benytter seg av trekk fra nettopp kriminalgenren. Romanen legger ut *spor*, både for å villedde leseren, men også for å hjelpe ham. Et eksempel på det sistnevnte finnes i forbindelse med grev Fleming. Før fortelleren røper hans opphav, blander greven seg inn i en samtale om hvordan en okse som hadde slitt seg, kunne make å storme et berg. "Hr. Fleming er kyndig som en Bonde og forklarer det: Dyret har Hornklover, det kunde saa at si sætte Neglene i, og da det var saa vildt og hadde slik forrykende Fart entret det Berget paa nogen Sekunder" (148). Flere slike hint i retning av Flemings opphav finnes, slik at den oppmerksomme leser allerede før "grevens" betroelser til frøken d'Espard vil kunne ha forutsett dette skifte av status og identitet. Et annet spor leder, hvis tolket riktig, frem til brannen. Ikke lenge før sanatoriet brenner ned, gir sakfører Robertsen seg til å snakke om sanatoriets blomstring. Ironisk nok illustrerer han fremgangen bl. a. med å vise til stedets branntakst: "Kan De gjette hvad vi alt har i Brandtakst? De gjetter det ikke, Hundretusener!" (518) Utsagnet setter unektelig slutten i et underlig lys. Man kunne tenke seg at brannen var

Ironi og metafiksjonalitet i *Siste Kapitel*

påsatt. Forsikringspengene ville nettopp ha muliggjort en slik utbygging sakføreren snakker om. Men brannen skyldes jo et uhell, eller var det så enkelt? Nærleser man scenen som omhandler selve ildspåsettelsen på nytt, kan man begynne å undre. Et tredje eksempel på hvordan romanen legger ut spor knytter seg til Selvmorderens identitet. Årsaken til hans selvmordsplaner røpes i små drypp; ved en blanding av forsnakkelser og anonymiserte fortellinger trer hans ulykkelige ekteskaphistorie frem. Og spørsmålet om hvorvidt datteren er hans eller ikke, blir stående åpent til det siste.

Men *Siste Kapitel* rommer også spor som øyensynlig er ment å skulle villede. Det mest åpenbare eksempelet på dette finnes i forbindelse med at Selvmorderens kone dukker opp på fjellet. Hun kommer i august og er iført småsko og en støvkaappe som hun nødig tar av. Frøken d'Espard som ser damen nærme seg, observerer følgende: "... hun [...] ser at Damen dernede kommer saa smaait opover til Husene, kommer fryktsomt, litt vuggende, med Fjær paa Hatten og i en vid Støvkaape som er knuppet helt ned" (528). Også hustruen selv sier til Selvmorderen at det har skjedd en forandring med henne. Da hun er gått legger han sammen to og to: "Saa det er derfor vi kommer, derfor vi bruker Støvkaape og kommer, vi har forandret os saa. Det hele er ikke videre fint, og aa hvor skal vi gjøre av os, hvor skal vi skjule vort Ansikt!" (541) Selvmorderen tror altså at hustruen er gravid på nytt med barndomskjæresten, som hun over lengre tid har vært ham utro med, og nå ber om nåde. Men da hun endelig tar kåpen av, er det ingenting spesielt å se:

Det forundret ham at hun ikke var tyk, hun var som før, hvorfor hadde hun saa hat den Kaapen paa? [...]

Saa er det at han spør i høieste Forbauselse: Men - hvorfor har du hat den Kaapen paa i hele Dag?

Kaapen? Jeg fryser, svarte hun. Det er vel Fjeldluften, som du sa. Vilde du heller at jeg skulde ha tat den av?

Nei hvorfor det, men -

Nei, sa hun ogsaa og ristet paa Hodet, jeg er saa forandret i det hele tat, jeg kan godt gaa i en saan Konekaape. Det er det samme.

Hvorledes forandret?

Aa Gud, du faar ikke se det, styg i Huden og flatbrystet, de hænger paa mig. Pludselig ser hun paa ham med store Øine og spør: Hvad var det du trodde?

Jeg? Det var ikke noget.

Du ser saa forundret paa mig. Si hvad du trodde.

Jeg kan ikke se at du er forandret, sa han.

