



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOLOGICA 3/2019

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

PHILOLOGICA 3/2019

HELENA BŘEZINOVÁ and PAVEL DUBEC (eds.)

CHARLES UNIVERSITY
KAROLINUM PRESS
2019

Editors: Helena Březinová (Charles University)
Pavel Dubec (Charles University)

<http://www.karolinum.cz/journals/philologica>

© Charles University, 2019
ISSN 0567-8269 (Print)
ISSN 2464-6830 (Online)

CONTENTS

Articles

- Lucie Korecká: Narrative Modes, Narrative Space, and Narrative
Play in the Post-Classical Sagas and *Þættir* of Icelanders 9
- Hana Štěřříková: Old Norse *Þíón* and Its Old Russian Relative *Tiun*.
Or How Scandinavian Servants Became East Slavic Bureaucrats. 27
- Michal Kovář: Sami Texts From Kemi Sápmi Recorded by Jenny
and Samuli Paulaharju 39
- Linda Hamrin Nesby: «Jeg gjør nu ikke regning paa synderlig lang livsfrist.»
Unaturlig narrativ og håp i Henrik Wergelands dødsleiedikt 45
- Margita Gáborová: Strindbergs Dramatik in Bratislava (Pressburg) auf Deutsch 63
- Lucie Sedláčková: From the Centre to the Periphery: Czech Reception
of Herman Heijerman's Dramatic Works in a Cultural-Historical Perspective 71
- Martin Humpál: Arnošt Kraus on A.G. Meissner and Kierkegaard's
Fear and Trembling 83
- Radka Stahr: Høje kvinder og fede mænd: Karikatur som et stilistisk
virkemiddel i Karen Blixens fortællinger 89
- Henning Howlid Wærp: Mikkjel Fønhus og dyreskildringen 99
- Henrik Johnsson: Familjen som pesthård: Sjukdom och förbrytelse
i Vigdis Hjorths *Arv og miljø* 115
- In memoriam**
- Daniela Iwashita: "I would leave the rest for the obituary."
In Memory of Helena Kadečková 131
- Anna Fosse: Nachruf auf Milan Žitný. 135

Reviews

Pavel Dubec: <i>Syntactic and FSP Aspects of the Existential Construction in Norwegian</i> (Leona Rohrauer)	141
Helena Březinová: <i>Slavíci, mořské víly a bolavé zuby. Pohádky H. Ch. Andersena mezi romantismem a modernitou</i> (Jiří Munzar)	143
Contributors	145

ARTICLES

NARRATIVE MODES, NARRATIVE SPACE, AND NARRATIVE PLAY IN THE POST-CLASSICAL SAGAS AND *ÞÆTTIR* OF ICELANDERS

LUCIE KORECKÁ

ABSTRACT

Scholars have traditionally viewed the post-classical sagas and *þættir* of Icelanders, written between the second half of the 13th century and the early 15th century, as inferior to the classical sagas and *þættir* in terms of narrative form and social relevance. In the present study we argue that the post-classical texts show an innovative approach to the concept of narrative space, and that they are reflective of the various narrative modes in a way that allows the narratives to become more varied and multi-layered than the classical sagas. We also argue that the increased use of supernatural motifs is not a sign of disinterest in the social concerns, because such motifs contribute to the conceptualization of the social issues that had changed after the end of the Sturlung Age, but they had not become less significant.

Keywords: Old Norse literature; narratology; sagas of Icelanders

1.

Unlike the classical sagas and *þættir* of Icelanders, which have been the most broadly studied group of Old Norse texts, their post-classical counterparts, written between the second half of the 13th century and the early 15th century, have received little attention within the saga research. The reason is mostly the fact that many scholars have viewed the post-classical narratives as inferior to the classical texts in two respects. Firstly, it has been stated that their narrative structure is distorted by random borrowings of motifs from the legendary sagas, saga romances, and folklore (Sveinsson 1953, 124–125; Faulkes 269; Hallberg 1964, 129–130; Nordal 1953, 261; Schach 27; Einarsson 150–151). Secondly, they have been criticized for turning from serious social concerns to pure fabulation, which serves only the purpose of thoughtless entertainment (Sveinsson 1958, 125–126; Gordon lv–lvi; Hallberg 1962, 145). This negative evaluation of the post-classical texts in research was shaped by the contemporary literary and political environment (Arnold 49–52), rather than by a deep insight into the narrative principles and social functions of medieval literature. The perception of saga literature was formed by the current literary

taste, which favoured the realistic novel at the time when saga studies underwent their decisive development (Arnold 7–8, 52–53, 93–95); the criteria created in this environment continued to influence saga studies for a long time. On the political level, saga studies were influenced by Iceland's struggle for independence from Denmark in the late 19th and early 20th centuries. Icelandic saga scholars of that time utilized the sagas' idealized image of independent Icelandic society in the political debate, and the classical sagas with their realistic tone and focus on the social structures doubtlessly served this purpose best (Arnold 71–85, 102–106). This tendency was also retained after the successful ending of the independence struggle. In line with it, the aforementioned scholars have mostly associated the alleged decline of literary taste with the assumption that Iceland's union with Norway in 1264 meant a downfall of the Icelandic society (Sveinsson 1953, 1–5, 22, 59–60; Hallberg 1962, 144–146; Nordal 1942, 340–341).

The post-classical sagas have finally received some degree of increased scholarly attention in the recent decades, but an extensive re-evaluation of their narrative principles and social functions is still missing. The only existing monograph on these texts (Arnold) suggests some inspiring new approaches, but it is still largely formed by the idea that Iceland's union with Norway turned literature away from social concerns and transformed it into a response to older literature with strong elements of deconstruction and parody,¹ as if consciously fictional literature could not also represent a conceptualization of significant social issues. This view will be challenged in the present study.

Other recent studies often show that scholars are still confused by the narrative principles of the post-classical sagas and, being unable to explain these principles, mark the texts as “generic hybrids” (Cardew 18) and retain the older idea that the texts were originally classical sagas, to which the post-classical elements were added later (Cardew 19). The argumentation for such a development is not convincing, and this direction in research has not contributed to a better understanding of the post-classical sagas' structure, meaning, or social significance.²

Some studies that are free from such misleading preconceptions have also appeared (Jakobsson), but they mostly focus on specific aspects of individual sagas' meaning, and their findings, contributive as they are, do not answer most of the questions that surround the post-classical sagas as a group. Furthermore, even these studies tend to understand the post-classical sagas too literally, rather than revealing the metaphors and symbolism in them. In his study of *Bárðar saga Snæfellsáss*, Ármann Jakobsson suggests that a medieval narrative can be both historical and fictional if we assume that the author believed in the existence of trolls (1998, 54). While such an assumption is not exactly wrong, I will argue in the following that it is more fruitful to regard even openly fictional texts as metaphorical commentaries on the time of their composition.

¹ Arnold speaks of “a dialogue with a number of classical Íslendingasögur” (208), and he claims that the classical sagas constitute a creation myth of the Icelandic nation, but the post-classical sagas “undermine the credibility of the idealising narrative myths of the classical saga” (226). Finally, he directly states that “the discourse of the post-classical Íslendingasögur is not directed at a sense of objective reality, or at a world in which societal problems are enacted and solved, rather it is directed [...] at the pre-established discourse of the classical saga” (231), and that the post-classical sagas are “an act of cultural deconstruction as opposed to an act of cultural reconstruction” (241).

² For criticism of the idea of the supernatural elements being later interpolations, see also Sävborg 2012a: 40–50.

Vésteinn Ólason (2007) is right in pointing out the increased significance of supernatural elements for the main story line of the post-classical sagas, and in associating this development with the political and social changes in Iceland. What is missing in his study is an overall analysis of the post-classical sagas' narrative structure and of the supernatural elements' diverse functions within this structure; he does not go further than pointing out that the structure is episodic and the fantastic is decisive for the plot.

The most extensive studies of supernatural motifs in the post-classical sagas have been carried out by Daniel Sävborg. He has challenged the idea that supernatural motifs in the post-classical sagas are borrowings from the legendary sagas (*fornaldarsögur*), which was previously mostly taken for granted (Sävborg 2012b). That is an innovative approach, which needs to be taken into account in all subsequent studies, but in itself it reveals little about the narrative function of the supernatural motifs in the sagas, or about the specificity of the post-classical sagas as opposed to the classical ones.

