

## Anmeldelser

### Fruktbar sjangerlesning: Oehlenschlägers tragedier i nytt lys

ALVHILD DVERGSDAL: *Oehlenschlägers tragediekunst*. Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet 1997, 318 s.

Alvhild Dvergsdal gir et viktig bidrag til nordisk romantikkforskning med sin danske p.h.d.-avhandling om tragediene til Adam Oehlenschläger (1779-1850). Den er nå utgitt som bok i noe omarbeidet form.

Hun har som mål å nyansere synet på Oehlenschlägers tragedier, som opp igjennom historia har vært kritisert blant anna for å være mangelfulle og nasjonalromantiske. Dvergsdal går i møte med denne kritikken ved å foreta en sjangeranalyse, og ved gi ei tolkning inspirert av "new historicism". Hennes avhandling er et oppgjør med den danske Oehlenschläger-forskninga fra Johan Ludvig Heiberg (1791-1860) og fram til 1970-tallet. Dette har hun gjort på en dyktig og overbevisende måte, og det er en glede å lese hennes tolkninger. Imidlertid er framstillinga noe sprikende og mangelfull på enkelte punkter.

Dvergsdal har lagt følgende tragedier til grunn for sin studie: *Baldur hin Gode, Hakon Jarl hin Rige, Palnatoke, Corregio, Stærkodder, Hugo von Rheinberg, Dina* og *Amleth*. Disse ble til i en periode på nesten tretti år. De to førstnevnte og *Dina* får en grundigere behandling enn de andre.

Likevel åpner hun med en analyse av *Sanct Hansaften-Spil* (1803). Dette skyldes, så vidt jeg forstår, at lystspillet på en tydelig måte illustrerer det Dvergsdal mener er en polyfoni i Oehlenschlägers verk: "hvordan det ... inngår flere, delvis motstridende eksistensielle, politiske og religiøse perspektiver og modeller som var aktuelle på Oehlenschlägers tid" (30). Hennes lesning av lystspillet som et polyfonisk verk i Bakhtins forstand, synes jeg er overbevisende: De ulike dramatis personae representerer ulike befolkningsgrupper, livsfaser og

holdninger til 'moderniteten', den tidlig-kapitalistiske, borgerlige verden. Men jeg er ikke sikker på om polyfoni-begrepet er like dekkende for framstillingsformen i tragediene. Dette skal jeg komme tilbake til.

I bokas tredje kapittel argumenterer Dvergsdal for å se tragediene i forhold til andre tradisjoner enn den klassiske. Hun gir en interessant framstilling av teoriene til G.E. Lessing (1729-81) og August Wilhelm Schlegel (1767-1845) om "moderne" drama. Disse fant at det klassisistiske dramaet ikke lenger var et adekvat uttrykk for samtida, og de argumenterte for å skape en teaterform som framstilte følelser, det sanselige og det pittoreske, og som hadde dybde og kompleksitet i framstillinga. De tre enheter ble erstattet av begrepet om en overgripende samlende idé, noe som åpnet for at et drama kunne romme flere handlingstråder. Dette er trekk som Dvergsdal påviser i Oehlenschlägers tragedier. Hun trekker også linjer til middelalderens moraliteter og til melodramaet, en folkelig dramaform som blomstret i samme periode som Oehlenschläger. Det som er særlig relevant for Dvergsdal, er sistnevnte sjangres anvendelse av et teatralisk tegnssystem, der visuelle og sanselige elementer som kulisser, farger, kostymer, gester, stemmebruk, musikk o.l., framstilte et bakenforliggende betydningsinnhold. Dette var et moralsk univers organisert som en dualistisk spenning mellom svart og hvitt, hat og kjærlighet, kort sagt, mellom godt og ondt. Som seksundærlitteratur bruker hun Peter Brooks bok *The Melodramatic Imagination* (1985). Nå er det et spenn på over 200 år mellom Lessing og Brooks, og jeg savner en tematisering av forskjellen mellom på den ene sida de samtidsorienterte teoretiske og normgivende arbeidene til Lessing og A.W. Schlegel, og på den andre sida de historisk tilbakeskuende analysene, som Brooks gir.

Dvergsdal påviser betydningsbærende binære tegnstrukturer i Oehlenschlägers tragedier. De framstiller i utgangpunktet en konvensjonell og moralsk fortolket verden. Et eksempel er

anvisninga av farger i Thusneldas kostymer i *Stærkodder*. Drakten hun bærer er svart eller rød, og fargene er tegn på hennes hat, hevnløst og aggresjon. I de seinere tragediene gir den teatraliske dimensjonen uttrykk for eksistensielle grunnvilkår knyttet til moderniteten, den "utvikler seg fra ambivalente speilinger av et tidlig moderne samfunn - preget av skrekk og fascinasjon - til ... å betone tap og mangel, angst og fremmedfølelse..." (245).

### Komediestrukturer

Avhandlingas hovedkapittel, og det beste og mest interessante, slik jeg ser det, er kapitlet om komiske plot. Dvergsdal foretar en glimrende sjangeranalyse av tragediene, og påviser at de ikke bare har trekk til felles med de klassiske/klassisistiske tragediene, men at de også inneholder strukturer som er lik dem man finner i de klassiske, særlig de attiske komediene. Komiske strukturer må her ikke forveksles med komiske, lattervekkende innslag; hvilket tragediene i likhet med Shakespeares også kan inneholde. Disse strukturene er: at handlinga drives fram av tilfeldighetenes spill med forvekslinger og mistak, dette i motsetning til en teleologisk utvikling, at det menneskelige og hverdagslige skildres framfor det opphøyde og det ideale, og at det legges vekt på framstilling av karakterer, skikker og miljøer. Dvergsdal tilbakeviser den kritikken som J.L. Heiberg formulerte, og som siden er blitt opprettholdt av andre, av tragediene som mangelfulle tragiske dramaer i klassisk/klassisistisk forstand. Hun ser komediestrukturene som et nyskapende element som gir tragediene økt kraft og relevans. De komiske strukturene får en betydningsbærende funksjon i det de åpner for å vise et sammensatt borgerlig samfunn på godt og vondt.

I *Hakon Jarl hin Rige* (1807) kommer det komiske plottet fram også i intrigen; det handler om gamle Hakon som blir detronisert, og den unge Olaf som seirer og befester et nytt regime. Men samtidig inkarnerer Hakon Jarl trekk fra den

tragiske helt, som går under av historisk nødvendighet. Dramaet følger den klassiske tragediens oppbygning med peripeti i slutten av 3. akt, samtidig som den i likhet med komedien avsluttes med et dramatisk klimaks i siste scene.

Dvergsdal påviser hvordan de dramatiske karakterene bygges opp gjennom speilinger og analogier: Hakons egenskaper gjenfinnes i de menn som omgir ham, det samme gjelder motstanderen Olaf. Dette skaper klare skiller mellom personene og gruppene, som går på gammelt og nytt, åsatro og kristendom, råskap og humanisme. Men Oehlschläger gjør også bruk av speilinger og analogier på tvers av de motsatte partiene. Dermed oppløses de entydige motsetningstrukturene på det teatralske planet, og motsetninger på andre nivåer inngår forbindelser og knyttes sammen med likhetsrelasjoner. Bildet av Hakon som hensynsløs makt- og kvinnekjær, bygges ut til også å omfatte trekk av storhet og kraft. Og bildet av Olaf som entydig god, mild, human og demokratisk, differensieres og motsies av tyranniske og hensynsløse trekk. Et annet eksempel er Thusnelda-karakteren, som i løpet av handlinga bygges ut til en mer sammensatt karakter, slik at det røde og svarte ved tragediens slutt også er uttrykk for hennes kjærlighet og sorg.

Dvergsdal hevder at den moralske ordenen som etableres i og med det teatralske tegnsystemet, ofte får fortidspreg, og stilles opp mot et moralsk ikke-entydig univers, som gjøres gjeldende for dramaenes nåtid. Noen entydig moralsk løsning blir dermed ikke å finne i dramaene. Dvergsdal karakteriserer tragediene som uttrykk for en overgangstid, hun ser dem som "tegn for, men ikke budskap til" (149) samtida. Dette forklarer hun ganske kort, med henvisning til Brooks, som uttrykk for ideologiske endringer etter de store historiske omveltningene.

Framstillinga i dette kapitlet syns jeg er glimrende, men jeg forstår ikke at kapittel VI med en grundigere innføring i Heibergs estetikk, kommer helt til slutt i boka. Kapitlet er meget relevant for sjangeranalysen, og hører naturlig hjemme

som en innledning til Dvergsdals egen analyse, ettersom den er foretatt i opposisjon til en klassisk/klassisistisk tolkning. Jeg har også en liten innvending mot hennes ellers utmerkete framstilling av Heibergs estetikk: Hun er ganske ahistorisk i sin omtale av Aristoteles' *Poetikk*, og hun problematiserer ikke Heibergs Hegelinspirerte tolkning av den som som uttrykk for en romantisk oppfatning.

I tolkninga av dramaet ser Dvergsdal skildringene av de to herskerne i *Hakon Jarl hin Rige* som ei drøfting av kongerolla. Hun knytter dette til politiske forhold i samtida, der den danske regenten kronprins Fredrik gjennomgikk en negativ utvikling fra demokratisk styrestil til økt egenrådighet og maktbruk, og til Napoleon, som på denne tid hadde endret seg fra frihetsforkjemper til tyrann etter manges mening. Dette er i tråd med hennes uttalte intensjon om å anlegge en nyhistorisk tolkning på tragediene, og hun viser at ulike diskurser og posisjoner fra samtida er framstilt i tragediene: Oehlen-schläger var slettes ikke noen (nostalgisk) nasjonalromantiker.

### **Polyfoni eller kompleksitet?**

Dvergsdal karakteriserer noe fundamentalt ved Oehlen-schlägers tragedier ved å påpeke det motsetningsfylte og flertydige aspektet ved dem. Dermed forklarer hun også hvorfor tidligere kritikere, som levde og arbeidet innenfor et paradigme som utelukket forståelse for flertydighet, har kunnet gi så vidt forskjellige og dels motstridende tolkninger.

Imidlertid er jeg ikke like overbevist av måten Dvergsdal bruker polyfonibegrepet på. Hun skriver at "polyfonien gjør seg ... gjeldende i tragediene ved at flere dramatiske univers, med ulike og motsatte egenskaper bygges" (84), og videre som ei framstilling "der *representasjon* er det primære målet framfor overbevisning, og der framstillingen av *konfrontasjoner* blir hovedmotiv framfor skildring av beseiring" (79). Så langt er det greit. Men dessverre følger hun ikke opp

påstanden med mer eksplisitt forklaring på hvordan. Så langt jeg forstår må det være gjennom personframstillinga: For eksempel representerer Hakon og Olaf ulike tidsaldre, religioner og styreformer. De konfronteres, og det skjer ingen forsoning, slik man finner i de klassiske/klassisistiske tragediene. Men i tragedien har vi en seierherre, Olaf, sjølv om det er den beseirede Hakons undergang som fokuseres. Videre får vi en nedbygging av de entydige skillelinjene mellom Hakon og Olaf, i og med at de kommer til å speile hverandres egenskaper. Min innvending til Dvergsdals påstand om polyfoni blir at når skillet, som skulle profilere dem som representanter for forskjellige ideologier og styresett, faller bort, da faller representativiteten også bort. Tragedien forteller oss snarere at maktovergrep er knyttet til herskerrollen uansett hvilken ideologi den enkelte hersker står for, og dette er da også i tråd med Dvergsdals historiske tolkning.