Aa jeg forstaar det! utbrøt hun, du mente jeg var nødt til - ja at jeg maatte skjule noget med Kaapen. (545 f.)

Et annet mye brukt trekk fra kriminalgenren er *navnebyttene*, og det skifte av identitet som følger i kjølvannet. I *Siste Kapitel* skjer dette delvis åpenlyst, som når saksfører Robertsen skifter navn til Rupprecht, og fru Ruben etter å ha giftet seg med Bertelsen tar hans navn. Mere i det skjulte finner det sted som i tilfellet rektor Frank Oliver, sønn av Oliver Andersen, og som derfor egentlig heter Frank Andersen. Rektorens og saksførerens motiver for å endre navn virker å være et ønske om originalitet. Da annerledes med den førnevnte grev Fleming, som egentlig heter Axelsen. I hans tilfelle er navnebyttet uttrykk for et gjennomført maskespill. Fleming er alvorlig syk og har begått underslag i banken hvor han jobbet for å skaffe penger til en kur. På grunn av denne forbrytelsen blir han nødt til å flykte fra Finland, og han ankommer Torahus under falskt navnt og med ny identitet. Dette er igjen et velkjent trekk fra kriminalgenren. Og slike skjulte identiteter finnes det flere av i *Siste Kapitel*. Det kanskje mest omfattende eksempelet er historien om den engelske prinsessen.

Ironi og metafiksjonalitet i *Siste Kapitel*

Idet damen ankommer Torahus sanatorium, er hun slett ingen prinsesse, men "... en engelsk Ministers Frue [...]" (42). Ministerfruen med sin kvinnelige tjener slår seg ned på sanatoriet, der hun legger seg til en smule eksentrisk oppførsel. Men til tross for sin adeltittel, finner sakfører Robertsen henne ikke i Gotha-kalenderen. Dette forhindrer ham likevel ikke fra å bruke damen i PR-fremstøt for Torahus: "... hun var ialfald Ministerfrue, han hadde averteret: Prinsesse. De maatte utnytte Myladys Ophold paa Torahus, hun skulde absolut betale sig. Prinsesse den og den med Tjenerskap" (75). Det viser seg etterhvert at damen er i økonomiske vanskeligheter. Hun allierer seg med fru Ruben, og forsøker via dennes mann å drive utpressing, mot sin eks-mann, ved hjelp av noen brev. Lorden og ministeren har, forteller hun fru Ruben, skilt seg fra henne, og hun står igjen på bar bakke, kun utstyrt med noen juveler og disse brevene. Herr Ruben avslår å hjelpe. Men da han dør like etter, forlater den engelske damen Torahus sammen med enken. I ettertid viser det seg at også fru Ruben er blitt lurt av damen. Og den engelske ministerfruen, prinsessen, viser seg etterhvert å ha vært danserinne.

Siste Kapitel gir også til kjenne en variasjon over who-done-it plot'et. Det dreier seg om historien rundt ekteparet Ruben. I korte trekk risser fortelleren opp linjene av en kvinne som har tapt sin skjønnhet, og dermed mannens interesse, men som prøver å vinne den tilbake. Fru Ruben blir hevdet å ha vært pen i sine yngre dager, nå derimot, er hun "... umaatelig tyk og tungblaast [...]. Aa hun var saa tung, hun vraltet som en gaaende Vadefugl; selv naar hun kom nedad en Trap pustet hun som om hun steg opad den" (98). Også mannen, konsulen, er seg dette bevisst. Når fru Ruben forklarer hvordan hun har måttet flytte ringene over på lillefingrene, sier konsulen: "Ja etterhvert som de andre Fingrer blir lutter Tommelfingrer. Fruen lutet sit Hode ned og svarte: Da jeg var atten Aar - Javel, jeg kjender Leksen, avbrøt Konsulen.

