

Even Arntzen

Modernitet og intertekstualitet i femte akt av Hans E. Kincks drama *Driftekaren*

The endless flow of pulsions is gathered up in the *chora* (from the Greek word for enclosed space, womb), which Plato in the *Timaeus* defines as 'an invisible and formless being which receives all things and in some mysterious way partakes of the intelligible, and is most incomprehensible'. [...] Kristeva appropriates and redefines Plato's concept and concludes that the *chora* is neither sign nor a position, but a wholly provisional articulation that is essentially mobile and constituted of movements and their ephemeral stases [...]. The *chora* is a rhythmic pulsion rather than a new language. It constitutes, in other words, the heterogeneous, disruptive dimension of language, that which can never be caught up in the closure of traditional linguistic theory.

(Toril Moi)¹

Mellom fjerde og femte akt av *Driftekaren* er det en temporal avstand på "seks-syv år omtrent".² Vraal og hans to aparte

¹ Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*, London: Methuen, 1985, ss. 161-162.

² Jfr. Vekterens utsagn s. 230, og Vraals s. 240. — Alle referanser til *Driftekaren* henviser til samleutgaven fra 1979, hvor også *Paa Rindalslægrret* og den posthume diktsamlingen *Mands hjerte* er tatt med: Hans E. Kinck, *Driftekaren, Paa Rindalslægrret og Mands hjerte*, Oslo: Aschehoug: 1979.

følgessvenner — en dødssyk Brigt og en sinnsvak Leateigen — befinner seg nå østpå ved "stadens port", altså innenfor den urbane sfæren til Vraals bror, professoren. Beyer hevder at når "[...] Vraal refererer til sin bror professoren, er det et forsøk på å gi en plausibel forklaring på hans kunnskaper og *moderne verdensbevissthet*, bevare den 'realistiske' illusjonen". [min u t h.]¹ Og nettopp tematiseringen av modernitetsproblematikken kan synes å være av de mest interessante intertekstene i femte og siste akt av *Driftekaren*²:

INTERTEKSTUALITET DK 5

Primær	Sekundær
*Njåls saga <- "sagkvinder" (s. 239)	* Modernitetsproblematikk <- "ved stadens port" (s. 226) <- de to fabrikkarbeiderne (s. 226)
* Ibsens Peer Gynt <- Bols Solveig-rolle <- Vraals rolle ved Brigts død = Peers rolle ved Aases død	* Dantes Divina Commedia <- Bols Beatrice-rolle * Goethes Faust: Bols Gretchen-rolle * Nietzsche <- "blir det jo ingen forskel på digt og liv." (s. 245)

Svært mange er de som har forsøkt å begrepsavklare uttrykket "modernitet" — deriblant Knut Ove Eliassen i et nummer av det idéhistoriske tidsskriftet *Arr*: "'Modernitet' er det man kaller en epokebetegnelse. Det er et navn man har gitt til det man anser for å være en historisk avgrenset periode, analogt med en term som 'Renessanse'."³ Eliassen påpeker også at "moderniteten" er nært forbundet med "urbanisering, kapitalistisk pengeøkonomi, en borgelig samfunnsorden, teknologisk og økonomisk ekspansjon [...]".⁴ Dessuten hevder

¹ Edvard Beyer, *Hans E. Kinck. Livsangst og livstro I*, Oslo: Aschehoug, 1956, s. 472.

² Selv om jeg opererer med et skille mellom det jeg benevner som primær- og sekundær intertekstualitet, vil ikke det nødvendigvis si at de s.k. "primære" intertekstene er mer overordnet/betydningsfulle enn de "sekundære". Min hierarkisering er uavhengig i den forstand at den er foretatt på grunnlag av hvilke intertekster jeg anser for å være "åpne" og "skjulte". I praksis vil dette medføre at jeg, i denne studien, enkelte steder i lesningen kan legge mer vekt på en "sekundær" enn en "primær" intertekst.

³ Knut Ove Eliassen, "Modernitet og estetikk" i *Arr* 3/92, s. 4.

⁴ Loc. cit.

Eliassen at moderniteten, som erfaringsmodalitet, er knyttet til fenomenenes foranderlighet og historiens omskiftelighet, og til tapet av en eksplisitt religiøs kontekst, altså til en verdsliggjøring av verdensbildet og livsverdiene, der det er "Historien og ikke Gud som utgjør den transcendentale 'settingen'".¹

Selv om Eliassen ikke inkorporerer Nietzsche i sin drøftelse, er det likevel ingen tvil om at nettopp Nietzsche er en viktig referanseramme innenfor forståelsen av modernitetens prosjekt. Dette henger selvsagt først og fremst sammen med det generelle oppgjør Nietzsche tar med de tradisjonelle (filosofiske) forståelsesformene. Som Nietzsche, vil også Derrida omstyrte metafysikken. Derrida avviser det metaforiske tegnbegrepet som skiller mellom uttrykk og innhold, altså det tegnbegrepet som angivelig reproducerer en metafysisk sannhets- og virkelighetsgehalt. Dermed trekker Derrida samme konklusjon som Nietzsche: Gud er død, fenomenene, ordene, tegnene er utelukkende enkelt-fenomener, enkelt-ord, enkelt-tegn som uavlatelig inngår i nye konstellasjoner uten noensinne å kunne forklares i lys av noen overordnet, allmenngyldig sannhet.² Språket kan alltid vendes mot seg selv. Det fins ingen overordnede sannheter, bare lokale: følgelig blir bruddflatene i litterære tekster interessante, altså de stedene hvor tekster går over i andre

¹ Ibid., s. 6.

² Noe forenklet kan Derridas hovedprosjekt defineres som et oppgjør med hele den vestlige filosofiske tradisjon. Hans kritikk er særlig forbundet med problemer knyttet til begrepene "tegn", "språk" og "sannhet". I *De la Grammatologie* (1967) — som er en grunnleggende analyse av Saussures språkteori — presenterer han sitt prosjekt samlet, samtidig som han skisserer sitt begrep om skrift — *écriture* — som senere skulle få en viktig plass i hans tenkning. I foredraget/artikkelen "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" får man imidlertid en nøtteskall-versjon av flere av Derridas hovedpoenger: Språkssystemet er ikke, slik man har trodd, en sentrert struktur. Språkssystemet er riktignok en struktur i den forstand at det består av relasjoner, men likevel er det ingen sentrert struktur. Dessuten: "*Il n'y'a pas de hors texte*" — det er ingenting utenfor teksten; dvs. man er fanget i språket, i et system av forskjeller og likheter som aldri stopper opp og som ikke inneholder noe fast holdpunkt. Derridas innsikt tematiserer altså bortfallet av en overordnet, meningssskapende instans — av strukturens sentrum, det punkt som kunne gitt mening til all aktivitet i strukturen.

tekster, der tekstene markerer en forskjell i forhold til konvensjonelle tekster.

Jeg er tilbøyelig til å se moderniteten i sammenheng med oppløsningen av visse menneskelige og sosiale kategorier, en oppløsningsprosess som for alvor tok til å skyte fart i siste halvdel av forrige århundre. Trond Berg Eriksen synes imidlertid å ville spore modernitetens knoppskyting atskillig lengre tilbake i tid:

Modernitetens prosjekt var vokst frem på 1600-tallet, i kamp og konkurranse med de gamle kunstene. Mekanikk og matematikk forandret samfunnet og verdensbildet fra tiår til tiår — mens kunstene var tilbakeskuende, holdt seg til mer utydelige fornemmelser og utforsket sansenes illusoriske inntrykk. [...] Men ved begynnelsen av vårt hundreår slo modernitetens prosjekt igjennom også i kunstene. Brandes taler om "det moderne gjennombrudd" i litteraturen, og i de parallelle bevegelser i de andre kunstartene blir kunsten til utforskning av sannheten. Verdier som fornuft, utvikling, rettferdighet, gjennomsiktighet og fremskritt blir overført fra den moderne vitenskapens prosjekt til den moderne kunstens.¹

Eriksen opererer dessuten med et klart skille mellom "moderniteten" og "det postmoderne".² Her virker det som han setter et tilnærmet likhetstegn mellom modernismen og moderniteten. Slik jeg derimot ser det, innfanger ("mitt") modernitetsbegrep også vesentlige sider ved det post-moderne (eksempelvis det splittede, fragmenterte, desentrerte, kaotiske

¹ Trond Berg Eriksen, *Nietzsche og det moderne*, Oslo: Universitetsforlaget, 1989, s. 314.

² Fr. *ibid.*, s. 315: "De nye tendensene reagerer sterkt mot modernitetens selvpålagte begrensninger. Moderniteten var elitær, og adresserte sine meldinger til en liten del av det sosiale rom. Den var fremskrittssentimental, og overså det enorme historiske tilfanget av former. Postmoderne strømninger vil fjerne grensene både i rom og tid. De adresserer sine budskap til alle former for smak og konvensjoner. De bruker hele historien som rekvisittlager. Avviklingen av modernitetens askese gir derfor et nytt, stort tilfang av mønstre og materialer både for musikken, litteraturen og billedkunsten."

og uoversiktlige).¹ Hugo Friedrich hevder at moderniteten er et meget sammensatt begrep som i "negativ forstand betyr [...] de golde storbyers verden, med deres hælighet, deres asfalt og kunstige belysning, deres stenkløfter, deres synder, deres former for ensomhet midt i menneskevrømmelen. Det betyr endvidere epoken med den arbeidende teknik, der drives af damp og elektrisitet."² For Friedrich er Baudelaire modernitetens dikter *par excellence*, slik Baudelaire i storbyens ødemark ikke bare registrerer det menneskelige forfall, men også fornemmer en hittil uopdaget skjønnhet. Friedrich mener at det med Baudelaire inntreier en *depersonalisering* i lyrikken, i den forstand at "det lyriske ord ikke mere udgår fra enheden af digtning og liv".³ Baudelaire gjennomløper dessuten alle de faser som moderniteten fremtvinger: angsten, rådvillheten, idealenes sammenbrudd. Friedrich hevder at Baudelaire's grensesprengning svinger mellom satanisme og idealitet, noe som også resulterer i et hånende og avvisende opprør mot Gud.⁴ Han mener dessuten at Baudelaire i sin modernitet solidariserer seg med den *eskatologiske* historieoppfatning, der han oppfatter sin egen tid og epoke som historiens slutfase.⁵ Friedrich knytter altså moderniteten til fremmedgjøringen, goldheten og det fascinerende ved all denne negativitet: "Det ynkelige, forfalne, vrede, natlige, kunstige, byder på pirringsstoffer, som vil blive varetaget

¹ Det er imidlertid viktig å understreke at det er en vesentlig forskjell mellom modernismens og post-modernismens livsfølelse: mens den førstnevnte oppviser stor *angst* i tilknytning til tapet av en eksplisitt religiøs kontekst, til den teknologiske ekspansjon, urbaniseringen, det irrasjonelle og trusselen om sammenbrudd og undergang — tilkjenner post-modernismen snarere en *glede* ved denne tilstanden. For post-modernismen er ikke disse omstendighetene tragiske, men en kilde til *underholdning*, der selve meningsløsheten *feires*.

² Hugo Friedrich, *Strukturen i moderne lyrik*, København: Gyldendal, 1987, s. 36. Friedrich begrenser seg i denne studien ikke bare til den lyriske genren, men reflekterer faktisk over (den generelle) diktningen i perioden 1850-1950, som samlet uttrykk.