Dvergsdal har koblet polyfoni-begrepet til sin nyhistoriske tolkning av at tragediene inneholder eller speiler aktuelle diskurser fra Oehlschlägers samtid. Jeg synes hun presser polyfonibegrepet for å få et utgangspunkt for sine nyhistoriske tolkninger. Hun kunne greid seg ved påpeke aktuelle trekk i dramaene utfra den nyhistoriske metoden hun skisserer opp i introduksjonen. Imidlertid fenger ikke Dvergsdals nyhistoriske tolkning like mye som hennes sjangeranalyser. Hennes historiske framstilling synes grei nok, men fungerer mer som en legitimering av Oehlschläger som samtidsaktuell, enn som en måte å åpne tekstene på. Da kunne jeg heller ønsket at hun hadde gitt mer plass til å følge opp det bruddet som hun påpeker, ikke bare med sjangerstrukturene, men også med det etablerte moralske universet. Hun er så vidt inne på disse tingene, men på en noe summarisk måte. For eksempel skriver hun at den klassiske tragediens skjebnetro ikke forlattes, men profaneres i Oehlschlägers tragedier ved at ukontrollerbare sosiale og psykiske krefter overtar denne rolla. Dette må vel ha noe med flertydigheten og mangelen på moralsk entydige

løsninger hos Oehlenschläger å gjøre. Dette aspektet ville ha vært mer interessant og relevant for vår tid enn tilbakelagte demokratidebatter. Et anna moment som også Dvergdsdal påpeker, og som også gjør dramaene til overgangsfenomener, men nå på et litteraturhistorisk plan, er at den moralske fortolkninga hos Oehlenschläger er på gli over i en psykologisk forklarende framstilling. Dette går hun imidlertid ikke videre inn på i boka, det ville også ha falt utenfor avhandlingas rammer.

Sjangeranalysen gjøres bare i forhold til de klassiske sjangrene komedie og tragedie, og ikke i forhold til Lessings moderne drama og andre dramaformer i Oehlenschlägers samtid. Dermed unnlater hun å nevne andre fellestrekk som tragediene har med melodrama og romantisk drama. Blant anna har Oehlenschlägers tragedier det til felles med melodramasjangeren at noen tydelig hovedperson ikke peker seg ut, men at det er to som "deler" denne funksjonen; noe Dvergdsdal påpeker, men uten å utdype det, sjøl om dette også har med sjangertrekk å gjøre. Dette har sammenheng med Dvergdsdals bruk av Brooks; hun forholder seg i mindre grad til hans definisjon av melodrama og romantisk drama som sjanger, enn hun plukker ut enkeltelementer som "passer" til hennes tolkning av Oehlenschlägers tragedier. Dette får uheldige konsekvenser på flere plan: Hun drøfter ikke Oehlenschlägers motsigelsesfylte helter i forhold til dem i det romantiske dramaet, som ifølge Brooks er framstilt som møteplass for motstridende krefter som styrke og svakhet, kjærlighet og hat, godt og ondt, osv. Og hun karakteriserer det jambiske versemålet i *Balder hin Gode* som et eksempel på det Brooks kaller grandios språk, og som han trekker fram som et sjangerkarakteriserende trekk. Jeg er ikke enig i at versemålet fungerer på samme måte i *Balder hin Gode* som det hyperbolske språket gjør i melodramaet, altså som et uttrykk for en overgripende verdensanskuelse. Derimot er jeg enig når hun



seinere hevder at Oehlenschläger bruker ulike versemål for å karakterisere personer, men dette er noe anna.

### Rasjonalistisk romantiker

Dvergsdal finner en ideologisk utvikling over tid i tragediene. Krav om økt borgerlig demokrati blir til kritikk av den borgerlige politiske og sosiale selvbevissthet, og omkring 1840 knytter Oehlenschläger sympatien til et mer generelt begrep om "folket". Dvergsdal forklarer tidligere tolkninger av dramaene som nasjonalromantiske, med at folk og folkelig kultur stilles opp som positivt motstykke til en urban, borgerlig kultur i de seinere tragediene. Fra en hyllest til moderniteten i *Sanct Hansaften-Spil* (1802) skjer det en utvikling mot økt modernitetskritikk og pessimisme. Kvinnene i lystspillet representerte en forgangen tid preget av blant anna naturmystisisme, i motsetning til mennene som var bærere av utviklingsmuligheter og framtidshåp. I *Dina* (1842) er det kvinnene som blir bærere av positivt ladede egenskaper og håp om en bedre framtid, mens mennene framstilles som demoniserte og destruktive.

Den politiske bevisstheten hos Oehlenschläger er betinga av et "profanert og rasjonalistisk blick på menneskelivet", hevder Dvergsdal. Å kalle romantikeren Oehlenschläger rasjonalistisk kan oppfattes som en sjølmotsigelse utfra det tradisjonelle synet på romantikken som et brudd med klassisismen og opplysningstidas ideologi. Dvergsdal argumenterer imidlertid overbevisende i introduksjonskapitlet for at Oehlenschlägers utgangspunkt er opplysningstidas framskrittstro og kritiske holdning til autoriteter og etablerte sannheter, og at dette gjenfinnes i hans litterære produksjon. En parallell forståelse av romantikken finner man i nyere engelskspråklig romantikkforskning: Sjøl om de romantiske dikterne fant opplysningsfilosofien utilstrekkelig, medførte dette ikke at de forkastet dennes idealer, men at de søkte etter nye måter å realisere dem

på. Alvhild Dvergsdal skriver seg dermed inn i en internasjonal forskningstrend.

Det er mye å hente i Dvergsdals bok. Men uheldigvis er den noe tung å lese, og jeg mener det skyldes bokas oppbygning. Allerede i den svært omfattende introduksjonen foregriper hun en del av konklusjonene i påstands form. Det blir for mange påstander å forholde seg til samtidig som man skal få med innføring i to sett teori og metode - strukturalisme og nyhistorisme, samt biografiske opplysninger, historisk bakgrunnsstoff, og gjennomganger av tidligere kritikeres synspunkter. Når det gjelder polyfoni-begrepet, gir hun en definisjon av dette først etter hun har påvist det i lystspillet tekst. Framstillinga virker noe rotete, muligens skyldes dette at hun har for mange baller i luften.

Boka er utgitt på forlaget til Københavns Universitet med støtte fra Norges forskningsråd. Det er en vakker og påkostet bok med glanset papir og illustrasjoner. Dessverre har det sneket seg inn slurvefeil, som forlaget ikke burde ha oversett. Når Dvergsdal skriver om Lessing og hans teorier, blir han først introdusert med initialer og årstall i et seinere kapittel. Ett sted er billedtekstene byttet om, og i mitt eksemplar er de siste sidene og litteraturlista, sidene 305-320, byttet ut med sidene 113-128. Disse negative trekkene, og svakhetene ved framstillinga, er desto mer å beklage siden Alvhild Dvergsdal er en dyktig og spennende forsker. Hun gjør noen glimrende analyser og gir noen nyskapende tolkninger som absolutt bør få komme fram.

Anne-Lise Langfeldt

### Poesiskatt fram i lyset

GUNVOR HOFMO: *Etterlatte dikt*, redigert av Jan Erik Vold, Gyldendal 1997, 288 s.

Jan Erik Vold har arbeidet mye med å gjøre Gunvor Hofmos forfatterskap kjent for et større publikum, både gjennom artikler og presentasjoner i aviser. Etter hennes død i 1994 redigerte han *Samlede dikt*, som kom ut i 1996. Ved denne utgivelsen bebudet Vold flere utgivelser av dikt og tekster han hadde fått tilgang til både fra Gunvor Hofmos familie og fra Gyldendal forlag.

Høsten 1997 forelå *Etterlatte dikt* redigert kronologisk og med tittelregister, kommentarer og et fyldig etterord. Gunvor Hofmos forfatterskap utvides med dette til å omfatte en tidligere ukjent ungdomsdiktning helt fra 1937, en mengde ukjente dikt fra 1970-tallet og også noen dikt skrevet etter den sist utgitte diktsamling, *Epilog*, fra 1994. Jan Erik Vold legger fram nye biografiske opplysninger om Gunvor Hofmo, både om hennes 16-årige taushet, hennes sykdom og langvarige sykehusopphold som varte fra 1955 til 1975, og om hennes selvpålagte isolasjon de siste 17 årene av livet. I kommentarene får vi også opplysninger om tilblivessted for flere av samlingene. Samlingen som kom ut i 1971, etter det lange fraværet fra den litterære arena, *Gjest på jorden*, viser seg å inneholde flere dikt fra 1950-åra. Oppholdet i skrivingen var kanskje ikke så langt som vi tidligere har trodd.

Tidligere utgitte dikt, slik de foreligger i *Samlede dikt* (1996), inneholder 736 dikt. *Etterlatte dikt* inneholder 352 dikt. Det sier noe om Gunvor Hofmos store produksjon. Dette er en hel skatt å grave i for en Hofmo-leser!

Jan Erik Vold har hatt et meget omfattende arbeid med gjennomgang av Gunvor Hofmos håndskrevne notater, diktalbum, renskrevne manuskripter og korrekturtrykk. Også dikt som har vært trykket tidligere i tidsskrifter og aviser er

tatt med i samlingen. Flere av ungdomsdiktene er skrevet under ulike psevdonym. Samlingen er delt i tre. Første del er kalt "Ungdomsdikt". De inneholder dikt fra 16-årsalderen og fram til debuten i 1946. Flere av diktene er skrevet under krigen. Mange er skrevet under psevdonym. Fra før kjenner vi psevdonymet Asle Jord. Nå er også Grey Stone og Tore Tam blitt kjent.

Ikke få av disse diktene var nok inspirert av arbeiderdiktere som Rudolf Nilsen, Torleif Auerdahl, men også "de unge døde" engelske dikterne Keats, Byron og Shelly. I en notatbok har Vold funnet dikt av disse forfatterne sammen med Hofmos egne dikt. Gunvor Hofmo hadde bakgrunn fra arbeidermiljøet på østkanten (Ila) i Oslo. Det diktet som innleder ungdomsdiktningen illustrerer at ensomheten som tema har ligget der fra begynnelsen av:

### Den ensomme

Av Grey Stone

Ensomhet er ikke å sitte alene på en hybel  
uten venner.

Da kan det hende at en brenner  
av store varme tanker. Da er en rik.