Men du er ikke atten Aar, du er dobbelt op! I mere end en Forstand dobbelt, mangedobbelt" (102 f.). Fru Rubens tilnærmelser ovenfor sin egen mann preller av på ham. Heller ikke brevene fra ministerfruen, korrespondansen disse ektefolkene imellom, som fru Ruben ber om hans hjelp til å ordne, greier å holde ham interessert lenge. Bortsett fra gleden over å kunne kikke inn i andres privatliv, avfeier han hele korrespondansen. Til en viss grad legger han den fra seg grunnet dens manglende sensasjoner, men også fordi han vel mistenker den for å være et falsum. Han vil ikke hjelpe ministerfruen. Det blir etter hvert klart at fru Ruben har brukt brevene delvis som et påskudd til å få mannen til å komme på besøk på sanatoriet, og delvis ut fra et ønske om å være den engelske damen behjelpelig. Hun har fått satt inn en ekstra seng på værelset, noe konsulen kritisk bemerker: "Hør nu her, det var da en høist aparte Ide av dig at faa sat ind en ekstra Seng paa denne Hybel. Det er godt at det er bare for en Nat. Jeg forstår i det hele tat ikke hvorfor du forlangte mig hit op paa Fjeldet" (106). Fru Ruben anklager ham for ikke å ha gitt livstegn fra seg før, men konsulen bortforklarer det. Så begynner hun på nytt å snakke om brevene, konsulen blir utålmodig og ber henne legge seg, men fruen nøler:

Kanske gaar det nu op for ham at han har været uvenlig, han sier: Hvis du lægger dig nu og slukker Lampen saa faar vi Ro engang.

Ja saa faar du Ro! svarer hun med ett, skarpt og uventet.

Nu foregaar et Optrin: Konsulen maa være blit urolig, han aner noget galt, Fruens Svar var paafaldende, han kaster sig om paa Ryggen og ser for første Gang paa sin Kone med fuldt Ansikt. Hvad Djævelen pønser hun paa? Hun har staat ved sin Seng, nu kommer hun pludselig imot ham med et Par hastige

Skridt, hun vil kanskje si ham noen rasende Ord som presser paa og hun glemmer at hun gaar med en Hodepute mellem Hænderne. Hvad maa han tænke - en stor Hodepute mellem hendes Hænder! Hun viser sig med fortrukket Ansigt i Lampelyset, hun skjeler som i Hysteri, som i Galskap, naturligvis var hun vel dygtig fra sig selv efterdi hun ikke engang fik sagt noget, ikke et Ord. Nu reiser Konsulen sig op i Sengen med et Ryk, det er neppe for at se endda bedre, det er vel for likefrem at verge sig; men i samme Øieblik undergaar han en selsom Forandring, Ansiktet falmer paa ham og synker sammen, Hænderne lammes, han siger tungt og dødt bakover og dunker Nakken mot Sengegavlen. Der blir han liggende.

Naa, en Forandring, et Krak! Fruen holder inde og blir staaende, det tar Tid for hende at samle sig og komme til Fornuft, hun søker ikke efter en Stol at synke ned i, men fortsætter med sin Paagaaenhet som om hun vilde si: Ja der ser du! Hun hade (sic) ikke avstedkommet noget galt, det som var skedd var tilpas, det hvilet paa Retfærdighet. Hun forstaar vel allerede at det ikke længer er nogen Mening i det, men hun sier likefrem til Manden: Saa, lat det nu være nok! Da han ikke rører sig og ikke gir Tegn til Liv fremturer hun bare som hun har begyndt, det kommer Blod ut av hans ene Øre, kanskje ogsaa ut av det andre som hun ikke ser, hun tænker da paa Doktoren og ser sig om i Værelset om det er ordentlig til Doktoren kommer. Svar nu, hører du! sier hun høit til Manden. Hun ser at hans Hode ligger ondt, opad Sengegavlen og med Haken stuvet ned i Brystet, men hun retter det ikke, derimot bærer hun sin Hodepute tilbake paa Plass, gjemmer Ladys Brevpakke som ligger

paa Bordet og vralter ut av Døren, ut efter Doktoren.
(108 f.)

Dette er historien slik den blir fortalt av fortelleren. Slik blir den, imidlertid, i ettertid ikke fremstilt av fruene selv. Med Bertelsen og frøken Ellingsen som tilhørere forteller hun om hvordan ministerfruen forsøkte å lure henne, og hun forteller hvordan hennes mann hadde advart henne:

Hadde jeg bare latt mig advare av ham dengang, men jeg vilde ikke høre. Nei. Han leste Brevene og studerte dem og ristet paa Hodet, vi talte om Saken til langt paa Nat, han blev vel træt tilslut og la sig, da ogsaa jeg skulde lægge mig hørte jeg et Dunk, det var hans Hode som slog mot Sengegavlen, han laa stille, han var død.