³ *Ibid.*, s. 29.

⁴ Jfr. *ibid.*, ss. 32-33.

⁵ Jfr. *ibid.*, s. 35. Friedrich hevder forøvrig at Baudelaire i første avdeling av *Les Fleurs du Mal*, "Spleen et Idéal", beveger seg mot et visst endepunkt: "Endepunktet er det dybeste punkt. Det kaldes 'afgrund', fordi der kun i afgrunden er håb endnu om at se 'det nye'. Men hvilket nyt? Afgrundens håb har intet ord derfor." *Ibid.*, s. 33.

poetisk; de inneholder hemmeligheter, som fører digtningen ind på nye veje. Baudelaire vejrer i storbyens skarn et mysterium [...]."¹ Innenfor Baudelairens modernitets-estetikk er det dessuten en sterk tendens til å ekvivalere det heslige/groteske med det hemmelighetsfulle og kunstnerisk attråverdige. I følge Friedrich er denne *abnormaliteten* en direkte forutsetning for modernitetserfaringen.² Denne overgripende erfaringen lar seg heller ikke opptenke uten nærværet av den ruinøse og døende kristendommen, samt fremmedgjørings-, ensomhets- og angsterfaringen.³ Den modernitet Hugo Friedrich avdekker, strekker seg ikke lengre tilbake enn til midten av 1800-tallet. Andre stikkord som bør nevnes i forbindelse med Friedrichs billedsetting av moderniteten, er "tom transcendens", "tom idealitet", "idealistisk nihilisme", "dissonans", "depersonalisering", "forvrengning". Den eneste effektive motvekt mot all denne tomhet og negativitet, er den kreative fantasi, en kraft som i følge Friedrich formidles gjennom det poetiske språket.

Niels Ole Finnemann forsøker, i *Modernismens erkendelsesteoretiske problematik*, å legge et strengt kritisk/marxistisk perspektiv på Friedrich, ikke minst utfra sistnevntes påståtte mangel på historisering.⁴ Likevel er tangeringspunktene mellom Friedrich og Finnemann mange. Også Finnemann legger modernitetens startpunkt til midten av 1800-tallet, der han i klartekst definerer flere sider ved dette fenomenets sosiale aspekter: "Her behøver ingen at være i tvivl, modernitetens sosiale væren er knyttet til industrialiseringen: til overgangen fra handelskapital til

¹ Ibid., ss. 36-37.

² Jfr. *ibid.*, ss. 37-38.

³ Jfr. *ibid.*, ss. 40-41, samt s. 167.

⁴ Niels Ole Finnemann, *Modernismens erkendelsesteoretiske problematik. En kritisk fremstilling af opløsningstendenser i borgerskabets klassebevidsthed*, Kongslev; GMT, 1972, jfr. f.eks. s. 49.

industriekapital."¹ Også Finnemann betoner spaltningen av subjektet:

Subjektet fremtræder [...] som opløst kategori. Det overpersonelle og det depersonaliserede er betegnelser for et og samme fænomen: at virkelighedsforståelsen ikke lader sig gennemføre med udgangspunkt i det individuelle subjekt (centralperspektivet). Dette subjekt spaltes derfor i sin empiriske kropslighed og den abstrakte bevidsthed, der er til stede som sproglig aktivitet uafhængigt af (antages det) den materielle subjekt-objektrelation, hvorigennem sproget formidles.²

I følge Finnemann fremtrer moderniteten i virkelighetens ugjennomskuelighet, i oppløsningen av den formal-logiske språkbygningen, i bejaelsen av det logiske brudd.

Her er vi faktisk i nærheten av det Arild Linneberg (med en referanse til Baudrillard) forstår med "den post-moderne situasjon", altså samfunnsbildet som simuleres i tegnkjeder, i *simulakra*: "Vi befinner oss etter *det modernes* [L.s uth.] historiekonstruksjon, etter historiene — kristendommens, hegelianismens, marxismens og liberalismens historier — om menneskets fremskritt."³ I essayet "Literary History and Literary Modernity" fremhever Paul de Man blant annet modernitetens verdiomkastende tendens:

Modernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin

¹ Ibid., ss. 37-38. Forøvrig benytter Finnemann modernisme-begrepet, forstått som en delmengde av moderniteten, nærmere bestemt om (dansk) diktning fra slutten av 1950-tallet til midten av 1960-tallet. Denne avgrensningen i tid er selvsagt problematisk. Andre vil hevde at modernismen, som litteraturhistorisk epoke, strekker seg fra ca. 1890 til ca. 1930 (blant annet ifølge Bradbury & McFarlanes *Modernism*, Middlesex: Penguin, 1976). Atter andre vil hevde at modernismen strekker seg helt frem til fremveksten av den post-modernistiske litteraturen, altså frem til 1960-tallet.

² Ibid., s. 45.

³ Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, *Moderne litteraturteori. En innføring*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 154.

that marks a new departure. [...]. Modernity invests its trust in the power of the present moment as an origin, but discovers that, in severing itself from the past, it has at the same time severed itself from the present.¹

Også Paul de Man knytter moderniteten til Baudelaire, og særlig til Nietzsche: "Yet his [Baudelaire's] modernity too, like Nietzsche's, is a forgetting or suppression of anteriority."² de Man hevder at moderniteten og historien er forbundet med hverandre "in a curiously contradicting way that goes beyond antithesis or opposition." Han ser det slik at historien "depends on modernity for its duration and renewal; but modernity cannot assert itself without being at once swallowed up and reintegrated in a regressive historical process".³ Walter Benjamins modernitets-forestilling synes å være knyttet til en *av-auratisering* av kunstnerrollen.⁴ Slik Benjamin utlegger

¹ Paul de Man, "Literary History and Literary Modernity" (1969) i *Blindness and Insight*, London: Methuen, 1983, ss. 148-149

² *Ibid.*, s. 157.

³ *Ibid.*, s. 151. Jfr. den dekonstruktive "doktrinen": "Doktrinen rummer, hvis den finnes, to aspekter. Det ene aspektet kan opfattes som en teori om, at tekster er *selvdekonstruktive*, eller at de er *ubestemmelige*. Det andet aspekt har å gjøre med en tilsyneladende *ophævelse* eller *udjævning* af forskellen mellem genrer: mellem teori og digtning, mellem historie og fiktion, mellem filosofi og litteratur." (Hans Hauge, "Dekonstruktionen i Amerika" i *Tekst og trope*, Århus: Modtryk, 1988, s. 14).

⁴ Benjamins aura-begrep er knyttet til reproduksjonen av kunstverk (i vid forstand), og har å gjøre med at det opprinnelige ved kunstverket blir forringet gjennom denne prosessen fordi det mister sitt "her og nå", sin aura. Reproduksjonsteknikken løser altså det reproduerte ut fra tradisjonens område. Når reproduksjonen blir mangfoldiggjort, blir den unike eksistensen erstattet av en eksistens i masseopplag. Og denne prosessen mener Benjamin har innvirkning på vår persepsjonsform, og de forandringer som her skjer kaller han *auraens forfall*. Benjamin gir ingen entydig definisjon av sitt aura-begrep, men han hevder at auraen er forbundet med en unik åpenbarelse av *noe fjernt* (jfr. særlig essayet "Kunstverket i reproduksjonsalderen"). Benjamin setter likhetstegn mellom "det unike" ved et kunstverk og kunstverkets innveing i *tradisjons-sammenheng*. I følge ham fant den opprinnelige måten å integrere et kunstverk i tradisjons-sammenhengens sitt uttrykk i *kulten*, hvor kunstverkene ble stilt i ritualets tjeneste, til å begynne med magiske ritualer, senere religiøse. Det har stor betydning at kunstverkets *auratiske* eksistensform aldri skilles fullstendig fra dets ritualfunksjon. Dette vil altså si at definisjonen av auraen som "en unik framtredeelse av det fjerne, så nært dette kan komme", er en formulering av kunstverkets kultverdi i kategoriene for persepsjon i rom og tid, der det fjerne blir det næres motsetning. Det vesentlige ved det fjerne er at det ikke kan bli nært, da "unærmelighet" er hovedkvaliteten ved et kultbilde. Når kultbildets (kunstverkets) kultverdi er sekularisert, blir forestillingene om et engangssubstrat mer uavgrenset. Mer og mer blir engangskaracteren hos de

Baudelaire, synes det som om Benjamins (og Baudelaire)s modernitesbegrep i første rekke er en erfaringskategori, der selve modernitesforestillingen hentes ut av den moderne *kunstners* erfaringsfenomenologi.

Skulle man så forsøke å sammenfatte hva som kan legges i modernitets-begrepet, er det iallfall en del temaområder som skiller seg ut: For det første er tydeligvis modernitetens livsfølelse intimt forbundet med et opprør mot (den kristne) gudsforestillingen, et opprør som fører til tap av en eksplisitt religiøs kontekst. For det andre synes modernitetens grunnstemning å henge nært sammen med urbaniseringen, industrialiseringen og den teknologiske ekspansjon. Disse omveltende prosessene får, i sin tur, dramatiske konsekvenser for de menneskelige eksistensbetingelser. Resultatet blir fremmedgjøring og depersonalisering, menneskelig ensomhet, forfall og angst. Denne spaltningen av subjektet avfører også en endring i den menneskelige persepsjonsformen: det *entydige* smuldrer bort, man sitter igjen med *fragmenter* av mening som mer står i et utvekslingsforhold til hverandre enn til "objektive" referanser. Innenfor denne nye sirkulasjonssfæren av fragmenter og kaos forskyves de etablerte kunnskapssystemer. Men i denne ugjennomskuelige virkeligheten av forførelsesmekanismer, narrebilder og menneskelig forfall, finner man også en hittil uoppdaget skjønnhet og et nytt kunstnerisk-estetisk spillerom. I all denne negativiteten ligger det også en fascinasjon ved det grenseutviskende, verdiomkastende og nihilistisk oppløsende som gir seg utslag i en feiring av glemsel og overflate, av det vulgære, groteske og bisarre. Slik sett er moderniteten både forbundet med *tap* og

maktene som fins i kult-bildet, av kunstneren trengt tilbake i mottakerens bevissthet. Men aldri helt, begrepet om "det ekte" vil alltid favne videre enn begrepet om autenticitet. Når kunsten blir sekularisert, får altså autenticiteten kultverdiens plass, og auraen blir svekket.

frigjøring, og stiller nye krav til såvel tekstprodusent som tekstkonsument.¹

I femte akt av *Drifteparen* (DK 5) er det riktignok ikke tale om en direkte storbymodernitet i baudelaire'sk forstand, men langt mer om en *terskelerfaring* av denne opplevelseskvaliteten. Den første sceneanvisningen inneholder forøvrig en rekke slike modernitetsmarkører som er verd en nærmere kommentar:

Det er en tåket stille oktober-kveld ved stadens port nogen år senere. En landevei skjærer lysegrå forgrunden over; bakenfor den et stakit-gjærde med en lukket grind; og indenfor det en tomt med et par lyse planke-stabler. Der på tomten skintes en drift, som beiter — bjelder av alle slags går søvniq inde i skumringen.

Tilvenstre indenfor gjærdet ligger en liten rød husmands-stue, svagt oplyst indenfor; vinduet står oppe, og man hører under det følgende av og til høirøstet snak og latter; stundom sees røde blaf spille under loftsbjelken som gjenskin fra ilden på koke-ovnen.