As a defining criterion for the distinction between the classical and post-classical sagas of Icelanders, Sävborg (2009) hypothetically suggested the presence or absence of the so-called distance markers (*distansmarkörer*), a set of story elements and narrative devices that mark encounters between the human and the supernatural as abnormal or shocking and underline the physical distance, thus emphasizing the boundary between the human and supernatural world. This hypothesis, however, did not prove true in his study, and he concluded that the presence or absence of distance markers depends on whether the scene takes place in Iceland or abroad, and that this applies to both the classical and post-classical texts (2009, 344–346). That is doubtlessly true, but it does not imply any satisfactory solution to the problem of what defines the difference between the classical and post-classical sagas of Icelanders in terms of narrative principles. I believe that the reason is that the study focuses on individual episodes that contain supernatural motifs, and it does not pay enough attention to the sagas' overall narrative structure and to the roles that the supernatural elements play in the construction of this structure.

The question to be asked here is what the decisive criterion for the distinction between the classical and post-classical sagas is. It has already been shown that it is not the presence or absence of distance markers. It is not the number of supernatural elements either, as some post-classical sagas contain fewer of them than some of the classical sagas, such as *Eyrbyggja saga*. In the following I will argue that what really marks the difference between the two groups of texts is their different narrative form, based on different emphases in the meaning and different approaches to the functions of supernatural motifs. This difference does not, however, mean that the post-classical narratives are less meaningful or less sophisticated. Far from employing the supernatural motifs randomly, the post-classical narratives work with them more systematically than the classical texts, and they follow specific narrative principles, which are meaningful in a literary perspective, as well as in a social context.

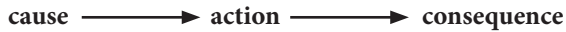
2.

The theoretical background for the present approach to the texts is based on the idea that the fantastic cannot be isolated as a separate genre or form, because all literature is

a product of both the mimetic and the fantastic impulse, both of which are structural elements that are combined in different ways in various genres (Hume 1984). This is true for many kinds of literature of diverse genres, both medieval and modern.

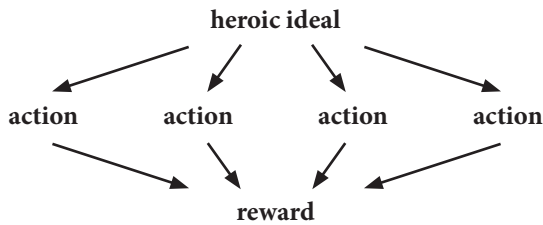
For studying the Icelandic sagas specifically, we can formulate three narrative modes: realistic, adventurous, and fantastic. The main differences between them are not primarily based on their relation to objective reality, but rather on the principles that define their narrative structure. All the modes may contain supernatural motifs, but their narrative function is different.

In the realistic mode, typical for the classical sagas of Icelanders and kings, the defining principle of the narrative structure is causality, and the structure is linear.



The mimetic and fantastic impulse are intertwined, and the supernatural motifs are not involved in the main story line, they occur only in individual episodes. For example, the revenant Þórólfr in *Eyrbyggja saga* is presented only in a short episode in chapter 34, which is not a part of the main story line. He briefly reappears in the episode with the monstrous bull Glæsir in chapter 63, but as soon as the supernatural motifs disappear, the narrative turns back to the main story line. Supernatural elements are often used as means of foreshadowing or as explanations of events that have no logical reasons, as the narrative structure of this mode requires an explanation for everything. The ominous *gandreid* in *Njáls saga* only predicts the sinister events that are about to happen, but their real cause is carefully explained in terms of conflicts within the society. Similarly, Þorgrímr's sorcery in *Gísla saga* is used to explain Gísli's extreme misfortune, but his outlawry is an outcome of a long and complex chain of cause and consequence.

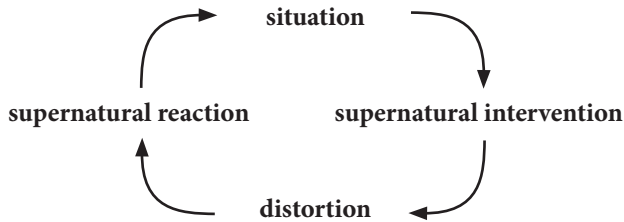
In the adventurous mode, typical for the legendary sagas (*foraldarsögur*), chivalric sagas (*ridðarasögur*), and saga romances (*lygisögur*), the defining principle of the narrative structure is a pattern based on an ideal and a reward, and the structure is episodic.



The main reason for the hero's quests is his wish to test his strength and gain glory, and the quests are usually only loosely connected to each other, but all of them together lead to a reward. The boundaries between the mimetic and fantastic impulse are stretched and tested. The hero's strength is improbable, but not impossible, exaggerated rather than supernatural. Supernatural creatures are an inseparable part of the protagonist's narrative space, so we cannot speak of any crossing of boundaries. The monsters play the role of clearly defined evil, and the hero stands in the clearly defined position of their defeater. The sagas that are set entirely in this mode do not primarily focus on Icelandic social

concerns, but in combination with the other modes, this mode can provide a contrast that highlights the saga's message.

In the fantastic mode, typical for the post-classical sagas in combination with the other two, the defining principle of the narrative structure is a distortion of balance by a supernatural intervention and a re-establishment of the balance by a supernatural counteraction. The structure is cyclical.



A supernatural intervention can unexpectedly distort any situation, and its consequences cannot be averted by normal human action, only by another supernatural force. If the supernatural force is absent in the counteraction, the balance remains disrupted. The mimetic and fantastic impulse create a contrast, underlining the contact between the human world and other worlds – the world of dreams, the dead, mythical forces, and supernatural creatures. These elements constitute a specific narrative space that creates different expectations. The plot is based on crossing the boundaries between the narrative spaces, and the supernatural motifs play a central role in the main story line.³

The classical sagas and *þættir* of Icelanders and kings, as well as the legendary sagas (*fornaldarsögur*) and saga romances (*lygisögur*), are based on one dominant narrative mode, while the other two are absent or strongly suppressed. The narrative space of these texts is mostly uniform, and the crossing of boundaries between various spaces is either absent, or it plays only a marginal role in the story. In the classical sagas of Icelanders or kings, the main story line is usually concerned with the natural human world defined by the law, and contacts with other worlds occur only in individual episodes. In the legendary sagas and other fantastic saga subgenres, the boundaries between the natural and the supernatural are so vague that it is usually impossible to attribute any noticeable narrative function to them.

In the post-classical sagas and *þættir*, on the other hand, all the three modes are combined, but the combination is not random. The transitions from one mode to another are reflected in the narratives, and such conscious work with the modes makes the resulting narratives more varied. The different narrative spaces form interesting contrasts, and the theme of crossing boundaries between them not only creates a multi-layered narrative, but also plays a significant role in constructing the text's meaning. In the following we will illustrate this on two post-classical *þættir* and three post-classical sagas of Icelanders.

³ The significance of supernatural motifs for the main story line in the post-classical sagas has already been pointed out by Arnold 145 and Ólason 15. The theory of the narrative modes aims at providing a deeper understanding of these motifs' significance for the forming of the texts' structure and meaning.

3.

Orms þáttur Stórolfssonar is a short tale about an Icelander, composed around 1300 and preserved in the manuscript *Flateyjarbók* (GkS 1005 fol.) from around 1390. The story begins in the realistic mode with the settlement of Iceland by Ormr's ancestors. Everything that happens in this section is explained by rational causes, and no supernatural motifs are found here. Ormr's life then gradually shifts into the adventurous mode, when he seeks opportunities to show off his almost superhuman strength, instead of using his muscles in farmwork. The adventurous mode becomes fully developed when Ormr travels to Norway, where he gets an equally heroic fosterbrother Ásbjörn and they undertake some adventures typical for this mode, such as raiding expeditions. The protagonists are characterized by some hardly believable traits, but they cannot be regarded as supernatural – real human qualities, such as strength and courage, are only exaggerated to their limits.

Ásbjörn's story forms a partly individual story line, which is set on the border between the adventurous and fantastic mode. His journey to the ogre is motivated by his desire to gain glory and to defy his fate, which is a situation known from some of the legendary sagas set in the adventurous mode, such as *Örvar-Odds saga*. This section focuses on the notion of fate, which is underlined by a prediction that is disregarded by the hero; both the prophecy and the hero's disdain are emphasized by stanzas. The hero then becomes so eager to prove the prediction wrong that he deliberately breaks the ban uttered by the seeress, thus paradoxically causing the fulfilment of the prediction, which is again underlined by a sequence of stanzas, the so-called death song. In the hero's encounter with the otherworldly creature, the narrative does not entirely shift into the fantastic mode, because the supernatural counteraction is absent; Ásbjörn is therefore defeated and the balance is not re-established.