Slag, sa Bertelse.

Ja Slag. Der stod jeg. Naturligvis maatte jeg snart begynde at tænke fornuftig: min Mand hadde faat for kort Hals, Slaget vilde før eller senere ramme ham, det var intet at gjøre ved at det skedde netop nu. (306)

Enkefru Rubens historie er en *variasjon* over fortellerens versjon av hendelsesforløpet. Hun nevner i grove trekk hva som faktisk skjedde. Viktig er det at dette skjer i en sympatisk tone; den positive måten fruene trekker frem ektemannens vurderingsevne etterlater et inntrykk av harmoni omkring forholdet dem imellom. Men mere interessant enn hva hun faktisk sier, er det hun unnlater å fortelle. Fru Ruben fortier sin egen kuriøse opptreden med hodeputen. Hun passiviserer sin egen tilstedeværelse i værelset. Om man nå vender tilbake til det av fortelleren fortalte hendelsesforløpet, blir det klart at dette ikke er riktig, som nevnt kommer hun mot ektemannen med hodeputen mellom hendene. Alt tyder på at fru Ruben har til hensikt å kvele konsulen.

Konsulen tolker øyensynlig også situasjonen slik, og at han finner den truende, virker nokså klart ut fra beskrivelsen av hvordan han reagerer.

Den amerikanske litteraturforskeren Dolores Buttry slår i en artikkel fast at dette også er tilfellet: "... hun dreper sin mann i sinne [...]".²⁸ Men fru Ruben kveler ikke sin mann, skildringen av hvordan han dør gir ikke noe belegg for å hevde dette, til tross for at teksten umiddelbart før dødsøyeblikket legger inn en ellipse. Hva den derimot later til å antyde, er at hun *ønsker* ham død. Han har, på nytt, avvist henne, og hun er såret inntil desperasjon. Konsulen er tidligere blitt beskrevet som "... denne blodfulde Mand med den korte Hals", og fru Ruben trekker selv frem disse fysiognomiske særtrekk i ettertid. Poenget er øyensynlig å fremstille ham som utstyrt med et svakt hjerte, og slik *sannsynliggjøre* et endelikt som det han fikk. Men ytringen er vel så interessant lest som en bekreftelse på at fru Ruben visste om mannens dårlige hjerte. Er det ikke også da sannsynlig at hun visste hvilken fare hun utsatte ham for ved å konstruere en truende situasjon? Ved å opptre skremmende, ønsket fru Ruben å fremprovosere et slagtilfelle. Om man godtar en slik, hypotetisk, fremstilling - har man da å gjøre med drap? Er fru Ruben morder, drepte hun sin mann? Kan man i det hele tatt snakke om et *indirekte* mord? "Novellen" ender merkelig uavklart. Og til tross for sine likheter med en klassisk kriminalintrige, svikter den nettopp på grunnlag av disse ubesvarte spørsmålene som slår tilbake genrens krav om *en* udiskutabel løsning.

I likhet med de to spesifikke kriminalintrigene jeg har pekt på, unnlater også romanen som helhet å formulere en klar og utvetydig slutt. I stedet er hele sluttkapittelet, samt selve sluttscenen, bygget opp på en ironisk måte. På det ytre plan er

²⁸ Dolores Buttry, "Hamsun og jødene", i Knutsen, Nils Magne (red.), *Rasisme, monologer, musikk. Tre artikler om Knut Hamsuns forfatterskap*, Hamsun selskapet, 1993, s. 15.

dette manifestert ved skildringen av brannen som legger sanatoriet øde. Siste kapittel i *Siste Kapitel* spiller her på nytt opp til sin konnotative betydning, døden. Men på den andre siden blir det beskrevet hvordan livet, tross alt, i ettertid går videre. På det indre plan bygges det dessuten opp et ironisk forhold knyttet nettopp til beskrivelsen av det livet som gjenstår etter dødsbrannen, kontrastert ved Julie d'Espard på den ene siden og Selvmorderen på den andre. Jeg vil se nærmere på disse to punktene, og begynner med skildringen av brannen.