I det fjerne høres dumpt bråk og vognrammel av en stor by - lyder som brummen, som stiger og falder. — Fra den kant kommer folk forbi på landeveien, mest spaserende par; de standser op, ser ind mellem gjærdet, og går så mumlende videre, — og når de sier noget, snakker de langsomt og dæmpet ut i høstkvælden, som i andagt.

¹ En delkarakteristikk Trond Berg Eriksen gir av post-modernismen, er jeg i denne sammenhengen tilbøyelig å la få gyldighet også for moderniteten: "Noe av det mest interessante ved postmodernismen er den rolle som tilkjennes kunstene som uttrykks- og meddelelsesformer. [...] De store fortellingene om fornuftens kontroll, om fremskrittets velsignelser eller om verdens sammenheng, er borte. Men ritene blir tilbake, fragmenteres og settes sammen i nye, dramatiske oppstillinger. [...] Strengt tatt er postmodernismen ingen ny filosofi, men snarere et nytt utgangspunkt for å lese moderne tenkere og tilstander med friske øyne. *Lesningen hefter seg ved helt bestemte trekk, som tidligere ble oversett.*" [min uth.] Nietzsche og det moderne, s. 316.

Men en skikkelse, som kommer forbi med en bylt, en jente med hodet gjemt i et lyst tørklæ, er den eneste som blir stående ved grinden hele tiden. Det er Bol; hun er stille og sørgmodig i stemmen, når hun taler.

To arbeidere med blikspand stanser op.

[DK 5/s. 226, mine uth.]

På flere plan har man her innfanget sider ved den gryende modernitetserfaringen: den svømmende og konturutviskende tåken kan (i et ekspresjonistisk perspektiv) leses som en poetisk bærer av modernitetens flimrende flyktighet og illusjonistiske blendverk. Som grensemotiv er "stadens port" tvetydig. På den ene side er dette et motiv som representerer et skille mellom land og by, men motivet rommer også en mulig billedsetting av et samfunn som står på spranget inn i teknologiens, urbanitetens og modernitetens tidsalder. I så måte er det tale om en overgang fra den "gamle" til den "nye" tid, og ikke minst fra den gamle til den nye tids *verdier*: fra bondenæring og selvberging til industri og penge-/vareøkonomi, fra et enkelt, "naivt" og nøysomt liv i pakt med Naturen, til et komplisert og konsum-orientert liv på akkord og i konflikt med Naturen. Fornemmelsen av å være i en sådan overgangsprosess, bekreftes til overmål av de auditive innslag: "*I det fjerne høres dumpt bråk og vognrammel av en stor by [...]*". Prosessen har dessuten noe angstvekkende og truende ved seg, tilkjennegitt ved den "*brummen, som stiger og falder*". Så selv om man ikke direkte ser byens kulisser, aner man likevel i dette nærværet av byens industrielle irrganger og vareøkonomiske labyrinter. Denne anelsen forsterkes ved tilstedeværelsen av de to "*arbeidere med blikspand*" — altså en innskrivning av industriprodusenter med (industri)produktet i hånden. Likeledes underbygger de "*spaserende par*" — gjennom sin urbane flanering — nærværet av modernitetens metropol. Den nye og den gamle tid kontrasteres dessuten gjennom sceneanvisningens fokusering på industri-arbeiderne, med sine "blikspand" — på den ene siden — og landstrykerne (Vraal,

Brigt, Leateigen) med sin fedrift, på den andre siden. Ser man DK 5 under ett, er det liten tvil om at de omflakkende dagdriverne, Vraal & co., vurderes positivt: de er forbundet med fantasi, dynamikk, vitalitet og kosmisk hjemstavnsrett. Arbeiderne har derimot en langt mer avgrenset hjemstavn, der ufrihet, identitetsløshet og tiltakende apati råder grunnen.

Utover i DK 5 er (storby)moderniteten innskrevet på flere nivåer; man ser at dyrene er blitt "industrialiserte" med "*messingknopper [...] på alle horn*"; borgeren ytrer bekymring for "byens gater" nå som Vraal og hans følge har meldt sin ankomst; Leateigen skryter uhemmet av hva "sjap og jente" nå har i vente når han og hans gelikere er "ved grensen av den store stad"; han ytrer også et utvetydig ønske om å la sitt "brændevins-hug" få utløp i "stadens dur" og "sjappe-eim" — altså gi seg momentant hen til alle metropolens sønderslitende fristelser: "Svir, nattevåk — fuld damp og turen!/For livet det blir først stort, når man det lever/slik ytterst ut på dødsens rand!" Også Vraal nærer et håp til den urbane sfære, slik han fremstiller byens *positive* attributter for den døende Brigt: "Og rundt på hvert *solside-fortaug* langs gate/står unger og kvarter med kule og glas." Og Bol berører indirekte sider ved modernitetens splittelse og fremmedgjøring, der hun sier at bare "kjærlighed" kan hele "revne skind og revne sjæle".¹

Selv om den urbane sfæren burde kunne utgjøre et ganske enestående spillerom for Vraal til å leve ut mange sider ved sin livsbejaelse og frenetiske fabuleringsaktivitet, er det likevel flere indisier i DK 5 på at Vraal snarere ønsker seg bort fra modernitetens eksistensbetingelser. Med et terminologisk lån fra Julia Kristeva kan man, med visse forbehold, hevde at han søker mot det *semiotiske*. I *La Révolution du langage poétique* fremlegger altså Kristeva en teori som er ment å skulle billedsette språkets konstituerende prosesser. Alle disse prosessene har sitt utgangspunkt i det *talende subjektet*.

¹ For alle innmonterte sitater i dette avsnittet, jfr. [DK 5/ss. 227, 228, 229, 230, 232, 234, 237, 242].

Kristeva omformer Lacans distinksjon mellom det *imaginære* og det *symbolske* til en distinksjon mellom det semiotiske og det symbolske. Dette er en manøver Kristeva foretar for å anskueliggjøre den *betydningsdannende* prosessen. Og det er nettopp samspillet mellom de semiotiske og symbolske prosessene som muliggjør betydningsdannelsen. Det semiotiske er altså knyttet til preødipale prosessuelle strømninger, mens det symbolske er grunnet i menneskets språklige kommunikasjon:

The first of these two trends [det semiotiske] addresses the question of the so-called 'arbitrary' relation between signifier and signified by examining signifying systems in which this relation is presented as 'motivated'. It seeks the principle of this motivation in the Freudian notion of the unconscious in so far as the theories of drives [...] and primary processes (displacement and condensation) can connect 'empty signifiers' to psychosomatic functionings, or can at least link them in a sequence of metaphors and metonymies; though undecidable, such a sequence replaces 'arbitrariness' with 'articulation'. [...]. The second trend [det symbolske], more recent and widespread, introduces within theory's own formalism a 'layer' of *semiosis*, which had been strictly relegated to pragmatics and semantics. By positing a *subject of enunciation* [...], this theory places logical modal relations, relations of presupposition and other relations between interlocutors within the speech act, in a very deep 'deep structure'. This *subject of enunciation*, which comes directly from Husserl and Benveniste [...], introduces, through categorical intuition, both *semantic fields* and *logical* - but also *intersubjective-relations*, which prove to be both intra- and translinguistic. [K.s uth.]¹

¹ Julia Kristeva, "Revolution in Poetic Language", i *The Kristeva Reader* (ed. T. Moi), Oxford: Basil Blackwell, 1986, ss. 91-92. Forøvrig presiserer Kristeva at "[...] the two trends just mentioned designate *two modalities* of what is, for us, the same signifying process. We shall call the first '*the semiotic*' and the second '*the symbolic*'. These two modalities are inseparable within the *signifying process* that constitutes language, and the dialectic between them determines the type of discourse (narrative, metalanguage,

I sin teori om jeg'ets dannelse oppfatter Lacan subjektet som spaltet i et *je* og et *moi*: det talende subjektet og jeg'ets psykiske instans.¹ Forestillingen om *speilstadiet* er intimt forbundet med forestillingen om det Imaginære.² Barnet begynner å oppleve seg selv som et *jeg* gjennom speilingen i Den Andre. I følge Lacan er begjæret egentlig et begjær etter begjær, og da særlig Den Andres begjær.³

Etter min vurdering foregår Vraals søken mot det semiotiske i to etapper. Den første av disse to regressive fasene utspiller seg "indenfor gjærdet", altså i og like ved den lille røde husmannsstuen. Som (inne)lukket rom er (den inngjerdede) tomten skueplass for visse tildragelser som for meg kan leses som en mulig metaforisering av noen av de prosesser som finner sted i den kristeva'ske *chora*:

theory, poetry, etc) involved; in other words, so-called 'natural' language allows for different modes of articulation of the semiotic and the symbolic. On the other hand, there are non-verbal signifying systems that are constructed exclusively on the basis of the semiotic (music, for example). But [...] this exclusivity is relative, precisely because of the necessary dialectic between the two modalities of the signifying process, which is constitutive of the subject. Because the subject is always *both* semiotic *and* symbolic, no signifying system he produces can be either 'exclusively' semiotic or 'exclusively' symbolic, and is instead necessarily marked by an indebtedness to both." [J. K.s. uth.] Op. cit., ss. 92-93.

¹ Jfr. Lacan, "Le stade de miroir comme formateur de la fonction de Je", *Écrits*, Paris: Seuil, 1966, s. 94.

² Speilstadiet, den symbolske matrise for jeg'ets første form, lar seg lokalisere til tidsrommet mellom 6. og 18. levemåned: selv om barnet ennå mangler språk, tilegner det seg likevel gjennom identifikasjon med et lignende vesen — i enkelte tilfeller sitt eget speilbilde — en billederfaring som blir grunnleggende for det kommende jeg'et.

³ Jfr. "De 'Trieb' de Freud" i *Écrits*, s. 853. I Hamsun-studien *Luft, vind, ingenting* utlegger forøvrig Atle Kittang forestillingen om Den Andre slik: "Den Andre er staden der både sjølvbiletet, språket og begjæret blir konstituert. I eit slikt perspektiv blir også narcissismen å forstå som internaliseringa av eit *forhold*, og primært av det forholdet som skapar barnets aller første erotiske impuls: foreninga av mor og barn under amming og kroppstell. Men dette forholdet er i høgste grad gjensidig, fordi mora finn sitt eige narcissistiske begjær att i barnet som erotisk objekt. 'Sjølvkjærleiken' er såleis eigentleg ei innplanting av ein primær erotisk relasjon: 'mitt' begjær er Den Andres begjær. [...] Det narcissistiske begjæret er dragnad mot eit sjølvforgløymande fellesskap som samstundes er ei stadfesting og ei utviding av eins eige Eg: spegling av seg sjølv i blikket til Den Andre, stum gjenkjenning av Sjølvvet i Alt." [A. K.s uth] *Luft, vind, ingenting*, Oslo: Gyldendal, 1984, s. 45.

We borrow the term *chora* from Plato's *Timaeus* to denote an essentially mobile and extremely provisional articulation constituted by movements and their ephemeral stases. [...] Our discourse — all discourse — moves with and against the *chora* in the sense that it simultaneously depends upon and refuses it. Although the *chora* can be designated and regulated, it can never be definitely posited: as a result, one can situate the *chora*, if necessary, lend it a topology, but one can never give it axiomatic form. [J.K.s uth.]¹

På gresk betyr *chora* "lukket rom" eller "livmor". Kristeva redefinerer altså dette platonske begrepet og sier at det verken er tegn eller en fase, men en udefinerbar og høyst midlertidig artikulasjonsinstans, en konturløs og flytende instans hvori den endeløse strømmen av preødipale (drifts-)prosesser samles.