The fantastic mode takes fully over in the episode of Ormr's revenge expedition. Ormr is visited in a dream by a supernatural woman, who gives him magic gloves; with the help of this magic gift he manages to enter the giant's cave. Finally, at the most difficult moment of his duel with the giant, Ormr calls on the Christian God, and the divine power helps him defeat the giant. The balance is restored, the supernatural evil subsides, and the story returns into the adventurous mode again when Ormr's strength is tested by the earl's men; again we see the motif of almost superhuman abilities that can still not be regarded as supernatural. Finally, the story returns to the realistic mode when Ormr returns to Iceland and lives there as a respectable man.

The modes thus shift in a circle, in which the fantastic mode forms the central point of the narrative and is followed by a gradual return into the realistic mode. The transitions between the modes are marked by specific narrative elements. The adventurous mode is typically marked by a journey abroad, where the hero can use his abilities better than in Iceland. The fantastic mode is introduced by a dream, which has a specific function. It does not merely foreshadow future events, but it directly influences them, because the hero keeps the magical objects gained in the dream after waking up. This implies a transition into a supernatural world, governed by its own rules. During the hero's return the modes are again marked by a journey back to the earl's court and then to Iceland.

It is not only the frequency and intensity of the supernatural motifs that changes from mode to mode, but mostly their function. Only in the fantastic mode, which forms

the decisive moment of the story, is the action transferred into a world where the laws and rules of our everyday life do not apply, dreams can be directly connected to reality, a mortal can temporarily gain supernatural powers, and a deity can directly influence the action. Due to this, the balance can be restored after a supernatural intervention. The gradual, cyclical shifting of the modes makes the story distinctly dynamic, which is something that would be difficult to achieve within a single mode. At the same time, however, the modes are firmly connected and form a coherent, well-structured narrative.

Even more interesting narrative devices with metafictional elements can be found in a *þáttr* known as *Stjörnu-Odda draumr*, dating with all probability from the 14th century. It was a part of the manuscript *Vatnshyrna*, which is believed to have been written around 1390 and was destroyed in the Copenhagen fire of 1728. The text is now preserved only in modern copies, some of which claim to have been copied directly from *Vatnshyrna*. The fact that this text, due to its specific narrative structure, is one of the earliest Icelandic examples of open literary fiction, has already been pointed out by Ralph O'Connor (474–483, 504–512); in his study he focuses on the roles of dreams and visions in medieval literature, and on the motif of an astronomer, rather than on the narrative roles of supernatural motifs, and he does not imply how his findings about *Stjörnu-Odda draumr* can be applied to the research of the post-classical sagas. That is what will be attempted here.

The beginning of the *þáttr* is set in the realistic mode, featuring an everyday situation and the probably historically real figure of Oddi Helgason.⁴ The introductory paragraph emphasizes that Oddi is not a poet and cannot compose stanzas. Such information seems unnecessary, but it cleverly prepares the ground for what is to come later in the narrative. The text continues with Oddi going to sleep while he is away from home and having a dream. In the first part, Oddi dreams that he is at home and a guest there is asked to tell a story about an ancient king of Gautland. That is to say that the story does not *happen* in the dream, it is *told* in the dream, so there is a double distance between the narrative space of the frame story and that of the heroic story:

narrative space 1	narrative space 2	narrative space 3
frame:	narration:	story:
the farm where Oddi is sleeping	the dream: Oddi is at home listening to a story	the ancient tale told in the dream
(Iceland)	(Iceland)	(Gautland)

The story told in the dream begins like a typical heroic saga about a young king who wishes to test his strength and gain some glory. This section of the narrative is set in the adventurous mode and features some of its typical signs, such as exaggerated courage and a quest motivated by the ideal of honour.

⁴ Stjörnu-Oddi Helgason is believed to have been a real historical figure living in the late 11th- and 12th-century Iceland (ca. 1070/80 – ca. 1140/50). He was with all probability the author of *Oddatala*, a work of remarkable astronomical knowledge achieved through careful observations. In *Oddatala* he stated the position of the sun for every day of the year in Iceland and calculated the dates of summer and winter solstices.

Not far into this story, the narrative describes a change in the dream: now Oddi does not dream that the story is told to him, but that he is one of the characters, the king's court poet Dagfinnr. This means that now he is inside the dream story and he is not himself, but somebody else. The change is directly commented on by the narrator:

En þegar þessi maðr Dagfinnr var nefndr í sögunni, þá er frá því at segja, er mjök er undarligt, at þá brá því við í drauminum Odda, at hann Oddi sjálfr þóttist vera þessi maðr Dagfinnr, en gestrinn sá er söguna sagði er nú ór sögunni ok drauminum, en þá þóttist hann sjálfr sjá ok vita allt þat er héðan af er í drauminum. En nú síðan er drauminn svá at segja, sem honum þótti sjálfum fyrir sik bera, Odda, þá þóttist þann vera Dagfinnr ok ráðast í ferðina með konunginum Geirviði.

[But as soon as this man, Dagfinnr, was named in the story, it is to be said – strange as it is – that a change occurred in Oddi's dream, and that it now seemed to him that he himself had become this Dagfinnr, but the guest who told the story is now out of the saga and of the dream. It seemed to Oddi that he himself saw and knew everything that happened in the dream from then on. So now the dream is to be told as it appeared to Oddi; he dreamt that he was Dagfinnr and set out on a journey with King Geirviðr.]

This commentary emphasizes the change of relations between the narrative spaces:

narrative space 1	narrative space 2
frame:	story:
the farm where Oddi is sleeping	Oddi/Dagfinnr takes part in the heroic action in the dream

The story continues with the king fighting and defeating two berserkers. The poet accompanies him, but he does not take part in the fight and afterwards composes a poem about it. The poem is not quoted at this place in the narrative. This part of the dream is still set in the adventurous mode; it is a heroic story without supernatural elements, only with some degree of heroic exaggeration.

In the next part of the dream story, the king is challenged to a battle by the female viking Hlégunnr; before the battle Dagfinnr ties his shoe and at that moment Oddi wakes up and is himself again. He remembers some of the stanzas from the dream, which are now quoted in the narrative. It is certainly not an unusual motif in Old Norse literature that a character wakes from a dream and recites some stanzas related to the dream; many examples can be found. The main difference here is that the stanzas from the dream are not connected in any way to the real life of the character – they do not predict or comment on anything that happens to Oddi outside of the dream. Remembering the statement that the real Oddi never composed any stanzas, we are assured that he really was somebody else in the dream. If Dagfinnr had recited the stanzas to the king within the dream story, they would have been nothing more than a part of this heroic story. By being recited after waking up, however, they gain the function of a link between the story and the frame, but as such they only underline the distance between the two. We can thus speak of two separate narrative spaces, connected on the narrative level by the means of stating that one of them exists in a dream. The break in the dream when Oddi wakes up

serves to remind the audience of this specific intertwining of the two narrative spaces. Furthermore, this repeated reference to the dream marks a transition into the fantastic mode – this can indeed be regarded as the main purpose of the reference.

The narrative continues with Oddi falling asleep again. In the second dream, Oddi is Dagfinnr again and takes part in the battle. The story is now set in the fantastic mode. The balance is disrupted by Hlégunnr’s supernatural abilities, which enable her to change shape, so that she now has a wolf’s head. The disruption causes the always victorious king to almost lose the battle. This is, however, followed by a supernatural counteraction. Dagfinnr has the ability of seeing the magically concealed Hlégunnr, tells the king how he can see her despite her magic, and as soon as the king is able to see her, he kills her. When she is dead, the supernatural element disappears from the story, the balance is re-established, and the king wins the battle.

Dagfinnr now composes a better poem, a *drápa*; it is not quoted immediately. As a reward for his courage in the battle and for the poem he gets to marry the king’s sister. Then the dream ends and Oddi wakes up and is himself again; he remembers both parts of the dream and some of the stanzas from the *drápa*, which are quoted only now. The dream-story is finished with an ending that is quite typical for the heroic tale – the hero has proven his worth and gained a reward. The ending of the frame story, on the other hand, is unusual and can indeed be regarded as metafictional:

Nú er draum þessum lokit er Stjörnu-Odda dreymdi eptir því sem hann sjálfr hefir sagt, ok má víst undarligr ok fáheyrðr þykkja þessi fyrirburðr, en þó þykkir flestum líkligt at hann muni þat eina sagt hafa, er honum hafi svá þótt verða í drauminum, því at Oddi var reiknaðr bæði fróðr ok sannsögull; má ok ekki undrast þótt kveðskaprinn sé stirðr, því at í svefni var kveðit.

[Here ends the story of the dream of Star-Oddi as he himself told it. These events certainly seem strange and unheard-of, but still most people believe that he told his dream the way he had dreamt it, because Oddi was regarded as a wise and truthful man. And it is no wonder that the stanzas are not too fluent, as they were composed in sleep.]