Brannen på Torahus sanatorium starter på rom 107, som er ekteparet Bertelsens suite. Her befinner frøken Ellingsen og en ikke navngitt sorenskriverenke seg, samt naturlig nok ekteparet Bertelsen selv. Frøken Ellingsen forteller en mystisk historie, som fru Bertelsen, tidligere fru Ruben, fnyser av : "Jeg synes det var noget Tøv [...]. Undskyld at jeg sier det! Frøken Ellingsen saa ned, men den ellers saa rolige Dame dirret litt og hun skjøt sine skjeve Øine opover fra Gulvet til Fru Bertelsens Knær med et smalt Glimt" (555). Stemningen kunne vært bedre. Enken er passiv, men taust bæret over å være invitert av fru Bertelsen. Bertelsen selv viser interesse for frøken Ellingsen, men blir etterhvert så beruset at han sovner av. Og fru Bertelsen og frøken Ellingsen har ingen grunn til å degge for hverandre, noe utdraget over viser at de heller ikke gjør. Ikke desto mindre spiller de ut sine konversasjonsgaver og fordriver tiden. Det er nokså mørkt i rommet, bare et stearinlys brenner, og ute brygger det opp til storm. Fru Bertelsen har tidligere sittet og lekt seg med en av ringene sine; idet selskapet skal til å gå, skjer et uhell:

Men nu slap Fru Bertelsen sin Ring. Hun kikket ned paa Gulvet og de andre Damer hjalp hende at lete. Frøken Ellingsen hentet Lyset og lyste rundt, hun omkredset Fru Bertelsen, det var da merkelig at Ringen skulde bli totalt borte. Hun kom bak Fru Bertelsen og

lyste: Her er den! sa hun. I det samme stod Fru Bertelsen i lys Lue -

Det næste er en Blanding av Skrik og Ild. Fruen mener vel at ville faa Tak i Vand, i Tæpper, hun hvirvler ind i Alkoven og sætter paa Veien Portieren i Brand, overalt hvor hun kommer fænger det, Skrik og Ild, Skrik og Ild.

Bertelsen vaakner omsider og skriker halvfuld høiere end de andre; at de skal ikke skrike saa, at de skal ta det med Ro! Da han vil ind i Alkoven og hjelpe sin Kone fænger ogsaa han i Portieren, han viker tilbake og vil springe ut av Vinduet, men tænder Gardinerne, han vender om til Bordet og tømmer Vinrester paa sine brændende Klær, det er det rene Lapverk og hjelper ingenting. Frøken Ellingsen gjør noget fornuftig, hun rykker Duken av Bordet saa Glas og Flasker ramler i Gulvet og svøper Duken om den brændende Mand. Men det forslaar jo ikke, Duken kan ikke dække ham, han staar desuten ikke stille, men raser rundt, det næste Frøken Ellingsen merker er at ogsaa hun brænder. Hun kaster sig ned paa Gulvet og ruller sig, skriker, hylar, velter Bordet. Den eneste som nu kunde ha utrettet noget staar ret op og ned og hikster, Enken foretar sig ingenting, men staar lammet og hikster. Pludselig frir Bertelsen sig fra den brændende Bordduk, han hiver den som en lang Flamme ifra sig, længst mulig bort, henover til Enken, den falder ned ved hendes Føtter og tænder ogsaa Ild i hende -

Nu brænder alle og alt. (557 f.)