Den innelukkede husmannstomten er en meget sammensatt sfære: her finner man dyriske instinkter (jfr. den beitende "driften"), her finner man galskap (Leateigen) og død (Brigt), men også grenseoverskridende diktning (Vraals syner). Vraals syner topper seg ved Brigts død, der Vraal i sitt poetiske språk transformerer oktober-regnet til tindrende vårsol:

([...] Under det følgende mørkner det, så man tilsidst intet ser, bare hører stemmerne. Og det begynner at regne — store dråper smelder mot tørre blade og bordstabelen.)

VRAAL (*varsomt*): Du får legge dig på stabelen, Brigt

BRIGT: Jeg står og dør! [...]

VRAAL: Desuten: hvorfor mener du, du dør?...

Fryde dig til morgen-dagen blot du gjør!

Og her regner ikke: det er mars-sol, Brigt, — som går...
over Moss... eller Voss — blir nett det samme for en vår!

Så! Nu hviler vi os ut på stabelen sammen

og fryder os til morgendagens gammen.

Og du skal få litt lærke-dråper av han Vraal:

¹ *The Kristeva Reader*, ss. 93-94.

han drypper retnu to-tre ned på din skål.
*(pause; så begynder han stille; det stiger og blir
brændende— men lavmælt:)*

Såmen! Det begynder at skjørne
på hvert eneste istrampet hjørne!
Det tiner på tak, og det siler langs mur,
det klukker i rendernes sink.
Hør, Brig! Det er våren.
Sol slår med blink
hver stirrende rute i stad.
De småbækker tærer i sirlige buer
og sutler med isvands-bad.
[...] Hør, hvine det gjør under alle lass, —
og hesten går og vasser
med sin rene, våte hov.

Se Brig! Det er våren.
Alt hvisker og smyger;
der smiler og stryger
langs husvæggen dampende skjælv
Å! rundt om det lokker og låter
med livets piplende, pjutrende gåter —
vårens lekende jag under hvælv [...].

Mars-sol! Mars-sol!
Du gir sevje i en silje,
du gir blod i sjæl og vilje; —
og nye øine spirer, gror,
blå, hete og forfløine
på den tinte rike jord. *(kaster sig:)* [...].
BRIGT *(hvisker med frydefuldt støn:)*
Det lugter syrlig gjær av stabelen, Vraal.
VRAAL: [...] Du traf her forleden hende, du vet,
med smil i to blåe øine, imod solen sved, — [...].
Og nu du glir op og glir ned,
i soldisen her mellem gate og gavl,
og vet hun er trippende med
i det vårglade, pjutrende skravl,
blandt duvende fjær, blandt flagrende bånd [...].
Åh! [...]

BRIGT *(hvisker næsten uhørlig:)*
Det lugter brændevin av stabelen, Vraal.

(Der høres et tungt døds-støn.)

VRAAL (*mumler famlende:*) Javisst, ja. Jo. Jo.

I mars det skifter med kolde nætter...

med knirk under hov og sko...

med frost, som i neglerne sprætter -

(hurtig ind i stuen, vender tilbake med en brand i hånden, lyser på Brigts hvite ansigt; mumler langsomt:)

Jeg mener, Brigts skred over siste kloppen.—

Lunge-blodet bobler om hans mund...

men mars-smil kruser læppen mangelund.

[DK 5/ss. 235-239]

Vraals rolle i denne sekvensen korresponderer på flere punkter med Peer Gynts funksjon ved mor Aases død:

PEER GYNT: Gå bort? Hva er det du snakker? [...] Er du tørst? Skal jeg hente deg drikke? [...]

I Soria-Moria-slottet

er der gilde hos konge og prins.

Hvil deg på sledepuden;

Jeg kjører deg dit over mo — [...].

ÅSE: Jeg vil ligge og lukke øyne og lite på deg, min gutt!

PEER GYNT: Rapp deg, Grane, min travert!

I slottet er stimlen stor;

mot porten de myldrer og kaver.

Nu kommer Peer Gynt med sin mor!

Hva sier du, herr Sankt Peder?

Får ikke mor slippe inn?

Jeg mener du lenge leder

før du finner så ærlig et skinn.

Om meg vil jeg ikke snakke;

jeg kan vende ved slottes port.

Vil I skjenke meg, tar jeg til takke;

hvis ei, går jeg like-nøyd bort.

Jeg har diktet så mang en skrøne

som fandan på prekestol,

og skjelt min mor for en høne,

fordi hun kaklet og gol.

Men henne skal I akte og hedre
og gjøre det riktig til lags;
her kommer ikke noen bedre
fra bygdene nu til dags. —
Ho-ho; der har vi Gud Fader!
Sankt Peder, nu får du ditt! (*med dyp stemme.*)
"Hold opp med de kjøgemester-lader;
mor Åse skal slippe fritt!" (*ler høyt og vender seg om til
moren.*)
Ja, var det ikke *det* jeg visste?
Nu ble der en annen dans! (*angst.*)
Hvorfor ser du som øyet skulle briste?
Mor! Er du fra samling og sans — ! (*går opp til
hodegjerdet.*)
Du skal ikke ligge og glane! —
Snakk, mor; det er meg, din gutt!
(*føler varsomt på hennes panne og hender; derpå kaster
han snoren bort på stolen og sier dempet:*) Ja så! — Du kan
hvile deg, Grane;
for rett nu er reisen slutt. (*lukker hennes øyne og bøyer seg
over henne.*)
Ha takk for alle dine dage
for bank og for barne-byss! —
Men nu får du takke tilbake —
(*trykker kinnen mot hennes munn*)
Se så, det var takk for skyss.
[I.s uth.]¹

Et fellestrekk ved disse to sekvensene er at de begge gir oss et visst innsyn i overgangsfasen fra liv til død. Og i begge tekstene er dessuten overgangsfasen akkompagnert av en transformativ fremstilling av den omkransende virkeligheten. Denne omdiktningen av omgivelsene starter med at både Vraal og Peer, selvsagt mot bedre vitende, (diktende) prater bort den døendes dødsannonsering — Vraal: "hvorfor mener du, du dør?", og Peer: "Gå bort? Hva er det du snakker?" Dernest innbyr begge til avspenning og *hvile* — Vraal: "Nu

¹ Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, i *Samlede verker*, bd. II, Oslo: Gyldendal, 1978, ss. 374-380.

hviler vi oss på stabelen sammen", og Peer: "Hvil deg på sledeputen."¹ Interessant å merke seg er dessuten innskrivningen av *hester* i begge disse dødsscenerne — Vraal: "hesten går og vasser", og Peer: "Rapp deg, Grane, min travet". Fra første akt av *Driftekaren* erindrer vi hvorledes heste-motivet — som svevende og pulserende kraftfelt — både knyttes til det diktermetaforiske og til det hedensk-guddommelige (Vraal sammenligner blant annet hesten med "Asa-Tor"). Men motivet er også knyttet til *død* og liktransport — jfr. liket av Kari Bjønnabø som ligger i kisten på ryggen av Ulvs hest. Også her i *DK 5* — og i det tilsvarende avsnittet i *Peer Gynt* — er hestemotivet iallfall tvetydig, forbundet som det er med vitalistisk fantasiutfoldelse og — *død*. For både Vraal og Peer maner jo her frem fiktive hester gjennom sine syner; innenfor fiksjonens virkelighet er verken Vraals sedate gamp eller Peers jagende sledehingst annet enn fiksjonsbilder — båret frem som de er av de to herrers poetiske språkføring. Men som fiksjonsbilder blir de likevel mettet med *død*; i *DK 5* som en partiell billed-metafor mellom de levende og dødes respektive riker, i *Peer Gynt* er jo hestefarten, på samme måte som Vraals imaginære byvandring med den døende Brigit, en slags allegori på en rullende, revyaktig fortelling: Vraal ser isen som tiner i bygårdenes takrenner, han ser hester og lekende småbarn (som Vraal på et tidligere tidspunkt har synonymisert som *sin* gud), han ser spirende vekster og yndige ungpiker som driver i soldisen "mellem gate og gavl". Tilsvarende ser Peer for seg hvorledes folket stimler mot Soria Moria slott, og de møter også Sankt Peder og Gud Fader på den imaginære (døds)reisen. Likevel ligger det kanskje visse ansatser til noe regenererende i begge tekstene, tatt i betraktning de mer generelle forestillinger som er knyttet til

¹ I lys av Freuds teorier om samspillet mellom lystprinsippet og dødsdriften, finner den endelige begjærstilfredsstillelsen — den totale avspenning — bare sted i dødsøyeblikket. Men i følge Lacan finner man også den begjærløse tilstanden i Det Imaginære, før separasjonen, før fødselen.

hester: kraft og potens, virilitet og brunst, skjønnhet og frihet — og i enkelte tilfeller også noe seksualpoetisk.¹

Både Vraal og Peer utlover et Soria Moria slott, sistnevnte direkte, førstnevnte indirekte. I Asbjørnsens folkeeventyr *Soria Moria Slott*, er som kjent Soria Moria navn på det overdådige slottet hvor helten til slutt gjenfinder den bortkomne prinsessen. Men det er også de som har satt denne betegnelsen i forbindelse med både Kuria Muria-øyene utenfor sørkysten av den arabiske halvøy, og det finske uttrykket *suuria-muuria*, som betyr "store stenhus".² Og i 2. Krønikebok fortelles det om kong Salomo som lot reise et tempel på Moria-fjellet ved Jerusalem, samme fjell hvor også Gud åpenbarte seg for David. I *Peer Gynt* er det uten tvil Asbjørnsens Soria Moria det primært siktes til,³ men det forhindrer ikke at slottet kan tillegges flere sekundærkvaliteter: det er *eksotisk* som Kuria Muria-øyene i det indiske hav, det er *lukket og innkapslende* som finnes *suuria-muuria*'er og det har noe *sakralt* og opphøyd over seg, på linje med Moria-fjellet i jødeland.

I *DK 5* er det ikke tale om noe Soria Moria i direkte forstand, men Vraal maner likevel frem et komplekst drømmebilde som inneholder en rekke lignende "eventyrlige" transformasjoner og utopier. Blant annet blir, som nevnt, oktober-regnet, gjennom Vraals poetiske språk, omformet til en eventyrlig mars-sol. Måneden mars har navn etter den romerske guden Mars, som i henhold til romersk mytologi opprinnelig var vegetasjons- og forårs-gud, men senere også krigsgud.⁴ At Vraal gjennom sine syner lar mars-solens stråler skinne på den døende Brigt, kan således tillegges en særskilt betydning: Brigt dør riktignok, men pånyttfødes og lever videre

¹ I *DK 5* er det forresten tydelig at heste-bildet forbindes med noe regenererende og pånyttfødende: "[...] hesten går og vasser/Se Brigt! Det er våren". [mine uth.].

² Jfr. *Aschehougs og Gyldendals Konversasjonsleksikon*, bd, 10, s. 672.

³ Ikke minst er dette tydelig ettersom det i et foregående avsnitt proklameres at de skal avgårde til "slottet vestenfor måne/og østenfor sol". Op. cit., s. 377.