Ensomhet er ikke slik.

Men når en sitter mellom venner og hører dem le  
og en ikke kan være med,

når vennene synger en munter sang  
og en er sår av savn

fordi en er tom.

Da er en ensom.

Den ensomme isner i vårsolens glød  
og tenker på høsten og vinter og død.

Den ensomme hører ikke menneskerop kalle,

derfor er han ensomst, ensomst av alle.

Sterkere blir det når hun slår til med en politisk kampsang, som her fra "En 14-årings kampsang":

Vi er lei de gamle fraser  
 - gi oss tanker, gi oss tro !  
 Vi ser løgnens gamle laser  
 stikke frem, hvor sunt skal gro.

Det er lett å finne påvirkningen fra markante mellomkrigsdiktere med politisk budskap: Rudolf Nilsen, Inger Hagerup, Arne Paasche Aasen. Og som hos dem, er det motsetningen mellom tanke og handling som ofte settes i fokus.

Et dikt fra krigens tid leder tankene hen på forholdet mellom Gunvor Hofmo og den østerrisk-jødiske flyktingen Ruth Maier hun ble så knyttet til. Diktet er ikke datert, men må være skrevet før 1944. Ruth Maier døde 1. desember 1942 i konsentrasjonsleiren Auschwitz. Jan Erik Vold betegner Gunvor Hofmos diktergjerning som en forpliktelse overfor denne "tvillingsjelen" som forløste de dikteriske evnene i henne.

Kunne jeg nå deg  
 Kunne jeg nå deg, kjære,  
 bare med dette ord,  
 at siden du dro fikk jeg lære  
 å stå på den faste jord

Og mistet jeg av og til motet  
 da var det som svek jeg deg.  
 Du var i det dypeste mørke  
 og mumlet: Se veien, vår vei.

Du lever i alt som ånder,

som ånder med bud til meg.  
For styrke i onde dager  
takker jeg, kjæreste deg.

Avdelingen "Tidlige dikt" er delt i to faser, først dikt fra 1945 til 1950, parallelt med de utgitte diktsamlingene *Jeg vil hjem til menneskene* (1946) og *Fra en annen virkelighet* (1948). Enda et eksempel der dikt-jegets forhold til en tvillingsjel kommer fram i lyset:

Hvem er jeg,  
at jeg kan gå med  
ditt mørke ansikt  
dypt begravet i meg,  
uten at det  
stiger som en sol  
med dagen opp

I denne avdelingen er det tatt med flere dikt som ble til under Gunvor Hofmos reise til Bretagne våren 1950 sammen med forfatterkollega Astrid Tollefsen.

Andre avdeling av "Tidlige dikt" er fra 1951 til 1956. I denne delen finnes en ekfrase "Over A. Dürer: Håndestudie mit Evangelium". I oppbyggingen minner det sterkt om en ekfrase fra diktsamlingen *Fra en annen virkelighet*, "Over Rodins Tanken". I begge disse diktene problematiseres selve skapelsesakten.

"Sene dikt" er delt i flere underavdelinger, ordnet etter "funnsteder" og tid: "Rød bok 1" fra tidlig 70-tall, "Fra en sommer", som er sommeren 1975, etter at Gunvor Hofmo flyttet inn i familiens OBOS-leilighet på Simensbråten der broren Thorolf bodde. Dette er altså første sommeren etter sykdomsperioden. I "Rød bok 2" fra høsten 1975 finner vi enda to ekfraser, med utgangspunkt i de kjente maleriene "Potet-spiserne" og "Sorrow" av Vincent van Gogh. Dette første året

etter at Gunvor Hofmo igjen er ute i frihet ser ut til å ha vært et meget produktivt år.

"Løse dikt" stammer fra forskjellige etterlatte manuskript og er inndelt etter ti-år: "Fra 1970-tallet", "Fra 1980-tallet", "Fra 1990-tallet" og "Siste dikt", som er 12 dikt skrevet etter *Epilog*, muligens skrevet i august-september 1994 i følge Jan Erik Vold. Et av disse siste diktene heter "Blindfødt", og det kan stå som et apropos til Gunvor Hofmos diktergjerning og hennes store temaer, lidelsen, sorgen og diktningen.

Blindfødt er jeg  
 men i min seende stund  
 griper jordens sorg og jubel meg  
 og Gud taler gjennom min munn

Jan Erik Vold har gjort mange interessante funn. Umiddelbart er nok de ukjente diktene fra ungdomstiden mest interessante fordi de gir inngangen til et forfatterskap som skulle bli meget innholdsrikt og i stor grad forandre retning fra denne tidlige diktningen. Man kan gjerne, som Vold sier, utvide beskrivelsen av fasene i Gunvor Hofmos diktning fra to til tre. Om ikke kvaliteten er høy i denne fasen, så er det interessant å se hvilke temaer Gunvor Hofmo starter med. Også i ungdomsdiktningen ligger ansatser til de store temaer hun behandler utover i forfatterskapet. At et skifte i interesser inntreffer med vennskapet med Ruth Maier, er interessant i seg selv. Gunvor Hofmo får uten tvil utvidet sin litterære horisont og blir påvirket av tanker som hennes ungdomsmiljø ikke kunne gi særlige bidrag til. Det som imidlertid står igjen etter lesningen av de ukjente diktene, er den medinnlevelse hun allerede her tilkjennegir. Den forlater henne ikke i den store diktningen som kom senere.

I forskningsmessig sammenheng er også førsteversjoner av utgitte dikt interessante. De viser hvilken prosess diktningen var for Gunvor Hofmo. Hun var selv en kresen forfatter.

Mange av de dikt hun ikke ville gi ut, mente hun ikke var av høy nok kvalitet. Når disse nå er tilgjengelig, viser de også hvordan Gunvor Hofmo arbeidet med en stadig fornyelse av billedspråket.

Jan Erik Vold har bebudet flere utgivelser av Gunvor Hofmos etterlatte tekster. Det gjelder prosatekster, tidligere publiserte og hittil ukjente. Det er et viktig arbeid Vold gjør. Han bidrar til å løfte fram i lyset ukjente og skjulte sider av Gunvor Hofmos forfatterskap. Om dette var et stort forfatterskap, ikke bare i skandinavisk sammenheng, før disse siste utgivelsene, så blir det ikke mindre av at også dette materialet nå er tilgjengelig. Det er viktig både for poesielskere og for forskere (om de ikke elsker like meget ?) at ildsjeler som Jan Erik Vold finnes !

Astrid Utnes



Liv Helene Willumsen

## Om Regine Normanns biografi med påfølgende debatt - slik biografen ser det

I *Nordlit* nr. 2 -1997 har Ragnhild Engelskjøn et innlegg med tittelen "Debatten rundt Liv H. Willumsens biografi *Havmannens datter. Regine Normann - et livsløp*", der hun drøfter en debatt som oppsto i avisen *Nordlys* etter utgivelsen av Regine Normanns biografi høsten 1997. De som debatterte, var kulturjournalist Per Kristian Olsen, biograf Liv Helene Willumsen, Klaus Henning Oelmann og høgskolelektor Guri Martens. Med utgangspunkt i egen lesing av biografien forsøker Engelskjøn å klargjøre en del posisjoner knyttet til biografiskrivning, og hun oppfordrer til fortsatt diskusjon om emnet. Som forfatter av Regine Normann-biografien vil jeg gjerne få komme med noen betraktninger i forlengelsen av Engelskjøns innlegg. Disse vil naturlig nok være preget av en biografis vurderinger under og etter et langvarig prosjekt. Når jeg ønsker å kommentere Engelskjøns innlegg, er det fordi jeg synes det er interessant å gå litt nærmere inn på en del begreper Engelskjøn bruker, men selvsagt også fordi jeg føler det tilfredsstillende selv å utdype hva jeg "synes å mene".

Først vil jeg takke Ragnhild Engelskjøn for positiv omtale og for et interessant innlegg der hun viser vilje til å gripe fatt i noen sentrale spørsmål vedrørende biografisjangeren som bare ble flyktig berørt i avisdebatten. Jeg mener det er helt riktig når Engelskjøn hevder at et vesentlig moment for å klargjøre uenighet først ble formulert langt ut i debatten, nemlig spørsmålet om hva en biografi skal være og hvordan den skal skrives.

En biografi er per definisjon en skriftlig framstilling av en persons livshistorie, skrevet av en annen enn den biograferte (bio - liv, grafi - skriftmessig). Engelskjøn hevder at det kan sirkles inn tre mulige biografiprojekter i det aktuelle tilfellet. Det første biografiprojektet defineres som å "skrive alt det en vet om en forfatters liv og virke". Dette kan jeg vanskelig tenke

meg skjer noensinne. En biografi er et resultat av valg og av vektlegginger: utvalg fra kildematerialet, vektlegging av hendelser, miljøer og personlighetstrekk. En biografi er reflektert og skrevet ut fra faglig skjønn. Det er slett ikke snakk om å "skrive alt det en vet". Det andre biografiprojektet defineres som å "skrive om et forfatterskaps verker". Jeg ser ikke at dette kan være noe biografisk prosjekt, det vil dreie seg om litteraturforskning. Den tredje definisjonen på et biografisk prosjekt er å "skrive en biografisk roman om en forfatter". Slik jeg ser det, er dette siste ikke biografiskrivning, men fiksjon. Engelskjøns tre definisjoner blir totalt sett upresise og lite treffende.

Etter min oppfatning hører biografien inn under dokumentarliteratur, nemlig litteratur som er skrevet ut fra kilder og med et eksplisitt krav til dokumentasjon i seg. Dette betyr at en biografi er en tekst der kravet til verifikasjon står sterkt. Biografien over Regine Normann er bygd på muntlige og skriftlige kilder, i stor grad primærkilder. Det er snakk om grunnforskning der helt nytt stoff kommer fram. Det dokumentasjonsnivået jeg har lagt meg på, er normalt for et forskningsarbeid. I tillegg til kildeangivelse for skriftlige kilder har jeg oppgitt muntlige informanternes navn og alder. Det siste har betydning for kildeverdien, noen av informantene har møtt Normann i levende live. Uten kildehenvisninger er dokumentasjon umulig. For meg er det en gåte at så mange forfatterbiografier de senere år har sett dagens lys uten noe forsøk på kildebelegg eller med et høyst utilstrekkelig sådant.