Opptakten til brannen er altså at fru Bertelsen mister sin ring, noe som virker tilforlatelig nok. Da er det større grunn til å trekke frøken Ellingsens hjelpsomhet i tvil. Hun har tidligere sagt at hun

"... skal kanskje en Dag vise den Damen!" (398) Måten hun setter fyr på nettopp fru Bertelsen, er i verste fall å betrakte som mord, kanskje ment for å rydde en rivalinne av veien. Slik frøkenen er beskrevet, med sitt overskudd av fantasi og dertil manglende logiske evne, kan det virke plausibelt at frøkenen er ute etter å ramme fru Bertelsen - og henne alene. Frøken Ellingsen ønsker fru Bertelsen av veien for selv å, bedre, kunne overleve. Med fru Bertelsen av veien ville det ikke vært noen rivalinne i umiddelbar nærhet av Bertelsen, og frøken Ellingsen kunne igjen ha opptrådt som hans venninne. Men kanskje er det feil å trekke frøken Ellingsens beveggrunner i tvil. Kanskje er opptakten til brannen snarere uttrykk for et ironisk forhold, ved at frøkenens hjelpsomme, ja, kanskje til og med forsonende gest, får slike katastrofale følger.

At sanatoriet jevnes til jorden mens dets ledere sysler med planer om å gjøre stedet enda større, er et ironisk aspekt ved slutten. Torahus er ikke bare et kursted som *tar* liv i stedet for å fungere helsebringende. Det er i tillegg fundert på en ambisiøs utvidelsestanke, som ender i den totale utslettelse. At utslettelsen nettopp skjer ved hjelp av brann, er verdt å merke seg. Når sanatoriet derfor *brenner* ned, kan dette sees på som en forberedelse av en ny grunn, en ny begynnelse; ild er en del av renselsesprosessen. Men om planene for sanatoriet i tiden etter brannen sier *Siste Kapitel* ingenting. Likevel synes det plausibelt å tro at sanatoriet blir bygget opp igjen, noe en mye omtalt brannpolise taler for. Og tar man størrelsen på denne politen med i betraktning, "Hundredetusener" (518), borger dette for at sanatoriet blir enda større og mere fasjonabelt enn tidligere. Men dette er spekulasjoner. Hva man som leser derimot vet med sikkerhet om tiden etter brannen, knytter seg til *Selvmorderen*.

Som en av de få overlevende vandrer han på morgenvkisten rundt på tomten hvor sanatoriet tidligere hadde stått. Jeg har allerede pekt på hvordan han bestemmer seg for å ta livet av seg,

men uten å klare å gjennomføre det. I stedet vandrer han over til seteren, hvor han finner Julie d'Espard og Marta. Han forteller dem hva som har hendt, og Julie råder ham til å gå til stasjonen og derfra ta toget til byen og datteren Leonora:

Frøkenen sier forsiktig: Undres paa om De ikke har en liten Pike?

Jo Leonora altsaa. Jo.

De maa vel ikke glemme hende? Og naturligvis glemmer De hende heller ikke, hun er kanskje løftet op i Vinduet og staar og ser ut naar De kommer. Det skal bli morsomt. Herregud, jeg forstaar saa godt hvor ondt det er for Dem, men vi maa ikke fortvile! opmuntrer Frøkenen. Vi har hvert vort, som De pleiet at si. (570)

Tilsynelatende tar Selvmorderen frøken Julie på ordet, og begir seg på vei til stasjonen. Det siste som høres om ham er at han går: "Han gaar gjennom Skogen, han kommer til Linen som hænger tom og dinglede paa sin Gren, gaar forbi, gaar og gaar og forsvinder" (571). Gangen bort fra seteren, ut i skogen, vil potensielt, bringe ham over til noe meningsfylt.

Det virker ironisk at en ny meningsfullhet blir antydnet for Julie d'Espard ved en av vandringens motsatte bevegelse, nemlig stillstanden. Frøken Julie blir skildret som bofast på Daniels seter og denne stabiliteten later til å utgjøre en del av idyllen. Seteren som Selvmorderen ankommer til, blir beskrevet slik: "Omkring Sæteren er det stille, ingen Busk rører sig, bare Hønsene gaar og plukker og Bækken ligger og surrer med sin lille Lyd nogen Skridt borte" (570). I tillegg til å spille en rolle i kontrast til nattens knitrende inferno, tjener beskrivelsen av naturidyllen også til å tegne et positivt bilde av stillstanden.

Til tross for at Selvmorderen synes å være på vei hjem til datteren, blir ikke dette bekreftet. Det siste som blir fortalt om

ham, knytter seg til bevegelse og vandring, som en positiv unnvikelse fra tomheten knyttet til tilværelsen, og tilsist, døden. Men samtidig hviler det samme positive aspektet over Julie d'Espards stillstand på seteren. Slutten i *Siste Kapittel* unnlater dermed å ta stilling til hvilken av disse to meningsfremmende livsformene som er å foretrekke.