⁴ Jfr. Leo Hjortsø, *Romerske guder og helte*, København: Politikens Forlag, 1990, ss. 80-81.

innenfor natur- og fruktbarhetsguden Mars' sykliske kraftfelt. Parallelt med at Vraal maner frem mars-solen og vårens spirende krefter, tegner han også for Briget et levendegjort bilde av en seksualisert ung kvinne: "Du traf forleden *hende*, du vet, med *smil* i to blåe øine, imod *solen* sved." Dette kvinnelige *rom* Vraal her utlover, må oppfattes som Brigts Soria Moria.

Når jeg kan hevde at husmannstomten — og synene knyttet til Brigts dødsforløp — kan betraktes som en mulig metaforisering av enkelte av de flytende prosesser som finner sted i *chora*'en, skyldes det ikke minst nærværet av alle *fluiditetsbildene*: Det "begynder at *regne*", Vraal byr Briget "*lærke-dråper*" som han "drypper" ned på Brigts "*skål*"; isen "*tiner*" på hustakene slik at smeltevannet "*siler*" og "*klukker*" ned langs veggene; Vraal ser også for seg hvordan "*småbækker*" tærer i sirlige buer/og *sutler* med *isvands-bad*"; hesten går — som før nevnt — "og *vasser*"; og oppi denne sanseflommen mener Vraal å fornemme "*livets piplende, pjutrende gåter*"; mars-solen gir angivelig "*sevje* i en silje" og "*blod* i sjel og vilje"; Briget fornemmer både en lukt av "syrlig *gjær*" og av "*brændevin*" fra stabelen; tilsist ser Vraal hvorldes "*lungeblodet* bobler" om Brigts munn, og avslutter med å grunngi sin handling: "Jeg viftet litt med syner for en livløs ham:/blot prøvet *skjænke* Briget den aller sidste *dram*".

Det reelle regnet og lungeblodet rammer således inn den overrislede fiksjonsverdenen Vraal fremmaner. Også i *Peer Gynt* er dødsprosessen forbundet med fluiditetsbilder; jfr. Peers spørsmål: "Er du *tørst*? Skal jeg hente deg *drikke*?" Dessuten heter det at Sankt Peder "*skjenker* den søtteste *vin*" i Soria Moria-slottet (s. 378), men den som Peer er opptatt av skal få servering, er ikke seg selv, men mor Åse: "Vil I *skjenke* meg, tar jeg til takke;/hvis ikke, går jeg like nøyd bort."

I *DK 5* er det tydelig at fluiditetsbildene er forbundet med en forløsningsprosess, nemlig *vårens* komme. Den imaginære våren fremfødes parallelt med at Briget dør. Men egentlig er

det jo høst; også allnatures liv er i ferd med å dø eller gå i dvale. I likhet med den overgangsfasen som om høsten finner sted i Naturen fra liv til død/dvale, kan også Brigts død betraktes som siste etappe av en sirkelbevegelse. Mer presist er det tale om at dødsprosessen repeterer — i "motsatt" rekkefølge — flere aspekter ved de semiotiske strømningsprosessene som finner sted fra og med sluttfasen av fosterets svømmende liv i livmoren og helt frem til iallfall 6. levemåned (altså før speilfasen). Både det som rent faktisk skjer med Brigt, og det som finner sted i de syner Vraal innsvøper ham med, kan leses som repetitive ansatser av hva som i henhold til Kristeva må kunne antas å finne sted i den semiotiske *chora*. Selv om *chora*'en for Kristeva ikke på noen måte er identisk med den kvinnelige livmor, er likevel denne udefinerbare og ikke-aksiomatiske instansen skueplass for et sett med rytmiske og flytende prosesser som i en viss forstand kan analogiseres med barnets liv i den nære tiden før og etter fødselen. Regnet som gjennomvæter Brigt, mens mørket senker seg, kan leses som en begynnende tilbakeføring av hans legeme til den rytmiske mørke-eksistens i livmorens fostervann; lungeblodet (jfr. blodet ved fødselen) som bobler om hans ubevegelige munn signaliserer en endelig tilbakeføring til den tause tilstanden i morens liv. Samtidig som Brigt gradvis mister sin språklige evne, fremfører Vraal en forestilling som anskueliggjør bruddflater av driftsfundamentet for den betydningsproduserende praksis. Alle de hydrodynamiske bildene i Vraals tale, sammen med regnet og lungeblodet, etablerer en metaforisk forbindelse til fluiditetsinnslagene i den gjennomvætede mor-barnsymbiosen: fostervann og blod, morsmelk og sikkell, ekskrementer og urin. I isen som tiner og småbekkene som "sutler" aner man altså en flytende, metaforisk refleks av *chora*-prosessene; ikke minst gjelder dette alle fluiditetsbildene knyttet til vårens inntog — dette som i neste omgang generaliseres til å omfatte "*livets* piplende, *pjutrende* gåter":

verbet "pjutre" vet vi kan ha to betydninger; enten kan det bety at noe "puter", dvs. småkoker — eller det kan bety at noen "mumler" eller "pludrer". Denne dobbeltheten er iallfall med på å forsterke parallelliteten mellom vår formløse, flytende forestilling om de rytmiske prosesser som utspiller seg i den semiotiske *chora* og visse privilegerte brokker av Vraals poetiske språk. Som betydningsdannende praksis er selvfølgelig Vraals tale verken utelukkende semiotisk eller utelukkende symbolsk, men befinner seg i stedet i et avhengighetsforhold til begge disse to modi av den betydningsdannende prosessen. I følge Kristeva setter det poetiske språket det talende subjektet i bevegelse, det blir til et "subjekt i prosess" (*sujet en procès*). Som før nevnt, representerer det poetiske språket et brudd med kodene i det lingvistiske språket. Jo mer "rendyrket" det poetiske språket blir, desto større blir det semiotiske "presset", dvs. at den semiotiske komponenten er kvantitativt større enn den symbolske.¹ Likevel er det *samspillet* mellom disse to kvalitetene Kristeva gang på gang fremhever:

Men uansett hvor elidert, angrepet og korrumpert den symbolske funksjonen i det poetiske språket enn måtte være på grunn av den semiotiske prosessens innflytelse, så blir den symbolske funksjonen ikke desto mindre værende: det er nettopp derfor det poetiske språket er språk. (1) Den symbolske funksjonen vedvarer som indre grense for denne bipolære økonomien, for den formidler jo tross alt en mangfoldig eller til og med ubegripelig betydning. (2) Den vedvarer også fordi de semiotiske prosessene slett ikke driver fritt (som i galskapens diskurs), men derimot organiserer en ny form, et nytt formelt eller ideologisk 'forfatterunivers' — en uendelig, udefinert produksjon av nytt betydningsproduserende rom.²

¹ Jfr. Julia Kristeva, "Fra en identitet til en annen" i *Moderne litteraturteori. En antologi*, s. 267.

² *Ibid.*, s. 268.

I henhold til Kristeva kan man i det poetiske språket se "[...] spor etter *driftsprosesser* (tilegnelse/forkastelse, oralitet/analitet, kjærlighet/hat, liv/død)". [min uth.]¹ Visjonen av Brigte og den unge kvinnen som "glir *op* og glir *ned* [...] i *soldisen* [...] i det vårglade, *pjutrende skravl*" [min uth.] modellerer således konturene av den arkaiske semiotiske kroppen: det pulserende, flimrende, bablende, stotrende. Også interjeksjonene av typen "Å!", "Åh!", "Javisst, ja. Jo. Jo." vitner om det semiotiske presset; som en form for fravær, taushet og brudd, altså små passasjer som signaliserer den drømmende bevissthetens regressive tomrom.

Chora'en er en mysteriøs forutsetning for det talende subjektet, både for *ordet* og for *individet*. Som figureringens konturløse forutsetning visker *chora*'en ut forskjeller og kontraster — og *lyd*. I både *DK 5* og *Peer Gynt* ser man hvordan det talende subjektet gradvis mister sin lydlige artikulasjonsevne på sin tilbakeferd mot artikulasjonens flytende og formløse utgangspunkt: midtveis i prosessen heter det om Brigte at han "*hvisker med frydefuldt støn*"; mot slutten "*hvisker [han] næsten uhørlig - før et "tungt dødsstøn" høres*. Også mor Åse mister artikulasjonsevnen. Fra å være beskrevet som en irriterende "høne" som "kaklet og gol", kneber Peer henne i dødsøyeblikket: "*Snakk, mor; det er meg, din gutt!*" Akseptasjonen av døden og oppgivelsen av å holde den døde fast til livet gjennom en "kunstig" visjon, fortøner seg dessuten svært lik i begge tekstpassasjene:

* *DK 5: (hurtig ind i stuen, vender tilbake med en brand i hånden, lyser på Brigte's hvite ansigt; mumler langsomt:)*
Jeg mener, Brigte skred over siste kloppen.

* *PG: (føler varsomt på hennes panne og hender; derpå kaster han snoren bort på stolen og sier dempet.)* Ja så! —
Du kan hvile deg, Grane, for rett nu er reisen slutt!

¹ Ibid., s. 269.

Både Vraals tale til den døende Brigte og Peers tale til den døende Åse viser alstå vei inn i den prædipale symbiose-tilstanden, en bevegelse som går fra den symbolske orden og til en tilstand som kan minne om mor-barn-symbiosen. Innenfor Kristevas terminologi betegner begrepet *abjekt* et objekt i forandring, forstått som et fremtidig, kommende subjekt.¹ Den døende Brigte og den døende Åse fremstår imidlertid som *omvendte* abjekter.

Selv om det er mange likhetspunkter mellom de to dødsscenerne, er de også svært *forskjellige*: både omgivelsene og personene tilhører utvilsomt to stemningsregistre, og man kan få inntrykk av at Kincks versjon både har noe av travestien og grotesken ved seg (jfr. blant annet kontrasten mellom den livgivende bondekona mor Åse og den tuberkuløse voldtektsforbryteren/mordbrenneren Brigte). Ja man kan saktens gå så langt som å fundere på om man her står overfor en selvbevisst transposisjon av Ibsen fra romantikk til modernisme?

I alle fall — neste etappe i Vraals søken mot det semiotiske begynner umiddelbart etter Brigtes død, i det øyeblikk Bol gir seg til kjenne. Bol er kommet innenfor gjerdet samtidig som Vraal har fulgt Brigte ut på trammen for å dø. Bol er øyensynlig sterkt tiltrukket av de selsomme krefter som er sammenviklet innenfor denne galskapens, dødens og diktningens driftssfare. Som en diskret og begjærlig kvinnelig *voyeur* har Bol i årevis observert Vraal og hans bevegelser:

For dine syner sprængte al min hjerte-fred,
og drev mig ut lik Leateig, så langt, så langt av led,—
og hvor jeg kom, gik ordet stygt om Vraal og seller.
Jeg flakket viden disse seks-syv arme år,
og under fotens såler voks nok hårde træller,—
men ingen glemsels hinde helet sindets sår.

¹ Jfr. Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay of Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982. (Paris, 1980).