Here the narrator steps boldly forward to excuse the two faults of his narrative: that it is too fantastic and unbelievable, and that the stanzas are not metrically perfect. The structure of the narrative thus becomes unusually sophisticated, consisting of four layers:

narrative space 1	narrative space 2	narrative space 3	narrative space 4
metatext:	frame:	narration:	story:
the narrator referring to Stjörnu-Oddi as his source	Oddi sleeping, waking and remembering the dream	the story told in the dream	action experienced by Oddi/Dagfinnr in the dream

Unlike the dreams in the realistic mode, which foreshadow future events or reveal a character’s emotions, the dream in this text marks the boundaries between the narrative spaces and modes, and it contributes to the narrative’s metafictional character. This makes the text unexpectedly advanced and “modern” in a manner that cannot be found in the classical sagas. The *þáttur* employs stereotypical narrative elements known from the classi-

cal sagas, such as dreams, stanzas, and supernatural motifs, but it combines and modifies them in unusual ways, which we can label with the term “narrative play”.

In the following we will analyse different kinds of narrative play in longer post-classical texts, in which the narrative conventions known from the classical sagas are twisted in multiple ways, but always deliberately and purposefully.

4.

In many of the post-classical sagas, the narrative function of the supernatural motifs is modified in accordance with the mode that prevails in any given section. We start by illustrating this on *Svarfdæla saga*, a text preserved only in 17th-century paper copies of late medieval manuscripts, with the exception of one 15th-century folio. In this saga, the sections narrated in the adventurous mode, describing viking expeditions and fights with champions and berserkers, contain no truly supernatural elements, whereas the parts narrated in the realistic mode and describing typical saga feuds and local conflicts feature the motif of a revenant participating in the events. The character named Klaufi is a fierce, reckless man, a viking's son, who is clearly better suited for heroic adventures than for local disputes in Iceland. Nevertheless, he stays in Iceland and participates in the local feuds, which remain set in the realistic mode. Klaufi, however, creates a specific narrative space – he does not respect the rules of the realistic mode and brings in elements of the adventurous mode, but a full transition into the adventurous mode does not occur. The presence of this conspicuous character underlines the contrast between the two modes.

Klaufi gets into a conflict with another man over a woman and gains her, but in the end she betrays him and lets her brothers kill him. After the killing, Klaufi becomes a revenant, and he not only incites his kinsman to avenge him, but also actively takes part in the fight. After this fight the conflict continues; the undead Klaufi reappears in a vision to warn his kinsman about an upcoming fight, which is another attempt at actively changing the course of action. His cousin does not heed the warning, he is killed in the fight, and the killing is later avenged in a standard saga way, without any supernatural interventions. Finally, the undead Klaufi appears for the third time and with all probability kills his main opponent with a weapon, although it is not said in the saga quite directly. After this he starts haunting the neighbourhood, and in the end his body is burned, so that he cannot walk about anymore.

It is important to notice that in this saga the revenant does not have the typical function, known from the legendary sagas. The stereotypical narrative function of revenants in the adventurous mode is to provide an opportunity for the hero to test his strength and show his courage. The revenant either guards his treasure in his mound, or he walks about, causing harm to any living being that he encounters. He is otherwise mostly unrelated to the rest of the story. Klaufi in *Svarfdæla saga*, on the other hand, is an important character in the story and a participant in its main events, both alive and undead. He does not oppose the protagonist, who is his kinsman; instead, he comes back from his grave to see to his revenge, then to warn his kinsman, and finally to kill his arch enemy. He therefore acts much more in the sphere of real life than revenants do in the adventurous mode. Only after these three occasions, he starts haunting the district and harming ran-

dom people and cattle. This can be interpreted in such a way that when he has finished all his tasks in the conflicts within the society, there is no longer a place for him there, but he is unable to retreat until his body is burned, so he is forced to wander aimlessly. His previous actions, however, can be regarded as fluent continuations of the feuds in which he participated as a living man. This section of the narrative, which forms the main story line, remains entirely set in the realistic mode. The central motif is revenge, and all actions are motivated by a specific cause. The revenant's behaviour is directly based on previous events, and in turn it motivates other events, because a killing in the realistic mode always requires a revenge, and goading always leads to action. We cannot speak of a supernatural distortion of balance, because the revenant only continues to act in a previously initiated conflict.

The narrative thus employs a typical motif in an extraordinary way. As a supernatural creature, the revenant creates a specific narrative space, in which he can continue to act like he did while he was alive. Already during his life, Klaufi deviated from the common rules of life in Iceland, and as a revenant he breaks these rules even more. His narrative space bears signs of the adventurous mode, but the realistic mode's structure is retained. This draws attention to the contrast between the two modes, and the narrative can be regarded as an experiment with shifting motifs from one mode to another. Their narrative functions are transformed in the process, and therefore it is not a simple borrowing, but rather a sophisticated narrative play.

A similar modification of the supernatural elements can be found in *Harðar saga ok Hólmverja*, extant in the vellum manuscript AM 556 A 4to from around 1400. Here we even see a direct contrast between the uses of the same motifs in different modes within the same saga. The supernatural motifs of a revenant, a cursed object, and magic appear in both the fantastic and the realistic mode, but in different narrative functions. The shifting of the modes is circular, just like in *Orms þáttr Stórolfssonar*.

The narrative starts in the realistic mode, with the gradual development of the central dispute. Everything is explained by a specific cause, and even predictions in the form of stanzas or dreams play the role that is typical for the realistic mode – they are firmly rooted in the story and foreshadow its continuation. The protagonist Hörðr Grímkelsson is presented as an ill-tempered and overbearing man, which explains his tense relations with everyone, including some of his kinsmen. Such explanations are also typical for the realistic mode.

The transition into the adventurous mode is, as usual, marked by a voyage to foreign lands. The heroic deeds are initiated by an oath, so they are not presented as a necessary reaction to some given situation, but rather as heroism for the sake of heroism. The protagonists decide to test their courage by breaking into a mound where a revenant guards his treasure. The transition into the fantastic mode is then marked by the encounter with the mysterious Björn, who is said to be Óðinn in disguise, and as such he represents the supernatural. The central motif of the revenant has a completely different narrative function than in the previous saga – it does not construct a continuation of a previously initiated situation, but it creates a completely new situation, which lies beyond the rules of the ordinary world. The balance is distorted when the heroes, who are supposed to overcome all challenges easily, are unable to open the mound that is protected by the revenant's magic. They open it only with the help of a supernatural force, in this case

Óðinn's magical sword. The hero then defeats the revenant. A significant motif is the curse, which the defeated revenant casts on an armring that the hero has taken from him. The revenant states that the armring will cause the protagonist's death, as well as the death of everyone who will own it afterwards. The curse implies that the renewal of balance after the monster's defeat is not complete.

The narrative then shifts back into the adventurous mode, when the protagonist fights vikings and gains a bride; the supernatural motifs subside. Finally, the narrative returns into the realistic mode, to the local conflicts in Iceland. When the protagonist is outlawed, it is presented as a consequence of his reckless behaviour and conflicts with powerful men. Even the magic in the realistic mode is moderate and firmly rooted in the story – three women who are generally known to be accomplished in witchcraft use their arts to protect their property from being stolen by the outlaws. The purpose of the witchcraft is entirely rational, and it is presented as rather dubious trickery: it does not make any real changes, it only makes things appear differently to the eyes of men. It affects only the hero's companions, but not the hero himself, so he is able to see through the trickery and avert its effects simply by cleverness and courage. This situation is quite different from the encounter with the revenant in the fantastic mode, where the supernatural creature's powerful magic disrupted the balance and required a supernatural counteraction. The saga thus plays with the supernatural motifs and their narrative functions in the different modes.

Significantly, the curse from the previous episode has no direct or demonstrable effect on the action. The motif of the cursed armring reappears only at the saga's end, and even then its function in the narrative is symbolic, rather than supernatural. Three men are killed while they are wearing the cursed armring, but the causes of the killings are described in detail and shown to be firmly rooted in the local social relations and disputes. We can thus not say with certainty whether the armring caused the deaths or not. The armring can rather be symbolic of the bad luck that befell these men, in a similar way as dreams can be symbolic of bad luck in the classical sagas.

In this case we can speak of the concept of the fantastic as defined by Todorov: "There is an uncanny phenomenon which we can explain in two fashions, by types of natural causes and supernatural causes. The possibility of a hesitation between the two creates the fantastic effect" (Todorov 26). Todorov's definition of the fantastic as a *genre* is too limiting, because it isolates the supernatural elements and does not fully account for the wide range of functions that they can have in literature. If we, however, understand his definition as one of the many possible *concepts* of the fantastic, we can use it for formulating a specific type of narrative play.