*

Til tross for at *Siste Kapittel* på langt nær står frem som det mest typiske eksempelet på en kriminalroman, håper jeg i denne artikkelen likevel å ha vist at romanen spiller på enkelte av krimingenrens trekk. Ikke dermed sagt at *Siste Kapittel* ikke også tar opp i seg andre av trivillitteraturens karakteristika. Fortellerens omtale av frøken Ellingsens historier som "... Romantik og Røverhistorier og Poesi", kunne også ha vært applisert på *Siste Kapittel*. Men måten romanen eksponerer vesentlige trekk ved nettopp kriminalgenren, slår meg som mere interessant, på bakgrunn av at *Siste Kapittel* feller en indirekte kommentar omkring denne spesifikke genren. Slik fanger *Siste Kapittel* opp i seg de trekk den selv kommenterer og evaluerer negativt; frøken Ellingsens historier fungerer som en *mise en abyme* for romanen som helhet. Slik blir *Siste Kapittel* bærer av et metafiksjonelt aspekt. Ut fra dette kan man, i tråd med hva jeg tidligere har skrevet om bruken av *mise en abyme*, hevde at romanen fremmer en type selvreferensialitet. Denne *ensidigheten* later igjen å bunne i en mangel på andre faste referansepunkter.

Ved at romanens egen status forsøksvis blir tematisert, retter *Siste Kapittel* oppmerksomheten mot seg selv som kunstskaft objekt. Generelt fører måten *Siste Kapittel* stiller seg selv i et negativt lys, til at man som leser blir i tvil om hvorvidt romanen søker å undergrave eller befeste sin egen posisjon. *Siste Kapitels* negative selvevaluering vanskeliggjør leserens forsøk på å hente

Ironi og metafiksjonalitet i *Siste Kapitel*

ut ett fast meningsinnhold fra romanen. Som sådan fremstår *Siste Kapitel* som *mangetydig*, heller enn *entydig*. Mere spesifikt retter romanens kritiske selvevaluering oppmerksomheten mot kunstens effekt på kunstneren, i dette tilfellet frøken Ellingsen. Med utgangspunkt i det schlegelske eksistenssyn, har jeg tidligere vist hvordan Jean Starobinski har valgt å lese Schlegels romantiske ironi som et uttrykk for hvordan kunst kan fungere forenende i forhold til denne splittelsen. Tilsynelatende er det et beslektet syn som blir forsøkt formulert i forbindelse med frøken Ellingsens diktekunst. Dette skjer ved at kunsten antydes å spille; en kompensatorisk rolle i frøkenens tilværelse ; den opptrer i stedet for barn og familie.

Siste Kapitel later altså til å skildre hvordan frøkenens tilværelse blir meningsfull via hennes forfattervirksomhet, hennes kunstutøvelse. Men denne skildringen er i seg selv ironisk. Og der hvor frøkenen omtaler diktningen som et "Kald", finnes ironi i ufortynnet form. Ikke bare fordi frøken Ellingsen jo i hovedsak baserer seg på telegrafan som utømmelig stoffkilde, men også fordi substantivet "Kald" konnoterer en type guddommelig inngytelse som later til å ligge lysår fra den ordinære telegrafistinnen. Slik skjer altså en uttesting av kunsten som verdi i *Siste Kapitel*. Romanen tester ut sitt eget eksistensgrunnlag, og finner at det kommer til kort. Slik tjener det metafiksjonelle til å peke mot et *ontologisk* aspekt ved romanen. Vender man igjen tilbake til *Siste Kapitels* metafiksjonsaspekt, dvs. dens bruk av *mise en abyme*, blir det på bakgrunn av dette og den forutgående analysen, klart at kunst som meningsskapende verdi, er avslørt.