[DK 5/s. 240]

Vægteren og Borgeren i DK 5 tilhører samme gruppe som de "andre" Bol nevner, de som under årenes løp har ordet seg "stygt om Vraal og seller". Disse som med misbilligende øyne har forsøkt å sette stengsler for Vraal, kunne man kanskje med Sartre benevne som De Andre, men i vår begjærs-teoretiske sammenheng er det utvilsomt langt mer fruktbart å lese disse som en metaforisering av Farens Lov. At nettopp Vægteren inngår i denne gruppen, må kunne sies å være meningsbærende, ettersom vektere rent generelt er/var autoritetspersoner (les: farsinstanser) som blant annet hadde til oppgave å våke om natten for å påse at det hersket ro og orden i gatene. Dessuten skulle de varsle *brann*.¹

Lacan hevder at den symbolske orden styres av Farens Lov. For Vraal utgjør Farens Lov — med sine adskillelsesmekanismer og krav om konformitet og orden — et hinder. Farens Lov representerer en adskillelse fra den preødipale moren. Dermed innstifter Farens Lov en mangel eller et fravær som tar begjærets plass; eller mer presist: en mangel som begjæret blir innrettet mot å oppheve. Men i følge Lacan lar ikke denne mangelen seg oppheve. Derfor blir begjæret i siste instans rettet mot seg selv; begjæret blir — for enda en gang å låne Kittangs formulering — en "[...] dragnad mot eit sjølvforfløymande fellesskap som samstundes er ei stadfesting og ei utviding av eins eige Eg: spegling av seg sjølv i blikket til Den Andre, stum gjenkjenning av Sjølvet i Alt." Vraal synes i alle år å ha motsatt seg denne underordningen av Farens Lov, gjennom sine syner, altså språket. Men samtidig er jo den symbolske orden med på å styre språket. Dermed beveger Vraal seg i ring: som et utslag av sorgen over den tapte mor-barn-symbiosen (det imaginære/semiotiske), flykter Vraal inn i den symbolske orden. Men her kan han ikke unngå å

¹ Jfr. det avtagende lyset og den utdøende flammen i DK 5.

møte det han flykter fra, nemlig språkets voktere, Farens Lov, den ordnende sosialitet.

Men kanskje har Vraal én annen mulighet til å unngå Farens Lov, nemlig ved å la seg smelte tilnærmelsesvis direkte inn i det semiotiske. Men dette er, som vi snart skal se, ikke en prosess uten omkostninger. Inngangsbilletten han må betale er høy — han må nemlig gi avkall på sine syner, altså det poetiske språket.

For Brigt blir dødsprosessen inne på den innelukkede husmannstomten å forstå som hans ferd mot det semiotiske; for Vraal finner sammensmeltingen med det semiotiske sted samtidig som han forenes med Bol og går ut av grinden:

VRAAL (*hvisker stammende, ber for sig:*)

Hvad vil du mig? — Åh, det er vanvid, Bol:

er som at flyve... som i sold at bære sol...

som ved rappe morild-gnist at skille
de runer små i din postille...

Jeg mener: nu er kviden over;

nu er freden der, og hjertet sover;

nu er jeg olding, Bol: Min tro visnet;

og syners tætte flok, som stimlet før,

lik husets galne sønner ind min dør,

for hver en dag de grisnet:

nys sloges døren helt i lås.

[...] Og døgrvild jeg står her av det lybske skeid,

lik blakket gamp midt i den endeløse hei.

BOL: Jeg så igjennem mørket nys dit hvite smil:

dets hvithet hven i høsten som en fil.

(*får intet svar*)

Det sa at fra sin *straf* randt mangan mand:

det var kun skeid som mellem hest og hest!

Men fra sin fortid render ei den værste brand

Det sa så mangt... men dette sa det mest.

(*får intet svar*)

Ved nat, når stjerner dulmet,— når stjerner stak,

når angstens onde sved av panden brast,

når sindet blødte, og de rovdyr blodet drak:

et troskylds-øie stod der med sit minde hvast.

(får intet svar)

Så er det, Vraal, at for sin fryd blev ingen helet:
og du blev min fra stunden op i gjelet.

(stillere og pludselig het i stemmen:)

Er du ræd mig, Vraal?... Hvor er din mund?

(Hun kysser ham.) (Stillehed.)

VRAAL: *(famler under tungt suk; hvisker:)*

Disse lune hænder... midt i en snenats frost...

disse sterke, deilige og unge bryn! *(pause)*

Hørte du hvor verdens-rummet stilnet?

kjendte du hvor jorden sagtnet i sit jag?

Å vene dig Bol, min jente!

Nu faldt der regn på en fele-streng,

nu gjemte orren i vele og ving

sit hode, sit neb, sit syn.

BOL *(tindrer:)* Der sa du det for egen regning, Vraal!

VRAAL: Nu er jeg træet. Nu skal vi sove.

Vi finder vel altid en steds en låve.

(de går ut av grinden; han sier stort:) La grinden stå! La
alle, alle grinder stå!

BOL *(indadvendt:)* For revne skind og revne sjæle,

dem kan intet i verden hele

uten dette ene, uten kjærlighed.

(Begge blir borte tilvenstre på landeveien.)

[DK 5/ss. 240-242]

Bak denne replikkvekslingen øyner vi en konfliktfylt polarisering mellom egen-fascinasjonen ved det poetiske språket, og den tiltagende lengselen etter total avspenning. Det er tydelig at Vraals oppbruddsimpulser er svekket, skal man tro ham selv; "syners tette flok" stimler ikke som før, dragningen fra de poetiske bilders "lybske skeid" har avtatt, den forlokkende sangen fra diktningens "endeløse hei" er ved å forstumme. Med andre ord er Vraal rede til å bevege seg inn i stagnasjonens livsform, en livsform der "freden" rår og "hertet sover", et uproduktivt sted hvor "døren [er] helt i lås" og den engang så visjonære driftekaren er blitt "døgrvild" og

sammenlignbar med en "blakket gamp". Denne personlighetssanerende prosessen er karakterisert ved en økende grad av språklig fravær, av taushet. Replikkvexlingen innledes med at Vraal "hvisker stammende" til Bol, men etterhvert setter tausheten inn for Vraal, noe som er tydelig markert ved de tre tett påfølgende sceneanvisningene hvor det (tre ganger på rad) står at Bol "*får intet svar*". Også hun blir tiltagende fåmælt, og fraværet av språk når et absolutt høydepunkt under den "stilhed" som ledsager deres forenende kyss. Man ser også hvorledes Vraal etter dette kysset til å begynne med har store vanskeligheter med å artikulere seg; slik han "famler" og "hvisker" synes det nesten som om hans språk er istykkerslått. Men etter en pause — altså en periode av *totalt* språklig fravær — benytter han jo nettopp språket for å sette ord på den mentale "stilhed" han nettopp har erfart: "Hørte du hvor verdens-rummet *stilnet?*/kjendte du hvor jorden *sagtnet* i sit jag?"

I mitt leseperspektiv er det svært nærliggende å lese Bol som en metaforisk representant for mor-barn-symbiosen. For Vraal blir Bol en bærer av en begjærløs tilstand; ved hennes kyss smelter de to sammen til en symbiotisk enhet hvor Vraal oppnår en nærmest total avspenning. I denne sammenhengen er selvfølgelig den sammensatte betydningen av navnet Bol så absolutt verd å merke seg: a) fuglerede, b) bolig for visse dyr (som hveps, humle, mus, orm), c) gno. ból: bosted, leie. Alle disse betydningsnyansene har relevans for vår perspektivering av Vraal-skikkelsen — Bol som *vern* og *fuglemor* for den "rædde fuglen" i hans indre; Bol som *bolig* for hans dyriske instinkter; Bol som *livmor/chora*. Således er det betegnende at Vraal også her benytter en *fluiditetsmetafor* for å beskrive denne regresjonen mot en non-verbal semiotisk eksistens: "Nu faldt der *regn* på en fele-streng,/nu gjemte orren i vele og ving/sit hode, sit neb, sit syn."¹ Bildet av regnet som faller på

¹ Nesten samme uttrykk er benyttet i andre akt og kan ses i sammenheng med at Vraal, på dette tidspunkt, merker at Bol begynner å bli fascinert og erotisk-betatt av hans

felestrengen er en poetisk bærer av en todelt prosess: regnet på felestrengen opphever friksjonen mellom strengen og buen slik at musikken svekkes eller forstummer — altså har man å gjøre med enda et poetisk bilde som bærer frem en avtagende kunstnerisk (lyd)artikulasjon. At (den dionysiske) musikken forstummer er også en indikator på at bevegelsen fra den sokratiske mot den tragiske virkelighetsforståelsen har stoppet opp. Dessuten kan regnet (innenfor dette symboluniverset) tolkes som en utløsende årsak til at "orren" gjemmer hode, nebb og syn i "vele og ving".¹ At "orren" er identisk med Vraal selv, er hevet over tvil — ikke minst tatt i betraktning at deltittelen på *DK 5* nettopp er "Nu gjemte orren i vele og ving, sit hode, sit neb, sit syn...". Tittelen på første akt er altså "...og grisk over grænd svæver ørnens klo". Her i starten kan ørne-metaforen sees i sammenheng både med Vraals aggressive seksualitet og hans kunstneriske visjoner. At *DK 5* har fått deltittelen "Nu gjemte...", må oppfattes som et signal om at dette bildet rommer noe essensielt for helhten av *DK 5*. Og etter min vurdering er ikke denne essensen til å ta feil av; Vraal er ikke lenger noen rovgrisk ørn, men en søvning orre som søker tilbake til sin moders skjød. Faktisk er denne regresjonen til en passivisert tilstand direkte innskrevet i orre-bildet: ved siden av å oppfattes som "stjert", kan "vele[t]" også oppfattes som en kjønnsåpning — innenfor det aktuelle symboluniverset Bols kjønnsåpning. Og det er jo nettopp her Vraal skal kripe inn, med "sit hode, sit neb, sit syn" — hvilket altså vil si at hans "nebs" tale og hans "syns" visjoner forstummer og mørklegges i det vaginale rom. Denne lesningen verifiseres av at Vraal sier han er "træt" og at han vil "sove" og at han til det formål, *sammen med Bol*, vil forsøke å finne "en låve", altså en sfære

person: "Så faldt der regn på en felestreng./Så gjemte orren i vele og ving/sit hode, sit neb, sit syn." [*DK 2/s. 74*]

¹ Beyer hevder at dette regn-på-felestreng-bildet er "[...] et bilde så særmerkt at det vanskelig lar seg tolke i det hele tatt, men [at] det har sterk og umiddelbar virkning i den sammenhengen det står: Det forteller om lindring for 'slakket selvmords-streng', og den regnvåte, blinkende felestrengen [...] kaller frem minnet om den brustne sølvtråd av hav fra tidenes morgen: I Vraal er den atter blitt *hel*." *Livsangst og livstro*, bd. I, s. 458.

som kan analogiseres med morens liv. At han dessuten proklamerer — i det de *sammen* "går ut av grinden" — at han vil "La alle, alle grunder stå!", kan videre leses som en poetisk bekreftelse på at han oppgir "driften" i dobbelt forstand (dyrene kan jo nå også gå fritt hvor de vil). Ved Bols kyss sier altså Vraal farvel til diktersynene og drifte-karen i seg selv; Bol overtar den rolle driften inntil nå har hatt, og en tilstandforandring inntreffer: det poetiske språket blir oppgitt, og det "gjenværende" språket blir underlagt de reelle andres lov. Men det er altså symptomatisk at dikterspråket/synene/driften blir oppgitt etter sammensmeltningen med Bol, da denne foreningen kan leses som en tilbakefart til Det Imaginære/Det semiotiske. Denne tilbake-til-livmor-metaforikken (evt. døds-metaforikken) får også en ny bekreftelse gjennom den aller siste sceneanvisningen, der det heter at "[...] og så blir alt *mørkt* og *stille*"; hvilket altså vil si at man er tilbake i den mørke og lydløse mor-barn-symbiosen, i det vegeoterende fosterliv.¹

Som man vil se av sitatet nedenfor, er det en meget interessant intertekstuell forbindelse mellom (gjen)foreningen av Vraal/Bol i sluttscenen av *DK*, og gjenforeningen av Peer/Solveig i sluttscenen av *Peer Gynt*:

PEER GYNT: Så si hva du vet!