In the final section of *Harðar saga*, the reader may hesitate about whether the three men died only due to the conflicts described in the text, or whether the curse had some influence on the matter. The saga offers no final answer, so the fantastic in this sense is retained until the end. Supernatural motifs can be employed in such a way only in the realistic mode, because in the other modes the supernatural cause would be unquestionable. But even though the realistic mode is dominant in the classical sagas, this type of narrative play cannot be found in them to the same extent. It is specific for the post-classical texts, and it is underlined by the contrast with the fantastic mode within the same saga.

The cursed armring has a demonstrable effect on the action only in one scene at the end of the saga, in which two sorceresses kill each other because of the armring, since

they both want to gain it by any means. The texts also states that both women's graves were haunted afterwards, but the armring was never found again. This implies that the sorceresses probably became revenants or ghosts, because they had died violently and could not find peace; that way the armring returned into the supernatural world, where it had originally come from. The boundary between the worlds was finally closed and the cursed object could no longer disrupt the human world's balance. This is a final conclusion of the episode narrated in the fantastic mode, which serves to remind the audience of the mode shifting right before the saga's end.

Finally, we can turn to *Grettis saga*, a text extant in several 15th- and 16th-century vellum manuscripts (AM 556a-b 4to, AM 152 fol., AM 551 4to, AM 571 4to, DG 10 fol.), where it is combined either with other outlaw sagas, or with some of the more supernatural post-classical texts, as well as legendary sagas and saga romances. The saga is believed to have been originally composed in the early 14th century. This text is probably the best known post-classical saga, and the only one that has received considerable scholarly attention (Arnold 219–221). Nevertheless, some scholars have criticized it for its inclination toward the supernatural (Hume 1974, 269–270), as well as for its narrative structure, which they viewed as episodic and lacking a “dramatic centre” (Clover 20). Here we will attempt to demonstrate that the saga's structure is consistent, and that its changeability can be explained as deliberate shifting of the narrative modes.

The saga's beginning, dealing with Grettir's ancestors and with his early youth, is set in the realistic mode. All the conflicts are explained by causes rooted in the social structures, mainly power struggles. The purpose of this long introduction is to describe the conditions in which the protagonist's life will be set.

The shift to the adventurous mode is marked by the change of environment when Grettir first sails to Norway. He finds out about a mound where a revenant guards a treasure, and he breaks into the mound for no particular reason, only in order to test his strength and show his courage. He also defeats a band of berserkers, and as a reward he receives the sword from the mound. Typically for this mode, the protagonist's heroic deeds do not have any direct effect on his future, he only gains glory and a reward. The supernatural elements constitute only individual episodes in which the hero shows his abilities, and they do not disrupt the story's balance. In this part of the story Grettir's heroism is useful to the society, he is a clearly defined defeater of external evil that threatens the central narrative space. However, Grettir also acts recklessly, he kills several men in insignificant disagreements, and he is forced to leave Norway.

Back in Iceland, Grettir looks for an opportunity to use his strength in a similar way, and he seems to find it when he encounters the undead Glámr. The encounter with the revenant marks a transition into the fantastic mode, as the balance is disrupted by a supernatural intervention. The revenant threatens the people and nobody but Grettir dares to oppose him. While Grettir is fighting Glámr, he is cursed by the revenant before he manages to behead him. This time the motif of the undead does not constitute only a passing episode, as the fight changes Grettir permanently, and the revenant's curse probably has an irreversible effect on Grettir's life.

When the revenant disappears, the narrative returns into the realistic mode, but the balance is not restored completely, because there is no supernatural force in the counteraction. The change that Grettir undergoes after the fight denies the hero's victory over the

monster, and we can assume that it also hinders him in entering a clearly defined heroic position ever again. Grettir makes another attempt at establishing himself in Norway, and he keeps trying to apply his strength to useful purposes, but due to his ill luck he is not accepted at the royal court and is falsely accused of a crime. He does not succeed in returning into the heroic world of the adventurous mode, in which he could live a fulfilling life as a monster slayer.

Here we can again see a trace of the fantastic as defined by Todorov, although it is less striking than in *Harðar saga*. *Grettis saga*, just like *Harðar saga*, leaves no doubt as to whether the encounter with the revenant actually happened, which is understandable, since the encounters occur in the fantastic mode. Both sagas, however, leave some room for hesitation as to how much the revenant's curse actually affected the protagonist's future.⁵ In *Grettis saga* the narrative makes a much stronger impression of Grettir's ill fate being a consequence of the curse, because it is clearly stated that he honestly tried to use his strength for beneficial purposes. Still, we may hesitate about whether the unlucky accusation could have been caused by Grettir's troublesome character and bad reputation alone. The curse's effect is not accompanied by any supernatural occurrences, and we may see it as a possibility that people chose to blame Grettir simply because he was not *unlikely* to be guilty, or because they envied him his strength. In this sense the hesitation is present also here. As we have seen, such a type of narrative play is not typical for the classical sagas or for the adventurous mode, in which the supernatural motifs constitute only passing episodes. In the post-classical texts, on the other hand, such narrative experiments are much more prominent.

After his failed journey to Norway, Grettir returns to Iceland and spends the rest of his life as an outlaw, a symbolic embodiment of the disbalance caused by the supernatural intervention. Grettir belongs neither within the human world defined by the law, nor within the non-human world of trolls and monsters. He is sometimes compared to a troll in the sense of an anti-social force, but sometimes he kills trolls that threaten the human society. He inhabits the liminal space between the human and the monstrous, and he remains ambiguous – he cannot return to the society, nor can he be killed by normal human methods. When he is finally killed with the help of magic, the ambiguity is retained: the outlaw represents an anti-social force, but so does the sorceress who causes his death. Both are liminal figures, the outlaw lingers between the society defined by law and the lawless wilderness, the sorceress lingers between the natural and the supernatural. Again, the supernatural element – the magic – is essential for the main story line. Such a connection between the supernatural and the essential plot twists is typical for the post-classical sagas, in which the various combinations of the mimetic and fantastic impulse are significant for the overall construction of the text.

Apart from its plot-related function, the shifting of the modes in the post-classical texts also constitutes a moral aspect of the saga. In the adventurous mode the protagonist is an unambiguous hero with no moral dilemmas, but on the border between the fantastic and realistic mode he faces various moral dilemmas, and his evaluation in the narrative is also much more complex. When Grettir kills the dangerous trolls as an outlaw, he risks

⁵ Todorov's theory of the fantastic has already been associated with *Grettis saga* by Vésteinn Ólason (14–15), but out of context of the saga's overall structure and meaning.

his life for the society that has rejected him. Unlike the celebrated heroes, he does not gain anything by his prowess, not even the right to return into the society, and therefore his heroism has a deeper moral dimension and provokes questions that reach beyond the actual story line.

5.

It has been attempted here to show that the central difference between the classical and post-classical sagas of Icelanders consists in the narrative principles that form their structure and meaning. The age of origin is not decisive for the distinction between the two types of sagas; Daniel Sävborg (2012a) has convincingly argued that not all the sagas regarded as post-classical were composed after 1300. The post-classical sagas were surely not among the earliest saga texts that were written down, but it also makes little sense to assume that there was a sharp dividing line between when the classical and post-classical sagas were composed. It is much more likely that there was a time, probably the second half of the 13th century, when both types of sagas were composed simultaneously, while the post-classical sagas continued to be composed also later (Sävborg 2012a, 51–52). This is, however, not a reason to disregard the distinction between the classical and post-classical sagas of Icelanders, as the dating of the texts is not decisive for their inclusion into one of the groups.

The concepts of narrative modes and narrative space can be helpful in analysing the sagas' structure and meaning, as they shed light on the narrative roles of individual elements or motifs, so that rather than simply evaluating the number and kind of such elements within a text, we can evaluate their function. All the post-classical texts that have been studied here show a substantial degree of narratological sophistication in terms of the shifting of narrative modes and the work with narrative space. They differ from their classical counterparts by the different and more varied narrative functions of the supernatural elements and a more creative approach to the narrative structure. As we have seen, the post-classical narratives do not just randomly combine motifs from the classical sagas of Icelanders with motifs from the legendary sagas and foreign romances. Instead, they consciously work with them and modify them according to the narrative modes that prevail in different parts of the texts.

These texts with their complex and unique way of combining the narrative modes can therefore be seen as cases in point in arguing that the post-classical narratives of Icelanders form a specific category of texts, rather than being less valuable exemplars of the sagas of Icelanders. Instead of regarding them as inferior to the classical texts or as products of a literary decline, we can perceive the post-classical narratives of Icelanders as advanced – and in many ways modern – works of narrative sophistication.