Min biografi har som undertittel *Regine Normann - et livsløp*, noe som signaliserer at boken er en framstilling av Regine Normanns livshistorie. Det jeg har gjort, er å skrive en fortelling om Regine Normanns livsløp. Å bruke fortellingen som drakt fører automatisk med seg er del kjøreregler når det gjelder strukturering av stoffet, blant annet kravet om kronologi. Men det fører også med seg en glimrende mulighet til å bruke en form der alt i et levnetsløp legger seg naturlig på plass. Biografien er en dokumentarform der fortellingsaspektet alltid har vært til stede, og en rekke norske og internasjonale biografer før meg har benyttet seg av dette. Fortellingen har evne til å motsette seg argumentasjon, logikk, analyser, drøftinger av årsak-virkningsforhold, alt dette som ligger som

et kvelende grep over den fastlåste strukturen i den akademiske framstillingsmåte. I fortellingen finnes ingen tematisk ordning, ingen drøfting av teori og metode, ingen overskrift som bærer navnet konklusjon. Det er heller ikke nødvendig. Fortellingen er en fortrøstningsfull vei gjennom et stoff og en velvalgt form for presentasjon av en livshistorie til et lesende publikum. Og det er ikke noen forfatters liv jeg mindre kan tenke meg forbundet med streng logikk enn Regine Normanns, så dramatisk og uforutsigelig som hennes livsbane var. Fortellingen har sin egen måte å ordne elementer på, ting følger etter hverandre. Men det er alt for enkelt å si at fortellingen bare er beskrivende. Komplekse strukturer ligger implisitt i fortellingens løp. Likevel tror jeg det er noe i valget av fortellingen som framstillingsform som virker uvant i forhold til en institusjonalisert måte å framstille et stoff på innenfor academia, herunder biografisk stoff. Mye har vært skrevet de senere år om historie og fortelling, likeså om det vitenskapelige språket som til tider fremmedgjør og jobber mot essensen i det en forsker ønsker å formidle. Jeg mener det er fullt ut forenlig å arbeide vitenskapelig biografisk og bruke fortellingen som framstillingsform.

*Havmannens datter* begynner med Regines fødsel i 1867 og slutter med hennes død i 1939. Dermed er det ikke relevant å trekke inn perspektiver som eksempelvis hvordan nåtidige forskere ser på Normanns forfatterskap, slik Engelskjøn etterlyser. Det ville vært et helt annet prosjekt med en annen vinkling. Derimot er det på sin plass å trekke inn samtidens resepsjon av Normanns bøker, dette var det hun møtte i sitt liv av respons på det hun skrev. Når det gjelder oppdatert litteraturliste, som Engelskjøn også etterlyser, så er den ajourført helt til 1995 gjennom innførsel av Hans Henrik Jensen og Liv Helene Willumsen: *Regine Normann. En bibliografi*.

Engelskjøn stiller seg skeptisk til at litterære analyser av et forfatterskap skal være med i en biografi. Der er jeg fullstendig på linje med henne. Min påstand er at litterære analyser har ingenting i en biografi av denne typen å gjøre. Objektet for biografiskrivning er en levende eller avdød person. Objektet for litterær analyse er skjønnlitterære tekster. Litterær analyse hører inn under litteraturforskning, biografiskrivning er et historisk arbeid; to forskningsfelt som krever helt ulik metodisk

tilnærming, ulik bruk av terminologi og som bygger på helt usammenlignbart materiale.

Det finnes mange undertyper av biografier, og grensene mellom dem er uklare. En typebetegnelse som benyttes, er "litterær biografi". Hva skulle den litterære biografien innebære? En utpreget grad av litteraritet i teksten? En stor diktereвне fra biografens side? Eller er det ganske enkelt en biografi over en forfatter? Og hva da med en biografi over en politiker, er ikke det en "litterær" tekst? Kategorien "litterær biografi" blir innholdstom fordi en biografi alltid er litterær. Når man drøfter biografien som sjanger i dag, må man sette den i forbindelse med vitenskapsteoretiske diskusjoner i tiden, ikke minst knyttet til forståelsen av selve tekstbegrepet.

Et vesentlig spørsmål som flere i ovenfor nevnte avisdebatt har vært inne på, er hvorvidt en biograf har lov til å dikte videre på kildene for underholdningens skyld. Selv vil jeg hevde at for biografens soliditet og for omdømmet av den biograferte bør en biografi holde seg til pålitelig kildemateriale og pålitelig framstillingsmåte. Det å være biograf innebærer å beherske et håndverk. I mange andre land er det et eget yrke, og standarder som knytter seg til biografiskrivning blir dermed lettere å sette opp og å holde i hevd. I Norge befinner biografien seg i et grenseland mellom kryssende disipliner. Det er i tillegg et voldsomt press på biografien i retning av diktning. For en leser er det svært vanskelig å avgjøre når biografen er etterrettelig og når biografen går ut over sitt mandat.

Et krav til biografen er at vedkommende må ha kompetanse på dokumentasjon: det vil si oversikt over ulike kildetyper, kunnskap om hvor de aktuelle kildene befinner seg og kildekritisk vurderingsevne. Dette viktige premiss er både Martens og Oelmann inne på i sine innlegg i *Nordlys*-debatten, sistnevnte med særlig vektlegging av primærkilders betydning for å komme bakom myter og "vedtatte" sannheter. Hvis en biograf ikke vil ta bryderiet med skikkelig kildearbeid i forbindelse med et biografisk prosjekt, vil det oppstå spørsmål om arbeidet holder mål som seriøs biografi. Nettopp slurvete omgang med kilder er jo en unnlåtelsessynd som stadig påpekes etter at de første anmelderes "begeistring" for en biografi har lagt seg. Men det er slike faglige spørsmål som har

en tendens til å bli nedvurdert - for ikke å si neglisjert, i media - i en tid der det kommersielle og salgbare står i første rekke når det gjelder markedsføring.

Engelskjøn tar opp nok et viktig forhold som knytter seg til forfatterbiografier, nemlig referanseverdien av forfatterens fiktive verker i en biografisk sammenheng. For det første mener jeg, som Engelskjøn, at det er helt feil anvendelse av skjønnlitterære arbeider å bruke dem for å lete etter fakta til biografiskrivning. Skjønnlitteratur har en helt annen misjon. For det andre er mitt standpunkt at skjønnlitterære arbeider ikke kvalifiserer som pålitelig kildegrunnlag for biografiskrivning, og jeg refererer her mine uttalelser i *Nordlys*-debatten: "En biografi er basert på fakta som kan dokumenteres og etterprøves. I en slik sammenheng er en roman som biografisk "kilde" utelukket." Når Olsen lanserer en slik tanke, er det ikke bare tvilsomt, men helt uakseptabelt som metode for å skrive en biografi" (*Nordlys* 11.11.1997). Og videre: "Når det gjelder spørsmålet om kilders verdi, holder jeg fast ved at en biografi over en avdød person skal baseres på historisk kildemateriale som kan etterprøves. En roman er ingen pålitelig kilde i denne sammenhengen. En biografi skal være et holdbart historisk dokument også for ettertiden" (*Nordlys* 19.11.1997). Engelskjøn oppfatter dette dithen at jeg står for et syn der "biografisjangeren skal følge et faktastyrt, naturvitenskapelig ideal". Til det vil jeg si at riktignok mener jeg faktiske kilder skal ligge til grunn for en biografi, men jeg har aldri ment at biografisjangeren skal eller bør følge et naturvitenskapelig ideal. Et slikt ideal fordrer en såvidt mulig objektiv forsker. Dette er langt fra det som skjer under biografiskrivning. Det vil alltid være møtet mellom forsker og kilde som avgjør hva slags fortolkning som finner sted. Jeg mener selv jeg står innenfor en hermeneutisk tradisjon i min biografiskrivning.

Jeg stiller meg videre spørrende til Engelskjøns utsagn: "Willumsen tar ikke munnen for full, hun trekker ikke egne konklusjoner fra stoffmengden sin, men presenterer det hun har hørt på en redelig måte." Når man arbeider med biografiske kilder, er det å ikke trekke egne konklusjoner en umulighet. Hver eneste kilde blir fortolket og satt inn i en sammenheng, det være seg i dette aktuelle tilfelle Normanns

plassering i familiesammenheng, i ekteskap, i forfattermiljø, i skolemiljø. En annen forskers møte med de samme kildene ville muligens resultert i andre utlegninger. Det er mitt tolkingsarbeid av en stor stoffmengde som utgjør biografien over Regine Normann. Hele boken er en stor konklusjon, det er et bilde av denne kvinnen slik jeg ser henne. Veien er lang fra primærkildenes korte innførsler og til biografens ferdige tekst. Uten fortolkning av kildene ville teksten vært uten sammenheng og fullstendig uleselig. Dermed er betegnelsen "kildesamling", som Olsen bruker, og "dokumentasjonsprosjekt der Regine Normanns liv er rekonstruert ved hjelp av kilder", slik Engelskjøn skriver, misvisende i forhold til den boken som foreligger. Begge disse termene innebærer at kilder bare blir stilt opp etter hverandre, for å dokumentere fakta, og begge termene reduserer det fortolkende aspektet.

Ut fra Engelskjøns begrepsbruk kan det høres ut som Regine Normann-biografien har hovedvekten på selve dokumentasjonen, ikke på den biografiske skildring. At en biografi er dokumentert, er ikke til hinder for fortolkning. Ragnhild Engelskjøn sier at forbindelsen mellom liv og verk alltid ligger nært i en biografi, og at Regine Normann-biografien gjennom kapitteloverskrifter og tematiske verkspresentasjoner skaper forventninger om plassering i den historisk-biografiske forskningstradisjon. Jeg vil hevde at det er svært få føringer i min bok som kan lede leseren til en slik antakelse, men det er mye i den norske biografitradisjonen som gjør at en leser insisterer på litterær analyse som en del av innholdet i en biografi. Imidlertid ønsker jeg ikke å stille meg bak den "positivistisk-påvirkede historisk-biografiske metode." Jeg har plassert presentasjon av verkene og samtidens resepsjon av verkene inn i den kronologiske framstillingen. Dette kan neppe oppfattes som tilløp til litterær analyse. Når det gjelder kapitteloverskrifter, er det i min biografi kun 2 av 23 der Normanns livsfaser tilnærmet blir koblet til hennes boktitler.

Et interessant forhold ved Engelskjøns innlegg er at hennes samlede begrepsbruk som knytter an til fortelleren, antyder en reduksjon av fortellerens tilstedeværelse som fortolker av kildene i den aktuelle biografien. Etter Engelskjøns utsagn er det kun i kursivtekstene og i tolkning av bildene at biografens vurdering av Regine Normann kommer fram. Ut fra ord og

termer som "naturvitenskapelig", "dokumentasjonsprosjekt", "ordne stoffet", "rekonstruksjon", "trekker ikke egne konklusjoner fra stoffmengden sin" tilkjenneviser en svekkelse av fortellerinstansens betydning som suveren og autoritativ i forhold til framstilling av stoffet. Det virker som om stoffet er herre over fortelleren, ikke omvendt. Slik jeg ser det er en tilbaketrukket fortellerposisjon ikke identisk med en svekket fortellerinstans. Heller ikke er åpne rom i teksten der kilder ikke finnes, et problematisk punkt. Slike forhold bare overlater mer til leserens tolkingskapasitet enn en tekst der fortelleren utbroderer og "styrer" i sterk grad. For en biograf er det ikke bare snakk om litterære grep for å "ordne" stoffet. Biografen må fortelle stoffet til leserne. Det medfører ingen forskjell at fortellingen er basert på faktiske kilder. En fortelling er det like fullt - i tilfellet Regine Normann en fortelling om en modig og besluttsom kvinne som gikk opp nye veier mellom nord og sør i landet vårt for vel hundre år siden.