Hvor var jeg som meg selv, som den hele, den sanne?

Hvor var jeg, med Guds stempel på min panne?

SOLVEIG: I min tro, i mitt håp og i min kjærlighet.

PEER GYNT (*stusser tilbake*):

Hva sier du — ? Ti! Det er gjøglende ord.

Til gutten der inne er selv du mor!

SOLVEIG: Det er jeg, ja: men hvem er hans fader?

¹ Man kan dessuten merke seg at Vraals *fakkel* sløvt faller ned og slokner like etter at han har lyst Bol opp i ansiktet og gjenkjent henne. Det er også betegnende at stillheten som Bol utløser er ledsaget av et fravær av "angst" og "kvide". Med hennes kyss stilner jo også den s.k. rom-angsten. Forøvrig er der verd å merke seg at bruken av ordet "gjemte" i bildet "Nu gjemte orren..." holder en mulighet åpen for at Vraal ved en senere anledning igjen kan *ta frem* "sit syn", noe som faktisk også skjer, men først i *Paa Rindalslægret* — 20 år senere, etter at Bol er død.

Det er ham som for moderens bønn forlader.

PEER GYNT (*et skjær av lys går over ham, han skriker*):

Min moder, min hustru; uskyldige kvinne! —

gjem meg, gjem meg der inne!

(*han klynger seg fast og skjuler ansiktet i hennes skjød.*

Lang stillhet. Solen rinner.)

SOLVEIG (*synger sagte*): Sov du, dyreste gutten min!

Jeg skal vugge deg, jeg skal våke. —

Gutten har sittet på sin moders fang.

De to har leket hele livsdagen lang.

Gutten har hvilet ved sin moders bryst
hele livsdagen lang. Gud signe deg, min lyst!

Gutten har ligget til mitt hjerte tett
hele livsdagen lang. Nu er han så trett.

Sov du, dyreste gutten min!

Jeg skal vugge deg, jeg skal våke.

[...] SOLVEIG (*synger høyere i dagglansen*):

Jeg skal vugge deg, jeg skal våke; —

sov og drøm du, gutten min.¹

Om ikke Solveig rent fysisk har fulgt etter Peer på alle hans reiser (som altså Bol har gjort vis-à-vis Vraal de siste 6-7 år), har hun likevel det til felles med Bol at hun trofast har fulgt *sin* fantast i tankene, i sin "tro", i sitt "håp" og i sin "kjærlighet". At også Solveig fungerer som en semiotisk *chora*-instans er særdeles tydelig i denne passasjen. I likhet med Vraal som (i metaforisk forstand) vil krype inn i Bols under-/moderliv, ønsker også Peer å smelte sammen med Solveigs kropp — en dualistisk kropp, ettersom han navngir den som både "moder" og "hustru". At han ønsker seg tilbake til mor-barn-symbiosen er også hevet over tvil: "O, gjem meg, gjem meg der inne!" — sier altså Peer, hvorpå han "skjuler ansiktet i hennes skjød" og en lang (preødipal) "stillhet" inntreffer. Intertekstualiteten er overveldende: der Vraal "gjemmer" "sit hode, sit neb, sit syn" i Bols (kjønns)mann/kropp, der "gjemmer" også Peer sitt "ansigt" (≈ hode, nebb, syn) i Solveigs underliv. Og i begge

¹ Peer Gynt, op. cit., ss. 478-479.

tilfeller er regresjonen ledsaget av en tilnærmet infantil stillhet (jeg vil minne om at *infans* egentlig betyr "den som ikke snakker"). Også i Peers tilfelle er regresjonen preget av språklige uregelmessigheter: hos Vraal er det semiotiske presset, på artikulasjonsplanet, manifestert i hans hviskende, famlende og stammende språkbruk — samt hans periodevise taushet. Hos Peer ser man hvorledes det samme presset kommer til overflaten blant annet ved at han "skriker" — før tausheten senker seg. Ordbruken i Solveigs avslutningssang levner også liten tvil om at Peer har tatt spranget inn i en non-verbal semiotisk livsform, og — i metaforisk forstand — gjeninnsatt seg selv i det tapte vaginale riket. Når hun kaller ham for "gutten sin" kan det selvsagt bety at hun både betrakter seg selv som hans *mor* og som hans *hustru*. Imidlertid beskriver hun hans hvile som en avspenning som finner sted ved "sin *moders* bryst", noe som følgelig styrker vår hypotese om å lese Peers søvn som en metaforisk tilbakevending til den embryonale eksistens innenfor morens semiotiske legeme. Når hun i tillegg i *sangen* oppfordrer ham til å *sove* og *drømme*, mens hun selv lover å *vugge* ham, faller de fleste brikker på plass: i den embryonale drømmesøvnen er alle spenninger fra den symbolske orden opphevet, nøytralisert av moderkroppens pulserende rytmikk og semiotiske vugging.¹

Men til tross for denne overveldende intertekstualiteten; også mellom disse to scenene er en *forskjellighet* innskrevet. Blant annet er Bol, til forskjell fra Solveig, fortsatt ung. Dessuten har Bol — i motsetning til Solveig — slitt alle hjemstavnsbånd; som en rotløs omstreifer og modernitetsbesudlet kikker har hun fulgt etter Vraal i mange år. Denne forskjelligheten styrker imidlertid fornemmelsen av

¹ Asbjørn Aarseth hevder imidlertid at "Når den våkende Solveig overtar føringen, er det mulig å se det som en dikterisk konkretisering av idéen om det høyere selvets endelige seier over det lavere; møtet mellom de to kan også beskrives som en syntese av det sjelløse, sovende jeg og sjelen, dets guddommelige kjerne. Avslutningen innebærer da at hovedpersonen er gjenskappt som seg selv, som helt menneske." *Dyret i mennesket*, Universitetsforlaget, 1975, s. 207.

at man kanskje har å gjøre med en transposisjon fra romantikk til modernisme.

På selve makroplanet er det forøvrig en rekke intertekstuelle forbindelser mellom *Driftekaren* og *Peer Gynt*, og som parkonstellasjon har Vraal/Bol vitterlig atskillig til felles med *Peer/Solveig*. I likhet med *Peer Gynt* kan *Driftekaren* leses som et *nasjonalepos* hvori visse sider av den norske folkekarakteren avsløres, men begge "lesedramaene" kan likevel betraktes som tverr-nasjonale, som tekster som sier noe om det allmennmenneskelige. Både *Peer Gynt* og *Driftekaren* sprenger de tradisjonelle/artistoteliske (enhets-)rammene, og i tillegg finner man i begge tekstene en veksling mellom realistiske scener og rene drømme-/fantasi-passasjer (eller om man heller vil: tekstavsnitt med sterke ekspresjonistiske tilsnitt). Som *Peer* er *Vraal* bærer av en vill vitalisme og tøylesløs fantasikraft, og begge spiller de dessuten — med den største letthet — en rekke *roller* i årenes løp. Og det er vel nettopp denne ville fantasikraften, det skapende kunstnersinn, som betar både *Solveig* og *Bol*? Hva annet enn de nevnte to herrers drømme- og fantasiliv kan det ellers være som får de to damer til trofast å vente så (urealistisk) lenge? Flere har i så måte sett på *Peer Gynt* som en tekst om den store romantiske kjærligheten — "kjærligheten som kall og krevende livsoppgave".¹ I et slikt perspektiv er *Solveig* gjerne blitt tillagt en *frelsende* rolle, som Dantes *Beatrice* og Goethes *Gretchen*.

I intertekstualitetsskjemaet for *DK 5* har jeg altså antydnet at også *Bol* kan tillegges en slags *frelsende Beatrice*-rolle. Imidlertid er nok *forskjellene* mellom *Bol* og *Beatrice* mest iøynefallende. Til forskjell fra *Bol* er *Beatrice* død; (det tekstlige) møtet mellom *Beatrice* og *Dante* finner jo sted i det hinsidige. Og flere forskere har da også hevdet at *Beatrice* er en ren allegorisk gestalt, en personifikasjon av den guddommelige nåde. Unektelig kan det nok synes som om

¹ Bjørn Hemmer i etterordet til *Peer Gynt*, op. cit., s. 526.

Beatrice kommer pilgrimen Dante i møte som skulle hun være en Kristus-skikkelse. Men på den annen side vet man også at Beatrice var en ung kvinne som Dante elsket i sin ungdom i Firenze. Når pilgrimen Dante ankommer det jordiske paradiset, erkjenner han imidlertid at Beatrice fra nå av bare skal betraktes som et *tegn*, et minne fra hans jordiske ungdomsliv i Firenze. I Paradiso-delen, hvor det hovedsaklig er Beatrice (og ikke Vergil) som er pilgrimens veiviser, fremstår hun mest som et reflekterende speil for det himmelske lyset — hun er med andre ord et *tegn* uten en personlighet som peker ut over seg selv. Men, som Olof Lagercrantz har bemerket, er det ikke til å komme forbi at Beatrice likevel innehar en dobbeltrolle:

Beatrice är på samma [...] gång Gud och människa. Dante har tillfört henne en Kristusdimensjon och den spränger den jordiska ram som en gång inneslöt henne. Men vi vet aldrig med fullkomlig visshet var vi befinner oss. Den röda klänningen skymtar hela tiden och hjärtat börjar dunka.¹

Slik kan kanskje Beatrice betraktes både som en allegori og en virkelig kvinne. Ikke desto mindre er forskjellene mellom Beatrice og Bol store. Beatrice innehar på samme tid en rolle som både *veiviser* og *lærer*: fra og med at Beatrice åpenbarer seg i det jordiske paradiset (i slutten av Purgatorio-delen, sang 30) får man et detaljert innsyn i hennes kontinuerlige guiding og veiledning av Dante. Mens Beatrice løfter Dante opp gjennom de ulike himmellagene, holder hun lange taler hvor hun greier ut om en rekke religiøse og filosofiske spørsmål (jfr. Paradiso-delen, særlig sangene 2-11). Dante ser også et gjenskinn av Empyréum, den øverste himmelen, i Beatrices øyne (sang 28). Det er dessuten verdt å merke seg at Beatrice, mot slutten av Paradiso-delen (sang 31), faktisk *forlater* Dante og overlater ham til Bernhard av Clairvaux.

¹ Olof Lagercrantz, *Från helvetet till paradiset*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1985 (1964), s. 158.