Furthermore, it is too limiting to see the supernatural character and open fictionality of the texts as a sign of disinterest in the social concerns. Instead, we can perceive the openly fictional texts as conceptualizations of the problems and values that were current in the society which produced the texts. I do not agree with Sävborg's opinion that the development toward the post-classical narratives was not related to the political development of the society (Sävborg 2012a, 52–53). The possible earlier dating of some of the texts does

not exclude the connection, because the decisive political change, the union with Norway, took place in 1264, not after 1300. I believe that the changes in the social system were the main impulses for the increasing significance of the post-classical narrative principles, but the transition was gradual and the older type of narratives continued to be produced for some time after the upswing of the new one. Moreover, the central elements of the post-classical sagas' narrative modality were not entirely new to Old Norse culture.

The fantastic mode, far from being a late or imported structure, is the original structure of Old Norse mythology, which is based on the conflict between the forces of order and chaos. These forces are clearly separated from each other and defined as internal and external respectively. In individual mythological stories the balance is disrupted by the forces of chaos, represented usually by the giants or by Fenrir or Miðgarðsormr, and supernatural counteraction must be performed by the gods, so that the balance can be renewed. Although the mythology in its extant form is not complete and was written down by scribes who no longer regarded it as a divine truth, we can assume that its essential structure is preserved in its original form and that it is a conceptualization of the struggles that the Scandinavians were dealing with – the external threats to the society, whether it was raiders and plunderers or the uncontrollable and unpredictable natural forces.

In the 12th- and 13th-century Iceland these concerns became secondary, as the society was increasingly torn by internal conflicts. In the transitional stage between de-centralized and centralized power, the social structures became unstable and the society could no longer present itself as a unified whole, ready to face external threats. It was the internal threats of endless power struggles and bloody attacks that the people were most worried about. The classical sagas of Icelanders, set in the realistic mode, reflect such concerns, because, although they deal with much older events, they were mostly written down during the Sturlung Age. The texts deal primarily with conflict and reconciliation, and they focus on the principles of maintaining social balance, or on the principles of gaining, maintaining, and losing power. The saga feud with the gradually increasing violence is a typical example of the linear structure of the realistic mode: a conflict gradually develops into an armed clash, this is followed by a violent retaliation that leads to a killing and to a subsequent vengeance killing, finally followed by negotiation and reconciliation. This structure reflects the most pressing social concerns of the Sturlung Age, which were connected to the society's internal struggles.

After Iceland had accepted Norwegian royal rule in 1264, the social instability subsided. Admittedly the situation was not ideal, as new complications arose from a dispute over church property between ecclesiastical and temporal power. These conflicts, however, involved ink on parchment, rather than blood on the battlefield, and they followed generally understandable rules of the game, in which each party defended its clearly formulated interests. The new lawbooks issued by King Magnús Hákonarson and accepted by the Icelanders in 1271–1274 and in 1281 regulated the disputes and introduced executive power, which transformed conflicts from the private to the public sphere (see Wærdahl). Blood revenge still existed, but it was no longer among the society's essential aspects (see Þorláksson).⁶ The society could again feel united against external threats.

⁶ The social background of the reduced importance of feud in the sagas has already been pointed out by Véstein Ólason (10 and 20).

Such tendencies were reflected in the post-classical sagas of Icelanders, in which the fantastic mode, with its internal sphere of order and external sphere of chaos, became dominant. That way the narratives, broadly speaking, returned to the mythological mode.

If we want to place the marginal figures typical for the post-classical texts – such as outlaws, sorceresses, and reckless fighters – within the mythological paradigm, they must stand in the place of Loki. This mythological character belongs neither within the world of the gods, nor that of the giants, and he both threatens the gods and helps them. This type of figure embodies the idea that the boundaries between “order and chaos” or “good and evil” or “internal and external” are, despite their importance, not clearly delimited, as there can be a thin line between both spheres.

In a broader perspective, such a mythological paradigm can reflect some of the essential social aspects of the late 13th- and 14th-century Iceland. The society was still primarily defined by the law, but it was no longer the only element of distinction between “our own” and “the other”. Some of the boundaries could intersect and were not necessarily clear. Despite the reduction of complicated disputes, the post-classical society was no less complex, and it was not based on simplified dichotomies between good and evil. Just like the myths, the post-classical saga literature emphasizes the boundaries between “internal and external”, but it does not portray them as unambiguously and unchangeably given.

We can therefore not accept the idea of “a repudiation or denial of social complexity” in the post-classical sagas and *þættir* (Arnold). The increasingly open fictionality of the texts, created by their narrative form, does not mean that the texts turned away from reflection of reality. There is no straight boundary between social commentary and supernatural elements, as both aspects are inseparable, and it is just the combination of the mimetic and fantastic impulse that enables the interpretation of society that is presented in the texts. The presence of “other worlds” does not lead to sheer fabulation, but it serves as a means of opening a discussion of various social concerns. The space for such a discussion opens itself due to the deliberate contrast between different narrative modes, so the post-classical narratives reflect the pressing social concerns of their age in a different way than the classical sagas, but with the same intensity and diversity. It is only the focus of interest that changed, because the society itself had been transformed.⁷

BIBLIOGRAPHY

- Arnold, Martin. *The Post-Classical Icelandic Family Saga*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2003.
- Cardew, Phil. “The Question of Genre in the Late Íslendingasögur: A Case Study of Þorsfirðinga saga.” *Sagas, Saints and Settlements*. Ed. Gareth Williams and Paul Bibire. Leiden: Brill, 2004. 13–27.
- Clover, Carol. *The Medieval Saga*. Ithaca: Cornell UP, 1982.
- Einarsson, Stefán. *A History of Icelandic Literature*. New York: Hopkins, 1957.
- Faulkes, Anthony. “Harðar saga.” *Medieval Scandinavia: An Encyclopedia*. Ed. Phillip Pulsiano and Kirsten Wolf. New York: Garland Publishing, 1993. 269.
- Gordon, Eric Valentine. *An Introduction to Old Norse*. Oxford: Clarendon Press, 1957.
- Hallberg, Peter. *The Icelandic Saga*. Lincoln: U of Nebraska P, 1962.

⁷ This research was supported by the Charles University project Progres 3 (Q07), Centre for the Study of the Middle Ages.

- Hallberg, Peter. *Den isländska sagan*. Stockholm: Bonnier, 1964.
- Hume, Kathryn. "The Thematic Design of Grettis saga." *The Journal of English and Germanic Philology* 73 (1974): 469–486.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984.
- Jakobsson, Ármann. "History of the Trolls? Bárðar saga as an Historical Narrative." *Saga-Book* 25 (1998): 53–71.
- Jakobsson, Ármann. "The Good, the Bad and the Ugly: Bárðar saga and Its Giants." *Medieval Scandinavia* 15 (2005): 1–15.
- Nordal, Sigurður. *Íslensk menning I*. Reykjavík: Mál og Menning, 1942.
- Nordal, Sigurður. *Litteraturhistorie: Norge og Island*. Stockholm: Bonnier, 1953.
- O'Connor, Ralph. "Astronomy and Dream Visions in Late Medieval Iceland: Stjörnu-Odda draumr and the Emergence of Norse Legendary Fiction." *Journal of English and Germanic Philology* 111 (2012): 474–512.
- Ólason, Vésteinn. "The Fantastic Element in 14th-century Íslendingasögur." *Gripla* 18 (2007): 7–22.
- Sävborg, Daniel. "Avstånd, gräns och förundran: Möten med de övernaturliga i islänningasagan." *Grep-paminni: Rit til heiðurs Vésteini Ólasyni sjötugum*. Ed. Margrét Eggertsdóttir. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2009. 323–349.
- Sävborg, Daniel. "Den efterklassiska islänningasagan och dess ålder." *Arkiv för nordisk filologi* 127 (2012a): 19–57.
- Sävborg, Daniel. "Fornaldarsagan och den efterklassiska islänningasagens uppkomst." *The Legendary Sagas: Origins and Development*. Ed. Annette Lassen, Agneta Ney, and Ármann Jakobsson. Reykjavík: U of Iceland P, 2012b. 232–250.
- Schach, Paul. "Gull-Þóris saga." *Dictionary of the Middle Ages*. Vol. 6. Ed. Joseph Reese Strayer. New York: Scribner, 1985. 27.
- Sveinsson, Einar Ólafur. *The Age of the Sturlungs: Icelandic Civilisation in the Thirteenth Century*. Ithaca: Cornell UP, 1953.
- Sveinsson, Einar Ólafur. *Dating the Icelandic Sagas: An Essay in Method*. London: Viking Society, 1958.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- Wærdahl, Randi Bjørshol. *The Incorporation and Integration of the King's Tributary Lands into the Norwegian Realm c. 1195–1397*. Leiden: Brill, 2011.
- Þorláksson, Helgi. "Konungvald og hefnd." *Sagas and the Norwegian Experience*. Ed. Jan Ragnar Hagland. Trondheim: Norges teknisk-naturvitskaplege universitet, 1997. 249–261.