Raimund Belgard tar med utgangspunkt i Friedrich Schlegels fascinasjon for Shakespeare, og dennes bruk av "skuespill i skuespillet", fatt i *mise en abyme* fenomenet og skriver:

Es handelt sich hier um den formellen Aspekt dieser Auffassung vom Werk als Spiel. Es ist eine Reflexion

über das Entstehen, die Darbietung und Wirkung des Werkes in einem Werk selbst. Es veranschaulicht, wie der Künstler sein eigenes Stück sieht und gibt eine freie distanzierte und objektivierte Darstellung des Künstlers, der Bedingungen und Prinzipien seines Darstellens. Diese Reflexion über Darsteller und Dargestelltes im Dargestellten selbst macht die Selbstbeschränkung des Künstlers und der Kunst bewußt und läßt beide vor dem Hintergrund des Unendlichen als relativ erscheinen. Durch solche künstlerische Mittel wird die Beschränkung der Realität angezeigt, werden neue Bereiche künstlerischen Wirkens und der ästhetischen Wirklichkeit erschlossen.²⁹

Dette synet på *mise en abyme* mener jeg er dekkende for hva som finner sted i *Siste Kapitel*. Kunsten slik den skildres i romanen har ingen forenende funksjon à la Starobinski. Dens funksjon begrenser seg til å tegne et bilde av en fundamental splittelse mellom årsak og virkning, forbrytelse og løsning. Og i kjølvannet av dette står også en ulykkelig og spaltet karakter, forfatterinnen frøken Ellingsen, frem.

Dette synet er i tråd med Paul de Mans oppfatning av ironi, slik jeg tidligere har vist det kommer til uttrykk i "The Rhetoric of Temporality". Men de Man begrenser ikke bare ironien til å gjelde som et bilde på kunstnerisk formidling og kunstens egenverdi. Ironien får for ham vidtrekkende eksistensielle implikasjoner; via ironi skapes bildet av den store tomheten. Ironi for Paul de Man sier en ting, men mener, bokstavelig talt, ingenting. De Man lar Schlegels utsagn om "eine permanente Parekbase" gjelde fullt ut, ikke bare som en splittelse mellom ord og mening, men som en

²⁹ Raimund Belgard, *Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*, The Hague etc.: Mouton, 1969, s. 77.

differens mellom verden og mening. Et slikt syn er også relevant i forbindelse med *Siste Kapittel*. Bruken av ironi generelt, men i særdeleshet bruken av romantisk ironi, viser til tilværelsens grunnleggende tomhet. Det er et ironisk poeng at denne tomheten trer ut av et tekstunivers som, takket være ironien, later til å romme et overskudd av handlinger og meninger. Ironiens mangfoldighet kan nemlig også vendes mot begrepet, slik at det ikke nødvendigvis impliserer en rikdom ved teksten, men også en tomhet grunnet den relativisering og nivellering som finner sted. Ut fra dette er det også grunn til å hevde at *Siste Kapittel* toner ut i noe som forekommer å være like tungt pessimistisk som Paul de Mans beksvarte forestilling om "the void". Men ikke ganske ...

Analysen har vist hvordan *Siste Kapittel* lar være å konstatere hvorvidt Julies stillstand eller Selvmorderens vandring er å foretrekke. Kanskje kunne "svaret" på dette ha vært å finne i en skildring av tilværelsen til hhv. Julie og Selvmorderen i kjølvannet av deres to antipodale posisjoner. Men *Siste Kapittel* gir ikke noen skildring av dette livet. Romanen slutter idet Julie er begynt å vente på Daniel som skal sitte fengslet i syv år. Og selvmorderen er på vei hjem til Leonora, men ennå bare i begynnelsen av denne hjemturen. Hvorvidt et, eller begge, av disse to livsformene ender lykkelig eller ulykkelig, er umulig å si. Hva denne slutten oppnår ved å formulere en *formening* om hva som skal komme til å skje, er imidlertid å antyde et *håp* om fremtiden. Ironien etterlater et håp om stabilitet, som er et motstykke til den desillusjon som romanen ellers tegner et bilde av. Slik evner det ironiske oppsettet både å formulere et spørsmål omkring eksistensens grunnleggende gitte mening, samtidig som bruken av ironi heller ikke utelukker muligheten av å leve lykkelig til tross for en slik antagelse. Den ironien som evner å skildre den presumptive tomhet, blir dermed også et middel til å holde den ut.