## Ideologikritisk om Agnar Mykle som 1890-tallsforfatter

JAN THON: *Veier til verket. Om Lasso rundt fru Luna av Agnar Mykle*, Karnovs Forlag, Oslo 1997, 134 sider.

*Lasso rundt fru Luna* er blitt en moderne klassiker. Den endelige kanoniseringen skjedde gjennom innlemmelsen av en slurvete "4. utgave" i Gyldendals 30-bindsværk *Norges Nasjonallitteratur* i 1996. I forhold til den status denne romanen har fått, er det imidlertid påfallende lite som er skrevet om den innenfor det etablerte Akademia. Derfor burde det være en begivenhet at Jahn Thon har utgitt en bok på vel hundre sider om *Lasso rundt fru Luna*. Når Thons bok ikke har blitt oppfattet som noen begivenhet, er det sannsynligvis på grunn av at den inngår i serien *Veier til verket* - en serie som opprinnelig var rettet mot elever i den videregående skole, men som etter hvert har inkludert grunnfagsstudenter i norsk i sin primære målgruppe. Dette er kanskje også grunnen til at Thon hevder at *Lasso rundt fru Luna* passer best for ungdom av hankjønn mellom 16 og 25 år. Men bortsett fra noen parenteser med til dels infantiliserende ordforklaringer av typen "(akademikere = folk med universitets-utdannelse)", er ikke Thon plagsomt pedagogiserende, og boken hans kan trygt anbefales til enhver Mykle-leser.

I likhet med *Lasso rundt fru Luna* kan imidlertid Thons bok virke noe kaotisk, og det er vanskelig å finne den røde tråden. Dessuten er den temmelig ujevn, og den inneholder en rekke selvmotsigelser som forlaget burde ha konfrontert forfatteren med. Men selv om boken som helhet ikke er ubetinget vellykket, er det heller ingen dårlig bok: Thon kjenner utvilsomt både Mykle og forfatterskapet hans godt, han skriver med entusiasme og begeistring - uten at han mister den kritiske distansen - og han har endel nye og spennende perspektiver på

forfatterskapet. Her er ansatser til diskusjon av interessante problemområder som det bør arbeides videre med, og her er - ikke minst - endel uhyre dristige fortolkninger som setter leserens tankevirksomhet i gang og egger til motstand. Boken kan godt betraktes som et bidrag til Mykle-forskningen, og i det følgende ønsker jeg å ta Thon på alvor - ikke bare som formidler av allment aksepterte synspunkter på *Lasso rundt fru Luna* overfor "ungdommen" - men også som litteraturforsker.

\*

Thon gir greie og kvalifiserte presentasjoner av Mykles biografi, forfatterskapet generelt og *Lasso rundt fru Luna* spesielt. Særlig interessant er påpekningen av det han kaller "drifter på avveie" som et ubehagelig hovedtema gjennom det meste av forfatterskapet. I de apokryfe debutnovellene, "Jægermarsjen" (1945) og "Gi meg solen, Moa" (1946), er det sterke innslag av seksualisert vold, og i hans siste novelle, "Skoene" fra *Largo* i 1967, møter vi en ung gutt som finner tilfredsstillelse hos en ku. Samtidig påpeker Thon de sterke ambivalensene som er knyttet til driftene og emosjonene, og de uvanlige perspektivene Mykle anlegger på disse. Når dette kobles til en skrivemåte der overdrivelser, fordreininger og kontraster dominerer, får det Thon til å konkludere med at Mykles realisme fra begynnelse til slutt ikke er noen "vanlig realisme", men det han velger å kalle en "grotesk realisme". Dette blir etterhvert et hovedmoment i hans lesning av romanen.

I dag - i 1990-årene - skal man vel være temmelig prippen for å karakterisere Ask Burlefots seksualitet i *Lasso rundt fru Luna* som "drifter på avveie". Men det som først og fremst slår meg under lesningen av den innledende presentasjonen, er hvor forskjellige fortolkningene og vurderingene av personene og begivenhetene i denne romanen kan være. Av og til blir jeg nærmest i stuss om det er den samme boken vi har lest. Dette

har ikke nødvendigvis å gjøre med feillesninger; det dreier seg ikke om at jeg har rett og at Thon tar feil. Enhver lesning er nødvendigvis også en forbi-lesning, og dette gjelder ikke minst en murstein som *Lasso rundt fru Luna*. Når denne romanen er så flertydig og åpen for fortolkninger, har det med fortelleteknikken å gjøre. Og det har å gjøre med hvilke tekster man bruker som bakgrunn for fortolkningen. For Thon er bakgrunnstekstene først og fremst den norrøne mytologien, Mikhail Bakhtins teori om den groteske realismen som latterkulturens litterære uttrykk, og de store fortellingene om forholdet mellom kjønnene.

\*

Thon proklamerer selv gang på gang at *Lasso rundt fru Luna* er en flertydig roman, men samtidig har han en sterk tendens til å gjøre romanen éntydig: Til stadighet får vi høre hva bokens "norm" er. Nå tilhører ikke jeg dem som mener at en tekst kan bety hva som helst, og heller ikke dem som mener at en tekst ikke betyr noe som helst. Når Thon går på jakt etter én tolkning som er bedre enn de andre, har jeg altså ingenting imot dét, så lenge han ikke foregir at det er fasiten han jakter på. Men både hans egne fortolkninger og vurderinger, og proklamasjonene om andres feillesninger, blir ofte for lite underbygd. Når mange av fortolkningene blir lite overbevisende, kan det ha å gjøre med et uavklart og inkonsistent syn på narrative tekster.

Det grunnleggende problemet er et vaklevorent analyseapparat. For eksempel hevder han om *Lasso rundt fru Luna*: "Formelt sett er dette en vanlig tredje-persons fortelling der hovedpersonen blir karakterisert fra utsiden." Dette er hårreisende feilaktig. Faktum er at Mykle skriver seg inn i tradisjonen fra Henry James, der idealet er at en fortelling skal fortelles som om det er en av de litterære personene som

opplever den, men i tredje person. Eller sagt på en annen måte: Fortelleren skal være autorial og synsvinkelen personal.

Problemet til Thon er at både karakteren og funksjonen til de fire ulike narrative "instansene" han opererer med, blir temmelig uklare - ikke minst når han visualiserer dem i en kinesisk-eske-figur, der den innerste esken inneholder instansen *Ask* som "opplever hendelsene". Utenpå denne kommer *fortelleren* som "beskriver *Ask*", mens neste instans er *leseren i teksten* som "skal overbevise oss som lesere om fortolkningens riktighet". Og endelig: Ytterst kommer *forfatteren i verket = normen* som "fortolker fortellingen". For meg blir dette nærmest kinesisk. Både figuren og tenkningen bak er høyst problematisk - ikke minst siden det er tekstens flertydighet som skal forklares og godtgjøres.

At det er noe "originalt" ved *Lasso rundt fru Luna* at den har en "leserrolle", er mer enn tvilsomt, og like tvilsomt er det å sette likhetstegn mellom "leserrollen" og "vi som lesere". Det hele avhenger selvsagt av hva man legger i det teoretisk kompliserte begrepet "leserrolle", men dette blir aldri klart hos Thon.

Enda mer problematisk er instansen "forfatteren i verket" - særlig siden denne har "to grunnleggende oppgaver", der den ene er "å bestemme normer og verdier handlingene må måles opp mot", og den andre er "å tilrettelegge selve handlingsgangen" og stå for ordvalg og metaforikk. Slik jeg tolker det, består Thons "forfatteren i verket" av et møte mellom Wayne C. Booths autoritære "implied author" og Roland Barthes' demokratiske "scripteur". Et slikt møte kan neppe bli vellykket.

Når det gjelder instansen "Ask", er det problematisk å se ham som én instans. Han befinner seg på flere tidsplan, og det aller meste av det fortelleren meddeler oss, er den eldre Ask Burles tanker om den yngre Ask Burlefots tanker. I og med at fremstillingen i *Lasso rundt fru Luna* i overveiende grad skjer gjennom den såkalte frie indirekte diskurs (*observatio tecta*),

blir det temmelig vanskelig å vite om meningene skal tilbakeføres til fortelleren, til den eldre Ask eller til den yngre Ask.

Ifølge Bakhtin (eller hans alter ego V.N. Voloinov) er den frie indirekte diskursen et "stille register": Flertydigheten er knyttet til skriften og stillelesningen. Slik jeg ser det, er *Lasso rundt fru Luna* en grunnleggende skriftlig tekst. Når Thon på sin side legger så stor vekt på muntligheten i denne romanen, og hevder at det muntlige preget understreker flertydigheten, klarer jeg ikke å følge ham. Muligens er grunnen til hans insistering på det muntlige en sammenblanding av innholds-elementer og fremstillingsform.

Merkelig nok blir muntligheten - i tillegg til "en sterk tilstedeværende forfatter i verket", en "overdreven detaljrikdom", og romanens rytme - Thons begrunnelse for at Mykle ikke hører hjemme innenfor en realistisk tradisjon. Det er all mulig grunn til å problematisere *Lasso rundt fru Luna* som et realistisk verk, men nettopp stor detaljrikdom blir vanligvis regnet som en av de fremste realiteteffektene i kunsten overhodet. Bakgrunnen for Thons avsverving av "realismen" er at han vil plassere Mykles skrivemåte i "en annen form for realisme", altså den "groteske realismen", men denne er vel også realistisk i en viss forstand. Ifølge Bakhtin - teoretikeren bak den groteske realismen - har da også den store realistiske tradisjonen i europeisk kunst tatt opp i seg en mengde "groteske" elementer.

I det hele tatt blir det noe problematisk å forholde seg til litteraturteoretikeren Jahn Thon. Mest problematisk blir det når han opererer med sine fire instanser, og ikke minst når han prøver å gi dem en historisitet. Man kan nærmest få inntrykk av at Ask ideologisk sett hører hjemme i norrøn tid, at fortelleren er et renessansemenneske, at forfatteren i verket er Obstfelders samtidige, og at Mykle - til tross for at han skrev på 1950-tallet - var Hamsuns forgjenger og aldri maktet å overskride 1890-årenes problemer.

\*

*Lasso rundt fru Luna* er gjennomsyret av norrøn mytologi - ikke minst på grunn av navnebruken - og denne fungerer sterkt meningskonstituerende for dem som kjenner den norrøne gudelæren. Det gjør Thon så godt at mytologien blir "rett og slett *nøkkelen* til verket", og den "legger premissene for fortolkningen av romanen". Selv om dette er å ta litt sterkt i, og uten tvil innebærer en risiko for å innsnevre romanens meningsunivers, gir han endel spennende eksempler på hvordan den norrøne symbolsfæren kan kaste lys over både personene og begivenhetene i romanen. Han viser også hvilke "psykologiske", "ideologiske", "verdimessige" og "estetiske" funksjoner den kan ha - uten at det er særlig enkelt å se at disse funksjonene er "klart adskilte". Når det gjelder den norrøne mytologiens verdifunksjon, trekker Thon inn Mykles holdning til "det Moderne". Stort sett nøyer han seg her med å påstå at i og med at den norrøne fortiden oppfattes som noe absolutt og uforanderlig, understreker dette at Mykle ser det Moderne som noe tvilsomt, og at den norrøne mytologien setter samtiden i relieff, slik at "lite faller ut til vår tids fordel".