Lucie Korecká

Charles University

E-mail: lucy.korecka@seznam.cz

**OLD NORSE ÞIÓNN AND ITS OLD RUSSIAN RELATIVE
TIUN. OR HOW SCANDINAVIAN SERVANTS BECAME
EAST SLAVIC BUREAUCRATS**

HANA ŠTĚŘÍKOVÁ

ABSTRACT

The Old Russian word *ti(v)un* is one of the few medieval loanwords from Old Norse which has been preserved in Russian, Ukrainian and Belarusian to this day. Medieval judicial charters and legal texts from Scandinavia and East Slavic territories show that there was a significant semantic shift around the time of the borrowing process itself: from a name for common unfree servants to the post of a prince's official. Besides, it has gone through quite an extensive semantic development through the centuries both in North Germanic and East Slavic dialects that shows quite remarkable similarities.

Keywords: lexical interference; semantic shifts; Old Norse; Old East Slavic; medieval judicial charters; Scandinavian loanwords in Old Russian

The Old East Slavic masculine noun *ti(v)un* and its derivatives rank among quite well preserved Scandinavian lexical borrowings in the Old Russian language¹. They can be even found in present-day East Slavic languages (Russian, Ukrainian and Belarusian), although rather in the form of rarely used archaisms. To this day, these languages reflect two variations: older *tiun* and younger *tivun* with the intervocalic consonant /v/.² This article discusses the context of this ancient borrowing in the North Germanic legal texts from the perspective of historical semantics.

¹ The era of *Old Russian* or *Old East Slavic language* is often defined as the language of East Slavic tribes spoken in 11th–13th century and from the historic point of view corresponds with the era of Kievan Rus'. Both for this period and the next historic era of Muscovite Rus' we use the term *Old Russian* in the sense of the dialect spoken by the East Slavs in the area of various historical formations: Kievan Rus', Muscovite Rus', Grand Duchy of Lithuania and Novgorod Republic (see, e.g., Leška 193f.).

² In contemporary Russian as noun m. *tiun*, adjective *tiunskij*, *-aja*, *-oe* (Ožegov – Švedova 799) and less frequent *tivun*, *-a* (Ušakov t. 1 706 and 718); in contemporary Ukrainian as noun m. *tiun*, *-a*, adjective *tiuns'kyj*, *-a*, *-e* (Busel 1455); in contemporary Belarusian as noun m. *civun*, *-a*, adjective *civunski*, *-aja*, *-ae* (Sudnik 731).

1. Old Russian Administrator and Governor

The semantic scale of the term *ti(v)un* in Old Russian is supposed to be quite wide. The lexeme was used in different contexts depending on both time and place: it could stand for general servants or housemen, butlers, special posts at the prince's court or in boyars' or bishops' households, and it was often used for administrators in the local government (of villages, towns or districts), governors or curators (Sreznevskij 961–963). Another definition adds prince's officials, stewards or treasurers (Karskij 91). The position of *tiuns* in the Old Russian society seems to have been of quite a high importance, but they still represented a class of servants and as such had the status of unfree men (serfs). The persons that were appointed to *tiuns* became bound even in cases when they were recruited from previously free men (Schaller 318).

The lexeme can be found in Old Russian texts and later East Slavic materials up to the 16th century. The first records of the word come from the most ancient written datable sources – medieval birch bark letters. The oldest currently known record was found in 1992 at excavation sites in Novgorod in stratigraphic layers from 1120–1150. It's a small oak chart No. 42a /Б 38/ with following content:

А АЗЪ ТИΟΥНЪ
ДАНЪ ЖЪ ОУАЛЪ (Zaloznjak 342)

The inscription can be interpreted as “and I, *tiun*, have collected taxes” (Zaloznjak 342), or perhaps even “and I collected taxes for the *tiun*”. In either case, it shows an administrative function of a *tiun* – that of a tax collector.

Other records are probably at least a hundred or more years younger than this, as is the case of the oldest preserved text of the ancient legal code of Kievan Rus' *Russkaja pravda* (based on the manuscript of a *Kormchaia* from 1282). It contains both variants with and without the intervocalic /v/ in altogether six tokens in the whole document. The context does not allow to draw any specific conclusions regarding the particulars of a *tiun's* occupation, other than that it stood for a man working for privileged persons and that killing of such a man was to be penalized by the second highest fines (40 grivnas).³ The noun occurs with attributes showing *tiun's* subordination to a prince (gen./acc. sg. “ТИВЪНА КНАЖА”, Karskij, 27) or to a boyar (“ТИВЪНЪ БОЯРЕСКЪ”, Karskij, 27), and that his post could be even a village administrator (loc. sg. “ВЪ СЕЛЬСКОМЪ ТИΟΥНЪ”, Karskij 30).

More light can be shed on the meaning and distribution of this word only with help of later texts – judicial charters and other official documents from the era of Novgorodian Rus', Muscovite Rus' and Grand Duchy of Lithuania. They give evidence of *tiuns'* exis-

³ A passage from the preamble of *Russkaya pravda*, stating the penalty for killing of a *tiun* and other men from the prince's retinue or court: “[А]жь оубъеть мужь мужа · то мьстити братоу брата · [...] оже ли не боудеть кто юго мьста · то положити за голову · м · грвн · аче боудеть княжь мужь · или ТИВЪНА КНАЖА · аче ли боудеть роусинъ любо гридь · любо коупець · любо ТИВЪНЪ БОЯРЕСКЪ [...] то · м · грвн положити за нь” (Карский 1930: 26п.) – “If a man kills another man, then a brother shall avenge a brother [...] If there is no one to take revenge, then 40 grivnas shall be paid for the killed, if he is a prince's man or a prince's official's man. If the murdered is a rusin or a grid', or a merchant, or a boyar's official [...] then 40 grivnas are to be paid for him”.

tence in the span of 13th to 16th century. The following examples from North-Western Rus', counted to be among the oldest, mention the prince's deputies on the posts of his and municipal administrators as representatives within the local government:

“а в Торожку [ти], княже, держати тивунъ на своєї части, а новгородецъ на своєї”
(GVPN № 1 [1264]: 9)

“and in Torožok can you, prince, keep a *tivun* in your part and the Novgorodians [can have one] in theirs”⁴

The Old East Slavic term was generally used for a post of an official in administration of villages, towns, districts or a larger territory. Nevertheless, the most common collocations of the word express subordination to other, higher ranks and seem to refer to the fact, that *tiuns* held probably lower posts in the local management. The collocations give an impression of set phrases and the only attributes that differ are various specifications of a geographic or an administrative area, such as:

– “волостели мои и ихъ тиуни (АѠ № 23 [1425]: 17; АѠ № 31 [1437]: 24) “my administrators and their *tiuns*”,

– “намѣстницы наши ... и тиуни и волостели Московскіе” (АѠ № 240 [1554]: 256) “our governors ... and *tiuns* and Moscow administrators”.

Tiun posts were common in the Church administration, too, where they carried out management of monasteries and their properties in particular, and sometimes they are mentioned as assistant executive officials in the services of Metropolitans or other high officials in the Orthodox Church, as in: “митрополичи намѣстники черные, и ихъ тиуни” (АѠ № 159 [1515]: 129) “governors of our Metropolitans and their *tiuns*”.

2. The Origins of the Old Russian *tiun*

Etymologists were often groping in the dark when looking for the origins of this unusual word. The linguists who were willing to admit its Germanic connections worked for a long time with the presumption that it had been borrowed from the Gothic language. This was a widely-held belief, particularly in the 19th century, when Gothic was considered to be the oldest known Germanic language. This assumption was also evidenced by the Russian patriotic philologist I. I. Sreznevski, one of the highest authorities in Russian historical linguistics and lexicography, in his treatment of the lexeme *ti(v)un*. He saw its predecessor in some of the following Gothic words for “servant”: *þius*, *þevis* or *þivan*, and he claimed the Old English *þęgn* > *þęgen* > *þen* was then the closest lexical relative of the Russian word (Sreznevskij 963).