Likevel har Bol flere likhetstrekk med Beatrice. På en lignende måte som Beatrice elsker poeten og vandreren Dante, elsker også Bol vandreren og poeten Vraal. Og på samme måte som Beatrice taler Dantes sak (eksempelvis i Inferno-delen, sang 2), taler også Bol Vraals sak (jfr. hvorledes hun f.eks. tar Vraal i forsvar overfor "Vægteren" og "Borgeren"). I vanskelige situasjoner på vandringen gjennom Helvete og frem til det jordiske paradiset har Vergil bare behøvd å nevne Beatrices navn for å sette nytt mot i Dante. Noe av den samme optimisme er for Vraal knyttet til Bols navn — ved tekstens begynnelse er det jo nettopp minnet (og forhåpningen) om Bol som driver ham vestover (og setter i gang handlingen). Den eneste gangen Beatrice tiltaler vandreren med navnet "Dante", er når hun åpenbarer seg for ham i det jordiske paradiset (Purgatorio, sang 30); den eneste gang Bol tiltaler Vraal med hans fulle navn — Vraal Reiorsen Litviet — er når hun stiger frem for ham i *DK* 5. Men Dantes møte med Beatrice er også smertefullt: Hun er jo kledd i den samme røde drakten hun bar som barn/ungdom, og gjennom dette tegnet fornemmer Dante fortiden. Også Vraals møte med Bol i *DK* 5 er smertefullt, i og med at han dermed også konfronteres med sitt tidligere liv. Men selv om både Dantes gjenforening med Beatrice og Vraals gjenforening med Bol kan karakteriseres som et lykkelig og forløsende vendepunkt for dem begge, kommer man likevel ikke utenom forskjellene: Beatrice er "bare" *frelserinne*, Bol er også *elskerinne*. Og mens *Divina Commedia* ender i et himmelsk *lys*, ender *Driftekaren* i et vaginalt *mørke*.

Hva så med de intertekstuelle forbindelsene mellom Bol og Gretchen-skikkelsen i Goethes *Faust*? I likhet med Bol er også Gretchen, iallfall til å begynne med, en vanlig og uskyldig ungpике som bare følger sine naturgitte drifter. Bols sang i andre akt viser tydelig at hun både er imponert og tiltrukket av Vraal. Det samme kan sies i forbindelse med den sangen Gretchen synger om Faust i scenen "Aften" (altså etter at Faust

er blitt forynget av heksedrikken). Bols besettende kjærlighet til Vraal er dyp og kompromissløs. Gretchens kjærlighet til Faust blir etterhvert så sterk at hun er villig til å gjøre alt for ham. Og i begge tilfeller er det en viss *magi* med i spillet: Bol er i utgangspunktet tiltrukket av Vraals ordmagi; Gretchen forføres i første omgang gjennom den magien Faust, velvillig assistert av Mefisto, iscenesetter.

Man aner Gretchens påtenkte offer-/frelserrolle lenge før dramaets slutt, iallfall fra og med scenen "Marthes have". Men ettersom handlingen skrider frem, ser man også hvorledes selve Gretchen-skikkelsen foredles og opphøyes, slik at hun etterhvert kan fylle den kosmiske rollen som stedfortredende bærer av Fausts lidelse og synd. I konfrontasjonen med Faust retter Gretchen søkelyset mot Fausts tro og hun setter også spørsmålstejn ved troens innhold og dybde. *Faust I* slutter som kjent i det lukkede fengslet hvor Gretchen, som nå er blitt gal, avventer fullbyrdelsen av sin dom. Imidlertid trer Gretchen for et øyeblikk ut av galskapstilstanden ved synet av Faust. Denne transformasjonen illustrerer, i likhet med den endringen som finner sted med Vraal i foreningen med Bol, hvilken regenererende kraft begge tekstene tillegger kjærligheten. En tydelig parallell mellom Gretchen og Bol ligger dessuten i deres intuitive evner: Gretchens intuitive aversjon mot Mefisto finner et gjensvar i Bols motvilje mot den Mefisto-lignende Brigte; og Gretchens innsyn i Faust kan etterhvert sammenstilles med Bols blikk for Vraals indre liv.

I det øyeblikk Gretchen avstår fra å flykte og godtar sin skjebne, har hun omsider erkjent og innsett hvilken rolle hennes offer skal spille. Denne erkjennelsen understøttes også i teksten, der Mefisto roper at hun er *fortapt*, mens en stemme fra oven forkynner at hun er *reddet*. Den endelige bekreftelsen på at (den døde) Gretchen faktisk blir Faust sin redning og frelse, får man først i *Faust II*, der det av *Chorus Mysticus* blir

proklamert at "Alt evig-kvinnelig/løfter oss hjem".¹ Her blir imidlertid Gretchen-figuren langt mer lik Beatrice enn Bol.

Like etter at Brigit er død, trer Bol frem og presenterer seg som "Bol fra Kvandals-gjel". Vraal repliserer høymælt og noe nonchalant: "Høh, *sagakvinder* som er ute, går!" Atter en gang identifiserer Bol seg som "Bol fra Kvandals-gjel". [DK 5/s. 239, mine uth.] Kvandals-gjelet (gjel: vill og trang fjellkløft) er et annet navn på "det rette skaret" som fører ned til Kvandals-dalen.² Men hvorfor sier så Bol at hun er fra Kvandals-gjel? Det man jo kunne forvente at hun skulle si, var at hun er "Bol fra Klep". Årsaken til denne noe forbausende lokaliseringen av egen hjemstavn er nok å finne i Bols første ungprike-erfaring med Vraal ved nettopp Kvandals-gjelet:

Hun var bare seksten, hun fulgte mig på vei
hit op til Kvandals-skar med morens hest og ko;...
[...] og som jeg stod her med den ene fot i færd
og så tilbake ned på poll og fjord og bø,
jeg malte hende livet langt der øst i verden
og tændte ellevilde blink av bygd og by.
[...] Og rød-blond stod hun, som et eventyr mot sky,
med øiet ut mot himlen, ut mot verdner gilde;
hun stod der med sit andlet imot kveldens sol
og lyttet med den unge, såre drømme-mund,
— og jeg vækket ikke munden av den drømmetunge blund,
jeg kysset ei, jeg bare tændte, lot det spille,
og sang tilslut den slåtten om en kvern, som mol.
[DK 1/ss. 20-21]

I denne sammenhengen blir altså Kvandals-gjelet et begjærsmettet og metapoetisk sted, et sted der Vraal ved sine syners hjelp har latt Bol skue inn i en eventyrverden. Det er det

¹ *Faust. En tragedie. Annen del*, gjendiktet av André Bjerke, Oslo: Aschehoug, 1983 (1832), s. 304.

² Kvandals-navnet går igjen i mange kombinasjoner i *DK*, eksempelvis får vi høre om Kvandals-stupet (s.14), Kvandals-nut (s. 14), Kvandals-skar (s. 20), Kvandals-øiet (s. 21), Kvandals-elven (s. 22), Kvandals-dalen (s. 22), Kvandals-brækken (s. 44), Kvandals-remben (s. 123), Kvandals-lægret (s. 206), Kvandalshei (s. 224).

livet "der øst i verden" han dengang malende utlovde, hun nå er kommet for å hente. Hun er altså kommet for å gå inn i en fiksjon, en drøm. Når så Vraal benevner Bol som en "sagakvinne", må man (jfr fjerde akt) kunne si at dette er en primær intertekstuell referanse til *Njåls saga*, og sekundært til alle kvinner som er med i sagaer, dvs. episke og dramatiske fortellinger. Det vil med andre ord si at Vraal gir Bol et *fiksjonelt* omsvøp, noe som kan tolkes som et forsiktig signal på at hun egentlig ikke er av denne verden, men snarere er innskrevet som en myteskikkelse, en slags arketypisk kvinne- og mors-figur.

Etter at Vraal og Bol er blitt borte på landeveien, kommer Leateigen tilbake til husmannstomten med en prest — tiltenkt den døende Brigte. Men det er altså forsent. Også "de spaserende par" vender tilbake, og det faller tildels motstridende replikker om hva som nå egentlig er inntruffet: Borgeren håper at "den vonde" også har tatt Vraal; Borgerens frue er noe mer usikker: "Vi vet bare at her stod en taske av en jente —"; Presten mener at det i såfall er grunn til å ha "frygt for ham [Vraal]"; en mann forteller forfjamset hvorledes Vraal leende hadde stilt seg på veien og sagt: "Vælg naut! Og kommer der en lensmann med sit gnål,/så svar, svar! at det er skjænk fra Vraal!" [DK 5/ss. 243-244] Men den som kommer "sannheten" nærmest, er nok Vraals åndsfrønde, Lyrikeren:

Å, der tok de ut som fant og fænte
 langs livsens stien vrang og tung!...
 og han er kar og hun er jente,
 og verden svulmer ung, så ung!
 Han tykkes sig at flyte ut på lykkens å,
 han legger årer ind, han firer seilet ned...
 og fra bredden tykkes blomsters duft at stå,
 og over tilje daler aftenskyggens fred.

(i kamp med sig selv:)

Men — tænk allikevel!... at gjøre det!
 at gå igang med... åpne grind og le —!

[DK 5/s. 244]

Særlig bør man her merke seg bildet "lykkens å". Mye kan nemlig tyde på at man her har å gjøre med en fordekt Ganges-metafor. Mistanken styrkes av det påfølgende bildet hvor det heter at "fra bredden tykkes blomsters duft at stå" — aner man ikke her lotus-duften ved Ganges' bredder? Ganges-motivet rommer, innenfor Vraals forestillingssfære, både en undren over og en lengsel mot et fjernt opphav og en annen livsform. Dessuten representerer dette motivet en slags desperat religiøs besettelse Vraal har etter å forstå sin egen og folkets egenart. I rom er det altså tale om en søken mot de veltempererte sydlige og østlige himmelstrøk, mens det i tid dreier seg om en draging mot fjerne aner. Ganges-drømmen er også forbundet med autentisitet, opprinnelighet, livsspontanitet — og Naturen, som mytisk-rituell størrelse. Det kan også virke som om Vraal mener Ganges-tiden er nærværende i kraft av visse arketyperiske, halvt tilslørte minner. Vraals lengsel mot Ganges-tiden kan betraktes som en slags *mémoire involontaire*, der Ganges-lengselen står frem som et forhistorisk restprodukt. Og hva angår selve Ganges-sfæren innenfor Vraals imaginasjon, kan denne oppfattes som en mytisk-rituell opplevelsmodus hvor store pasjoner og erotikk, fabulering og naturbejaelse, tar sats.

At Vraal lengter mot Ganges betyr altså ikke nødvendigvis at han ønsker å valfarte som en annen hindu til Ganges' bredder. Ei heller betyr det nødvendigvis at han vil tilbake til den tiden da mennesket var et nakent, redskapsløst vesen som måtte konkurrere sterkt med andre for å overleve. Snarere er det vel tale om en *spenning* han begjærer å utløse. Og det er nettopp denne spenningen som synes å være utløst der Vraal "tykkes sig *at flyte* ut på lykkens å". Kanskje sier fluiditets-bildet indirekte at nå har Vraals Ganges-drøm gått i oppfyllelse; Bol er blitt den "å" som ferden kan følge, den kropp hvori begjærets understrøm kan finne hvile, et sted hvor Vraal oppslukes av semiotiske hvirvler. Og "aftenskyggens fred" som

senker seg kan analogiseres med det embryonale mørket. At all spenning er utløst, understrekes til overmål av tekstens siste replikk, artikulert av Lyrikeren: "Men — da blir der jo *ei forskel på digt og liv!*" [DK 5/s. 245, mine uth.]