Mykles holdning til det Moderne blir også tematisert i analysen av forholdet mellom kjønnene. Her blir Mykles kvinneskikkelser sett på som bærere av "det nye og moderne, og det vemmelige og urovekkende ved den nye tid". En grundigere eksplisitt drøfting av Mykles forhold til både moderniteten og modernismen kunne absolutt vært spennende og på sin plass - ikke minst på grunn av at Thon hevder at *rasjonalisten* Mykle er blitt undervurdert, og at Ask - i motsetning til Hamsuns helter - ikke er noe "fullstendig moderne menneske", og - svært overraskende - at det hos Mykle ikke finnes noen "flytende rollepersonlighet eller identitets-oppløsning". Dessuten er den groteske realismens viktigste innholdsmessige kjennetegn, ifølge Thon, at den uttrykker "et *filosofisk helhetssyn* på tilværelsen" som "forbinder seg med klare *utopiske forestillinger om en bedre*

*framtid*". Dette alene skulle tilsi en grundigere behandling av Mykles forhold til det Moderne.

Hva det eventuelle filosofiske helhetssynet til Mykle går ut på, får vi imidlertid høre altfor lite om. I stedet får vi høre mye om den groteske realismens og Mykles opptatthet av kroppen. Her har Thon en mengde fine observasjoner og gode poenger. De kroppsdelene som i særdeleshet opptar Thon, er menneskes naser og kvinnenes munner, og "stor nese betyr stor penis". Men etterhvert som jeg leser om alle mulige varianter av naser, dukker spørsmålet opp: Kan ikke en nese være en nese og intet annet? Og det er direkte galt når Thon insisterer på at den homofile Dalaker er "den *eneste mann* som er skildret helt uten nese overhodet": Dalaker har faktisk "en krum, smalrygget nese". Dessuten har de fleste kvinnene naser og de fleste mennene munner. Og de aller fleste har også øyne - noe som ifølge Bakhtin er uinteressant innenfor den groteske realismen, i og med at øynene er "sjelens speil".

Den groteske realismen er folkelig vulgær, og den bruker folkelige uttrykk for blant annet kjønnsorganene. Dette stemmer ikke i tilfellet Mykle: Formuleringer som "han betastet hennes kropp" og "han befølte hennes lønnlighet" kan neppe karakteriseres som særlig vulgære. Blant alt det romanforfatteren Mykle har felles med sin hovedperson, finner vi også at "han vek tilbake for det vulgære".

Poenget mitt er at Thon, for å få terrenget til å stemme med kartet, hyppig bruker fordreininger, overdrivelser og kontraster. Heller enn å karakterisere *Lasso rundt fru Luna* som grotesk realisme, ville jeg si at den inneholder *innslag* av grotesk realisme. Aller helst ville jeg karakterisere disse innslagene som *burleske* - vel vitende om at Bakhtin inkluderer det burleske i det groteske.

\*

Thons analyse av familien Burlefot er interessant, og han har flere gode poenger når det gjelder Asks forhold til foreldrene: For eksempel at Asks hat til sitt fremste hatobjekt - moren - nærmest er et selvhat, for de egenskapene han hater hos henne, er egenskaper han selv besitter. Litt mer tvilsom er karakteristikken av den beinharde faren som "svak", og påstanden om Asks "forakt for svakhet".

Thon er først og fremst ideologikritiker, og i likhet med de fleste andre fortolkere av Mykles romaner, legger han hovedvekten på mannsroller og kvinnesyn. Men i motsetning til de fleste, påstår han at "den viktigste perioden" det refereres til, er 1890-årene, og ikke slutten av 1930-tallet eller begynnelsen av 1950-tallet. Ask blir sett på som en av 1890-årenes svake, morsbundne menn, med redsel for den nye og sterke kvinneligheten, og usikkerhet når det gjelder den nye, moderne mannsrollen. Mannskikkelsene blir systematisert i forhold til 1890-årenes tre mannsideal: "Borgeridealet", "mandighetsidealet" og "Nansen-idealet", men bemerkningen om at Ask har Nansen som hemmelig ideal, i og med at også han dro mot nord, bør vel betraktes som en morsomhet.

Det kan virke som om Thon mener at også Mykle er underlagt "den norske puritanske angsten for å synde, og redselen for å glede seg over livet". Nå er ikke Thon den første som antyder at Mykle "egentlig" er puritaner, og han er heller ikke den første som antyder at Ask "egentlig" er homofil. Selv om han ikke benytter betegnelsen "homofil", går han temmelig langt i sine antydninger. Jeg har ingen problemer med å følge Thon når han skriver om Asks ønske om å stå utenfor familiefellesskapet, og om hans lengsel etter et broder- eller mannsfellesskap. Men når han hevder at Ask "egentlig" ikke er opptatt av kvinner, får jeg store problemer med å henge med. Jeg kan heller ikke se at kvinnen som sådan blir et entydig negativt "monster", mens "all idealitet" tillegges mannen, selv om det nok er sterke "mannssjåvinistiske" tendenser hos hovedpersonen. Til tross for store anstrengelser lykkes imidler-



tid ikke Thon i å gjøre "mannsidealet" og "kvinnesynet" i *Lasso rundt fru Luna* så éntydig som han ønsker. Problemet er at han da nærmest betrakter flertydigheten som en feil ved romanen; det som ikke passer inn i Thons modell blir ideologiske "inkonsekvenser" og "begrensninger".

\*

Mot slutten av boken sin gjør Thon rede for og vurderer fire forskjellige lesemåter av *Lasso rundt fru Luna*: "Dommeren" Leif Longums (1968), "maskulinisten" Øystein Rottens (1985), "feministen" Torunn Ystaas Sanborns (1976), og "biografen" Eystein Eggens (1972 og 1994). Som allerede betegnelsen antyder, kommer "maskulinisten" desidert dårligst ut. Thon finner en mengde svakheter ved Rottens lesning av *Lasso rundt fru Luna* - noe som er svært forståelig, i og med at Rottem ikke har skrevet om denne romanen, men om den fortelleteknisk og tematisk sett svært så forskjellige *Sangen om den røde rubin*. I artikkelen sin karakteriserer Rottem Sanborns hovedoppgave om Mykle som "et skrekkeksempel på en skjev, feministisk lesning", mens Thon karakteriserer den som "en virkelig nyskapende og dyptloddende analyse". Jeg må innrømme at jeg har langt større sans for Rottens fortolkninger og vurderinger enn Sanborns og Thons, uten at jeg dermed betrakter meg selv som "maskulinist".

Det er imidlertid symptomalt for mangelen på kvalifiserte arbeider om Mykles forfatterskap når Thon må nøye seg med et par temmelig korte artikler, en hovedoppgave og en lettvent biografi for å gjøre rede for resepsjonen av *Lasso rundt fru Luna*. Med alle sine gode sider og alle sine svakheter: Det viktigste ved Thons bok er at det faktisk er skrevet en ny bok om denne moderne klassikeren. De mange sporene han legger ut er vel verdt å forfølge, og dessuten viser Thons bok at *Lasso*

*rundt fru Luna* fremdeles er det Roland Barthes har kalt en "skrivbar" tekst.

Leif Johan Larsen

### På (vill)spor etter mening i *Huset med den blinde glassveranda*

KARIN ELISABETH ELLEFSEN: *Veier til verket. Om Huset med den blinde glassveranda av Herbjørg Wassmo*. Karnovs forlag, 1997, 137 sider.

Serien "Veier til verket", som er skrevet for elever i den videregående skolen, har fått relativt lite oppmerksomhet. Dette er en serie kommentarbøker som, ifølge forlagets presentasjon på bokomslaget, gir tolkninger av viktige verk i norsk litteratur. I tillegg gir disse bøkene opplysninger om historiske og samfunnsmessige forhold, forfatterskapene, litteraturhistoriske perioder og idéhistoriske strømninger. Fakta-forklaringer, litterært leksikon og forslag til sekundærlitteratur avslutter hver kommentarbok i serien.

Med utgangspunkt i en leserorientert teksttilnærming har Karin Elisabeth Ellefsen skrevet ei bok om *Huset med den blinde glassveranda* av Herbjørg Wassmo for denne serien. Jeg oppfatter denne boka nettopp som en *kommentar*bok, som omtaler romanens sentrale personer, miljø, tematiske tråder, symboler og komposisjon på en tradisjonell og forholdsvis redelig og grei måte, men som *ikke* presenterer noen ny, sammenhengende tolkning av romanen. Som Ellefsen skriver i forordet, er hensikten hennes "å peke på noen av de mange sporene i denne boka som har fenget så mange lesere, og vise at den inneholder mer enn en historie om forvrengt seksualitet" (s. 6).

Ellefsen skriver engasjert og informativt, og trolig treffer hun den målgruppa som hun skriver for. Hun trekker inn relevante historiske opplysninger knyttet til annen verdenskrig i tillegg til informasjon om samfunnsforhold i etterkrigstida, og hun forsøker å innføre et litteraturvitenskapelig begrepsapparat ved bl.a. å gi en presentasjon av narratologiske begreper som "synsvinkel" og "forteller". Bruken av disse termene er velkommen i ei bok skrevet for elever i den videregående skolen, men innføringen hadde trolig vært mer vellykket hvis

Ellefsen hadde presentert begrepene tidligere. Som kommentarboka foreligger, blir disse termene først innført i kapitlene om "komposisjon" (s. 74-84) og "forteller og synsvinkel" (s. 85-101), etter at "innholdet" i romanen er blitt omtalt. Bruken av begrepsapparatet er heller ikke gjennomført, og den får ingen relevans eller konsekvens for observasjoner i tidligere kapitler, som f.eks. da Ellefsen omtaler "tyskerungen": "Det som faktisk foregår når hun [Tora] mobbes, er skildret slik at vi samtidig får vite hvordan hun opplever det [min kursivering]" (s. 29).

Etter min mening er Ellefsen på sitt beste når hun kommenterer et utvalg av ledemotiver og sentrale symboler i romanen. Selv om hun kunne ha utdypet og nyansert sine observasjoner, åpner koblinger til folketro og legendetradisjonen for ny innsikt i omtalen av katta og jøden som symboler. Omtalen av den symbolske betydningen av øya, av kvinnenens hår og latter, osv. er også "godbiter" i denne boka. Jeg savner en omtale av flere symboler og ledemotiver (f.eks. Tusenhjemmet, buloftet, Toras fantasier, m.m.), men dette er som sagt en kommentarboek og ingen dyptpløyende analyse.

I tråd med forordets uttalte intensjon er Ellefsen forsiktig med å trekke konklusjoner av sine observasjoner; hun nøler med å presentere sin egen tolkning av *Huset med den blinde glassveranda*; og hun gir leseren kun i liten grad eksplisitte føringer i å koble tekstens ulike elementer i en helhetlig tolkning. Lesere leser forskjellig, opplyser Ellefsen i forordet, og derfor kan andres tolkninger ("deres dom") være uinteressante. Ellefsen er tydelig inspirert av "reader-response criticism" (leser-responsteori), og hun bruker sitt utgangspunkt i ulike lesemåter som et argument for det nødvendige i å gjøre seg opp egne meninger, i å foreta "selvstendige og grundige" lesninger. Gjennom pedagogiske spørsmål oppfordrer hun elever til å reflektere over ulike litterære og samfunnsmessige

forhold, samt knytte innsikt hentet fra romanen til sin virkelighet, og hun oppsummerer avslutningsvis:

[...] [D]et finnes ingen fasit, ingen trygg måte å forholde seg til bøkene hennes [Wassmo] på. Nettopp derfor er det grunn til å lese henne og lete fram både det som gir glede og det som er irriterende i tekstene for *deg*. Hva er godt, hva er mindre godt -- og hva er dårlig? Hvorfor oppfattes bøkene hennes så forskjellig? Kanskje kan du finne *ditt* grunnlag for å mene noe om litteratur ved å lese henne? (s. 115)

Slik synes Ellefsens *egentlige* prosjekt med denne boka å få engasjert elever i teksttolkning, å oppmuntre og oppfordre dem til å bruke egne ideer, kunnskaper og innsikter når de leser litteratur. Dette er helt klart et prisverdig formål, og Wassmos roman egner seg godt i.o.m. at den vekker leserengasjement i så stor grad. Ordforklaringene, litteraturlista og det litterære leksikonet bakerst i boka er også gode hjelpemidler som støtter opp under dette prosjektet. Imidlertid hviler prosjektet på en problematisk forutsetning, nemlig at alle tolkninger er like gode. Kapitlet som omhandler "forslag til forskjellige lesemåter", framstår dessuten som skisseaktig og uinspirert. Desverre har ikke Ellefsen innarbeidet refleksjon over hva teksttolkning er, over forholdet mellom leser og tekst, over det at teksten selv setter rammer for relevante tolkninger. I stedet blir leseren i stor grad overlatt til snusfornuften og egne ikke-litteraturvitenskapelige "magefølelser".

Manglende refleksjon knyttet til Ellefsens uuttalte tekstforståelse preger også boka. Hennes generelle forståelse av romanen presenteres eksplisitt på følgende måte: "Romanens hensikt og mål er å belyse Toras sinn mot en bakgrunn som lar henne komme så godt fram som mulig" (s. 94). Til tross for sin forsiktighet er det klart at Ellefsen hovedsakelig er opptatt av forholdet mellom fiksjon og virkelighet, at

hun opererer med en mimetisk tekstforståelse. Hun påpeker f.eks. tekstens troverdighet flere steder, som her: “Problemene med ‘farligheten’ er knyttet til Henrik, til moren og fortiden, til seksualitet -- alt henger sammen på en så komplisert måte at *det ikke er sannsynlig at en 12-åring vil greie å finne ord for det*, i alle fall ikke uten hjelp av en virkelig ekspert på menneskesinnet, og slike finnes ikke innen rekkevidde [min kursivering]” (s. 39). Gitt en slik tekstforståelse er dette uproblematisk (selv om formuleringen “en virkelig ekspert på menneskesinnet” ikke kan være gjennomtenkt), men til tider synes det som om Ellefsen har problemer med å skille fiksjonen fra den virkeligheten som hun trekker paralleller til. For eksempel blir Tora til dels omtalt som om hun var en levende unge, som når Ellefsen spekulerer i hennes ferdigheter på ski, “Antakelig er hun minst like flink som dem [guttene] i skibakken” (s. 29). Tilsvarende synsing og spekulasjon skjemma en stor del av denne kommentarboka: det spekuleres i årsakssammenhenger som ligger utenfor fiksjonens rammer, og i de fiktive personenes tanker eller følelser, som i omtalen av Tora som seksuelt offer: “Hun avviser at det gode hun gjør med kroppen sin har noe med Henriks beføling å gjøre, men *innerst inne må det skremme henne* at begge deler springer ut av samme kilde [min kursivering]” (s. 30). Omtalen av Ingrid som mor preges på lignende måte både av spekulasjon og av det som jeg oppfatter som moralsk fordømmelse fra Ellefsens side: “Antakelig har hun ønsket mange ganger at hun ikke var blitt mor, hun er jo bare mor til en ‘tyskerunge’” (s. 58).

Ellefsens kommentarbok føyer seg da inn i rekken av hovedoppgaver og artikler som leser romanen i forhold til en realistisk tradisjon, og den føyer ikke noe vesentlig nytt til den eksisterende litteraturen om *Huset med den blinde glassveranda*. Ellefsen forsøker riktignok å problematisere denne lesemåten: “Om det derfor går an å se hele verket slik, er et annet spørsmål” (s. 19). Men hennes problematisering blir vanskelig å forholde seg til når forholdet mellom fiksjon og

virkelighet fokuseres i så stor grad, og når hun ikke makter å presentere noen alternativ lesemåte på en overbevisende måte. Det er påfallende at Ellefsen ikke knytter romanen (eller trilogien) til den modernistiske tradisjonen. Her kunne hun f.eks. ha hentet inspirasjon i interessante og tankevekkende artikler av Rakel Christina Granaas ("Mannens ord og kroppens mening: Herbjørg Wassmos Tora-trilogi i lys av tradisjon, navn og titler" i *Kultur og barbari*, redigert av Dag Østerberg. Symposion, 1991 og Dagny Kristjánadóttir ("Without': Om Tora-trilogien av Herbjørg Wassmo" *Norskraft* 58 (1988)).

Ellefsen synes derimot å ville koble *Huset med den blinde glassveranda* til den melodramatiske uttrykksmåten: hun foreslår at romanen kan leses som "Romanen om kampen mellom gode og onde krefter", og hun trekker paralleller mellom Henrik og "det onde" og Tora/Rakel og "det gode". Dessuten oppfører hun Peter Brooks' *Reading for the Plot* i litteraturlista si. Som jeg har vist i min avhandling, *Reflections in a Shattered Mirror: The Voices of Herbjørg Wassmo and Dina* (1993), har en slik lesemåte absolutt noe for seg, men fordi Ellefsen aldri eksplisitt nevner ordet melodrama og unnlater å referere eller henvise til Peter Brooks, blir "koblingen" mellom Wassmos roman og melodrama for vag og indirekte til at leserne skal kunne få noe utbytte av den. Dessuten har ikke Ellefsen tilstrekkelig innreflektert konsekvensene av å stille en slik lesemåte opp mot en realistisk lesemåte, og derfor havner hun i problematiske motsigelser, som når Henrik både blir omtalt som "krigshelt" (s. 53, 58) - noe som er problematisk i seg selv- og som "den eneste gjennomført onde" (s. 70).

Det er gledelig at Herbjørg Wassmos *Huset med den blinde glassveranda* ansees som et "viktig verk" i norsk litteratur, og er blitt viet oppmerksomhet med en kommentarbok. Det er bare beklagelig at Karin Elisabeth Ellefsens kommentarbok mangler et refleksjonsnivå som, i tillegg til noen faktiske feil og en problematisk tekstforståelse, gjør at den er av meget

begrenset interesse i faglig sammenheng. Disse svakhetene gjør ikke en anmelder nysgjerrig på andre bøker i serien "Veier til verket", noe som muligens kan bidra til å forklare den lunkne mottakelsen serien har fått. Allikevel vil nok elever og andre litteraturinteresserte kunne hente innsikt og inspirasjon fra Ellefsens bok til egne lesninger av *Huset med den blinde glassveranda*.

Sarah Paulson



## Med fokus på personkonstellasjonene i Knut Hamsuns *Pan*

FINN AARSÆTHER: *Veier til verket: Om Pan av Knut Hamsun*, ad Notam Gyldendal 1997, 116 sider.

Åpningssidene i en god roman fremstår ofte som et slags mikrokosmos av verket som helhet. Slik er det også i Hamsuns *Pan*, der de fleste spor vi siden skal følge legges ut i de innledende avsnittene, i tillegg til at stemningen slås an; både den tette atmosfæren i Nordlandsfortellingen, og det tomme byliv løytnant Glahn lever to år senere, når han skriver ned sin fortelling. Om man ikke stiller slike krav til innledningssidene i en fagprosa-fremstilling, er det likevel her leseren danner seg et bilde av prosjektet, og gjør seg opp sin første mening om den teksten man sitter og leser. I så måte kommer Finn Aarsæther heller skeivt ut i sin kommentarbok til Hamsuns *Pan*. I innledningskapitlet kan vi nemlig lese: "Hamsun gir på sett og vis leseren innsyn i det vi kan kalle en uregissert del av virkeligheten. Det er ikke veloverveide replikker i et velregissert teaterstykke vi blir vitne til, vi får tvert imot være med bak scenen" (s. 10). Selv i forhold til realismens litteratur, som har virkelighetsfremstilling som program, fortoner et slikt utsagn seg som heller naivt. Og i forhold til et nyromantisk verk som *Pan*, med sterke mytiske undertoner (sagninnslag, skogsguden Pan, mytologiske skikkelser som Iselin og Didrik, natursyklisk tidsoppfatning, m.m.), i en tekst som er en velkomponert vev av gjentakelsesfigurer, symbolske mønstre, parallell- og kontrastmotiver, m.m., virker karakteristikken "en uregissert del av virkeligheten" heller feilslått. Løytnant Glahns nordlandsfortelling er en høyst kunstnerisk kresen - og regissert - "virkelighetsfremstilling", der naturen som sådan kun kommer til syne i det tapsprosjektet som nedskrivningen er.

Nå viser heldigvis Finn Aarsæther seg etter hvert som en langt mer kritisk, og også mer dreven leser, enn dette utsagnet kunne bære bud om. Men først må vi gjennom to kapitler til som heller ikke lover særlig godt, et kapittel med innholdsreferat og et kapittel om komposisjon. En vektlegger gjerne overfor elever/studenter at et innholdsreferat, i tillegg til å være ytterst presist, verken bør inneholde for mye (dvs. gir åpenbare tolkninger) eller for lite (dvs. utelater viktig informasjon). I forhold til dette kan Aarsæthers referat knapt sies å være forbilledlig. F.eks. slår han fast at løytnant Glahn er fra Kristiania, og at han, to år etter nordlandsoppholdet, sitter i Kristiania og skriver ned sin fortelling. Kristiania er imidlertid ikke nevnt i romanen, så dette er en tolkning fra Aarsæthers side. Selv om det på ingen måte er en irrelevant tolkning, hadde det vært riktigere å skrive en by sørpå, som fortellingen selv opplyser. Siden innholdsreferatet danner et eget kapittel i *Om Pan*, burde Aarsæther på den annen side ha funnet plass til å nevne både doktoren, som blir viktig i trekantforholdet i Nordland, og tamilkvinnen Maggie, som blir viktig i trekant-forholdet i India, der sjalusien utløser Glahns død. (Heller ikke i det senere kapitlet "Glahn og kvinnene", er Maggie nevnt.)

Mer prinsipielt uheldig er det at Aarsæther omtaler del to i romanen, "Glahns død. Et papir fra 1861" som "romanens etterskrift" (s. 13), noe som impliserer at det er nordlandsfortellingen som er den egentlige *Pan*. Riktigere er det å si at *Pan* består av to deler, en titteløs første del nedskrevet av Glahn, og en del to nedskrevet av en annen forteller. I denne forbindelse må det nevnes at Aarsæther først på side 99, i et kapittel om romanens tilblivelses-historie, opplyser at romanen har en undertittel: "Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer". Dette burde det selvsagt ha vært opplyst om langt tidligere, ikke minst fordi det ville gi Aarsæther, og da også leseren, et tolkningsbelegg for (eventuelt) å kunne si at del to i romanen også kan være

nedtegnet av Glahn, i og med at "Glahns død" finnes blant Glahns papirer.

Neste kapittel, om komposisjonen i romanen, er også problematisk. Det er vanlig å dele romanen i de to ovenfor nevnte delene. Aarsæther deler imidlertid nordlandsskildringen i to: "Den første delen består av kapittel 1, og kapittel 38, og forteller leseren om Glahns situasjon i året 1857, to år etter at romanens hovedhandling fant sted. Disse to kapitlene rammer inn selve hoveddelen av romanen, som består av kapitlene 2-37 (...)" (s. 14). En slik inndeling gir inntrykk av at det bare er i åpnings- og avslutningskapitlet at skrivesituasjonen og det ettertidige perspektivet kommer fram, noe som ikke stemmer. Vi får underveis en rekke små påminnelser om at det er et ettertidsperspektiv vi er vitne til, f.eks. i starten på kapittel 5: "Skal jeg skrive mere? Nei, nei. Bare litt for min fornøielses skyld og fordi det korter mig tiden å fortælle om hvorledes våren kom for to år siden (...)". Aarsæther presterer endog å kalle kapittel 38 for "etterordet til romanen", noe som blir feil av to grunner: For det første fungerer ikke kapittel 38 som et etterord i Glahns fortelling (Aarsæther har jo selv argumentert for å sidestille kapitlene 1 og 38), og for det andre er ikke romanen over med kapittel 38, etter dette kapitlet kommer "Glahns død". Det har i forskningslitteraturen de siste tyve årene blitt stadig vanligere å tillegge annen del av *Pan* stor vekt. Med sin uheldige terminologi kommer Aarsæther (kanskje ufrivillig?) til å signalisere et tradisjonelt, og delvis tilbaketog, syn på del to av romanen.

I det neste kapitlet, "Glahn og menneskene", viser Aarsæther seg imidlertid som en god tekstleser, der han gir overbevisende tolkninger av de sentrale personene og personkonstellasjonene i romanen. Dette er det lengste (59 sider) og viktigste kapitlet i boka, en naturlig konsekvens av Aarsæthers innfallsvinkel, der han legger "størst vekt på Glahns forhold til menneskene, mindre vekt på Glahns forhold til naturen" (s. 11). En skulle tro at premissen

for et slikt valg lå i synet på Glahns naturprosjekt som en flukt fra konformitetspress og/eller sosiale nederlag (slik det har blitt vanlig å lese Rousseaus *Den ensomme vandrers drømmerier*), men her hevder Aarsæther merkelig nok at *Pan* er "en dypt tragisk tekst om en mann som søker ro og lykke, *først* i naturen, så blant menneskene" (s. 36, min uthev.).

Forholdet mellom Glahn og Edvarda utgjør naturlig nok en stor del av hovedkapitlet, og her deler Aarsæther forholdet på klargjørende måte inn i tre faser: Innledningsfase, utdypingsfase og avviklingsfase, med en rekke eksempler på hendelser innen de forskjellige fasene. Mens det er relativt vanlig å strukturere romananalysen rundt forholdet Glahn - Edvarda, peker Aarsæther på en annen mulig innfallsvinkel til fortellingen, "der forholdet Glahn - Mack står i forgrunnen, og der de andre personene brukes i den maktkampen som utspilles mellom disse to" (s. 54). Aarsæther viser med eksempler hvordan en slik lese måte kan ha noe for seg, og er i det hele tatt god på å belyse de forskjellige trekantforholdene i boka. Kapitlet om Glahn og doktoren er for eksempel fremragende.

En ulempe ved å strukturere romanen rundt en gjennomgang av de forskjellige personkonstellasjonene er at det kan bli mye gjentakelser av handlingsforløpet. I underkapitlet "Glahn og Edvarda" forteller Aarsæther om episoden der Glahn og Mack uforvarende støter sammen hjemme hos Eva. Den samme episoden gjenfortelles, med om lag samme ord, i underkapitlet "Glahn og Mack". I det hele tatt er det litt for mange gjentakelser av noen av poengene; i ett kapittel skriver Aarsæther: "[Glahn] starter i kapittel 1 med å si at han har glemt Edvarda, men bruker deretter lang tid på å skrive en hel bok om henne!" (s. 15), og gjentar poenget noen få sider etter: "Her ser vi at jeg-fortelleren Glahn i kapittel 1 bagatelliserer forholdet til Edvarda. Men for leseren virker det lite troverdig å si at han har glemt henne, når han like etter går i gang med å skrive en hel roman der Edvarda

er en av hovedpersonene" (s.18). I tillegg til gjentakelsene er *Om Pan* preget av en omfattende parafrasering, særlig i hovedkapitlet "Glahn og menneskene". I så måte kan Aarsæther få rett i sin frykt for at elever "ikke leser Hamsuns tekst, men nøyer seg med referater fra en kommentarbok (...)" (s. 5). Dette kunne ha vært unngått ved å ta kjennskap til teksten for gitt, dvs. kuttet ut mye av gjenfortellingen, og heller fokusert nøyere på noen ladede eller essensielle tekstavsnitt, på utvalgte motiver, symboler eller tekststrukturer (f.eks. parallell- og kontrastmotiver).

Det neste kapitlet i Aarsæthers bok heter "Glahn og naturen". Selv om det er et velskrevet kapittel, som i tråd med nyere syn ser Glahns naturfølsomhet som en iscenesettelse - det moderne sivilisasjonsmennesket som en "turist" i det primitive - er det problematisk at naturtematikken behandles løsrevet fra plotet i romanen. Det samme gjelder omtalen av skogsguden Pan, som også er plassert i et eget kapittel. Når disse to kapitlene til overmål er plassert bakerst i boka, etter at plotet er ferdig-analysert, får naturtematikken et slags vedhengstatus til selve fortellingen.

I tillegg til at den spesielle atmosfæren i romanen blir viet liten oppmerksomhet i Aarsæthers analyse, forsvinner også langt på vei det mytiske nivået i *Pan* ut av syne. Episodene med Iselin er omtalt i kapitlet "Glahn og menneskene", og her kommer de glidende overgangene mellom et mytisk nivå og et reelt nivå (på fiksjonsplanet) ikke særlig godt fram, f.eks. hvordan Glahns første møte med Iselin, i kap. 8, forberedes gjennom selvvalgt isolasjon og tre våkenetter (noe som kan tolkes i retning av å skjerpe imaginasjonskraften og å bryte ned rasjonalitetskontrollen knyttet til dagsfæren). I tillegg inneholder kapitlet et tenkt møte med skogsguden Pan, en erotisk naturgud med dyreaktige trekk fra gresk mytologi. I kapitlet om guden Pan gir Aarsæther riktignok en grei innføring i det mytologiske forlegget,

men unnlater forbløffende nok å si noe om hvordan Pan-myten manifesterer seg i romanen!

De særegne symbolistiske trekkene ved *Pan* blir i det hele tatt nedtonet i Aarsæthers fremstilling, med den følge at romanen blir "normalisert" i retning av psykologisk realisme. Imidlertid gir Aarsæther en fin karakteristikk av det prosalyriske språket i Glahns nordlandsberetning. Den kontrasterende stiltönen i del to av romanen blir imidlertid ikke kommentert.

I to avsluttende kapitler gir Aarsæther en god innføring i romanens tilblivelseshistorie og en grei oversikt over Hamsuns liv og diktning. Men en grundigere litteraturhistorisk plassering og periodekarakteristikk kunne ha vært på sin plass, siden *Pan* regnes som et typisk nyromantisk verk. 1890-årene er ikke viet noe eget kapittel hos Aarsæther, og at noen få spredte betraktninger om perioden er å finne under kapitlene "Språket" og "Tid og tekst - *Pan* i Hamsuns forfatterskap" virker lite tilfredsstillende.

Å skrive et kommentarverk om *Pan*, som på en og samme tid er en av Knut Hamsuns viktigste bøker, og et av høydepunktene i forrige århundrets romandiktning, kan ikke ha vært noen lett oppgave, og på tross av de innvendinger av større eller mindre art som her er fremført, synes jeg Finn Aarsæther har kommet rimelig godt fra oppgaven. Han balanserer fint mellom å gi egne tolkninger og å representere tradisjonen, noe en kommentarbok også må gjøre, til forskjell fra en rent vitenskapelig fremstilling. Et generelt problem med en slik type bøker blir at de dristige hypotesene gjerne mangler, til fordel for det pedagogisk spørrende "kanskje er det slik ... eller kanskje er det slik", med den følge at fremstillingen kan bli noe langtrukken og kjedelig. Synse-utsagn av typen "[jeg] får følelsen av at Mack vil måle krefter med Glahn" (s. 47), "Jeg tror Edvarda er en kvinne som ønsker å utvikle et varig forhold til Glahn" (s. 36), er ikke nødvendig for å holde en ledig stil, og kunne med fordel ha vært luket ut. Noen små feil kunne også med letthet ha vært rettet opp, Edvarda blir

ikke grevinne, som Aarsæther skriver (s. 34), men baronesse, Mack er ikke væreier, som han flere ganger omtales som av Aarsæther, men handelsmann (- Sirilund er ikke noe fiskevær). I en oversikt over Hamsuns essayistikk mangler *Lars Oftedal*, fra 1889.

Både elever i videregående skole og grunnfagsstudenter vil trolig ha glede av Aarsæthers bok; de vil på etterskudd uten tvil oppdage en rekke ting i *Pan* ved å lese *Om Pan*. Og da må hensikten med kommentarboka et stykke på vei sies å være oppfylt. En skikkelig konsulenthjelp kunne imidlertid med letthet ha hevet boka noen hakk.

Henning Howlid Wærp