The origins of the word were, however, determined more precisely throughout the course of the 20th century. Max Vasmer considered *tiun* an ancient lexical borrowing from its Old West Norse predecessor *þjónn* (Vasmer 108; Fasmer 63), in harmony with Clara Thörnqvist's statement that it had been borrowed from Old Swedish **þiun* (Thörn-

⁴ All examples have been translated by the author of this article, unless otherwise stated.

qvist 87f.), which she then reconstructed. Thörnqvist's explanation of the word's etymology would suggest a perfect phonological correspondence, though there is one little catch: this form can not be found in any of the preserved records of Old Swedish or Old East Norse. The original diphthong /iü/ has long been known from Old West Norse sources only. It has even been preserved in Elfdalian⁵, though only as a part of the triphthong /iuo/ in the weak verb *tiuona* ("to serve"), which has likely retained the ancient Old Norse diphthong from the early stages before it split into West and East Norse dialects.⁶ The development of the Proto-Germanic diphthong /eu/ > /jo/ > /iuo/ is considered to have been parallel to the development in East Norwegian dialects and can be regarded as a bridge between West and East Norwegian (Levander 45ff.).

If we accept the Elfdalian verb as a testament to Thörnqvist's reconstruction, we might consider that the Old Russian *ti(v)un* finally has got a verifiable etymology. From the phonological point of view it would reflect the Old Norse form with the vowel /i/ in its root morpheme. This vowel was originally a part of the ascending Old Norse diphthong /iu/ that developed already in the Proto-Norse era from the Proto-Germanic diphthong /eu/ and was later lengthened and became /iü/ (and then /jü/) during various assimilation processes (Noreen 40). The most likely North Germanic lexical predecessor of the word would then be the root morpheme **þeun-* (derived from the Proto-Germanic **þewa-* "to serve") (Uhlenbeck 151; Thörnqvist 88; Kroonen 541), which is well reflected in present-day Scandinavian languages: Icelandic *þjónn* "servant, slave" and *þéna* "to serve" (cf. Faroese *tjena*), Swedish *tjäna* "to serve" (cf. Old Swedish *þiæna* below) or Danish *tjene* (Árnason 1208, Hellquist 983). The Icelandic and Old West Norse *þjónn* can be simply derived from the Old Norse verb *þjá* "to enslave someone" as a deverbative (a former participle), which in turn can be derived from the Proto-Germanic verb **þewna* with the root-morpheme **þew-* / **þeu-* > **þegw-* / **þehw-* (Magnússon 1183). The Proto-Germanic root is closely connected to a number of other expressions for servants and slaves in North Germanic languages, like Old West Norse *þír* and *þý* "female slave" and the compound elements *-þér*, *-þjófr* and **-þýr* (> *-tyr*), or in Old Swedish *þybarn* "illegitimate child, bastard" (e.g. a child born to a female slave), Old Gutnish *þysun* "illegitimate son" and others (Brink 126ff.). Other parallels can be found, for instance, in the Old English *þéowen/ðéowen* "maid, slave girl", Old Low German *thionōn* "to serve" and *thionost* "service" or Old High German *deo* "servant" (Hellquist 983; Magnússon 1183; de Vries 614).

The origin of the above mentioned Proto-Germanic root was long regarded as the Indo-European word stem **tek^w-* "to run".⁷ Then, the deverbative noun would bear semantics of "someone who is running around (and serving somebody or doing errands)" or "someone who is coming". Even though this theory has been questioned again quite recently by Kroonen, who pointed out a possible link to an unspecified Indo-European adjective with primary meaning "bound, unfree, tamed" (Kroonen 541), the seman-

⁵ Elfdalian or Övdalian – *ulum dalska*, is an ancient branch of the Swedish Dalecarlian dialects, spoken in the locality of Älvdalen in central Sweden.

⁶ The verb occurs in another variant with the mid-front vowel *tiuäna*; cf. Swedish *tjäna* (Åkerberg 262; Steensland 210 and 461).

⁷ Cf. Sanskrit *tákti*, Lithuanian *tekėti* or Proto-Slavic **tekti* and Old Church Slavonic *тешти* (Vasmer 89; Kroonen 541).

tics indicate that it might be a very valid explanation after all, as there is a group of Indo-European terms for servants and slaves with an analogous semantic development that has been reflected, besides others, in the older North-Germanic lexicon (e.g. *ambótt* or *gríðmaðr*).

3. The North Germanic Relative and Predecessor

The Old West Norse masculine noun *þjónn* “servant, slave” is likely a derivative of the verb *þjóna* “to serve, to attend to”, which in turn is presumed to be derived from the Proto-Norse **þewna*, while the Proto-Germanic **þewa* probably vanished as a separate lexeme already in the old North Germanic dialects (Wissmann 7). The scarce Proto-Norse Runic inscriptions have preserved only a masculine noun *þewar*⁸, a form known as the last component in compound male names like *Wulþupewar* (Brink 154). The following example has been found on an amulet made of deer horn from the 6th century at the archeological site Sorte Muld (location Ibsker on Bornholm). The inscription DK Bh 46 was carved in Elder Futhark and its transliteration is:

balika ar- ... | ... (f)ular þewar⁹
perhaps: “Balika ... | ...’s servant”.

Because of its fragmentary character, the meaning of the text is quite unclear. We can only guess that it refers to a male called Balika, who might have been a servant or just a companion to another male, whose name ended with *-fular*. Another illustration from a complete, but still very short Runic inscription N KJ55 U, found on the Valsfjord cliff in central Norway, was carved in Elder Futhark as well, probably around year 400 (Düwel 34). A possible interpretation of the noun is “manservant” or “follower” as well (Antonsen 227):

ek hagustald(a)z þewaz godagas | (e)- -----z¹⁰
“I, Hagustaldar, follower of Godag” or “I, Hagustaldar, Godag’s servant”.

In the oldest manuscripts (until 1250, including texts of religious character) of the Old West Norse writings from today’s Norway, no forms of the root morpheme with a front vowel have been preserved. Only variants with the ancient diphthong /iō/ can be found, including (but not limited to) the verb *þjóna* “to serve”, the feminine nouns *þjónan* and *þjónasta* “female servant, slave girl”, the masculine nouns *þjónn* and *þjónamaðr* “servant, slave” (Holtsmark 645f.). In the legal codes of medieval Norway, these words occur mostly in connection with the Christian service and Church laws and regulations, but they still express the general semantic content of “serving to another person (or entity)”.

⁸ “Servant”, to be understood especially in the cultic and ritualistic sense of the word, but even as a profane serving staff or a companion (Düwel 35).

⁹ Inscription DK Bh 46. *Danske Runeindskrifter* [online] http://runer.ku.dk/VisGenstand.aspx?Titel=Sorte_Muld-amulet [cit. 10. 07. 2018].

¹⁰ Inscription N KJ55 U. *Samnordisk runtextdatabas* [online] <http://www.nordiska.uu.se/forskn/samnord.htm> [cit. 11. 07. 2018].

This can be illustrated with the following examples from *Gulathing Law* and *Frostathing Law* that both mention the nouns *þionn* “slave” and *þionosto* “service”:

– *Gulathing Law*, article no. 198:

“Tvær ero hans hinar bezto ambatter. Seta. oc deigia. oc tveir þrælar. *þionn* oc bryti.” (NGL I 70)

“Two bondwomen are counted as the best, the housemaid and the housekeeper. Two thralls are counted the best, the foreman and the master’s personal servant.” (ENL 144);

– *Gulathing Law*, article no. 9:

“En ver hafum sva mælt við biscop várn. at hann scal oss *þionosto* veita. En ver scolom þat at hanom kaupa ærtog firi .xl. nevia innan laga varra. En biscop scal fe sva oðrlasc at hann scal koma i fylki hvert a .xii. manaðom. oc veita monnom þa *þionosto* er til byriar” (NGL I 7).

“We¹¹ have entered into this agreement with our bishop that he shall provide us with *divine services*. And we shall buy these [services] from him [with an] ertog for every forty persons within our law¹². And the bishop shall earn this money in this way, that he shall come into every fylki once in a twelvemonth to render such *services* to the folk as are fit and needful” (ENL 41);

– *Frostathing Law*, article no. 10:

“En ef grafner værða at nauðgum forræðis monnum þa stande kirkian *þionostu* laus til þess er kirkiu soknar mænn flytia þa brott” (NGL I 134).

“And if they are buried [in a churchyard] contrary to the wishes of those in charge, that church will stand without *services* until the parish men shall have moved their bodies away” (ENL 230);

– *Frostathing Law*, article no. 11:

“Byskup skal raða kirkium oc kristnum dome allum oc kænni mænn til setia þa er hann uil. oc hæfir oss þui hætit at ver skolum hafa þa kænni mænn er oss þockazt oc þa er kunni *þionosto* sina retta. þat er forn retrr” (NGL I 135).

“The bishop shall govern the churches and rule in all matters of religion. He shall appoint as priests whomever he will, but he has promised that we shall have such priests as are agreeable to us and [who] know the *ritual* correctly. That is old law” (ENL 231).

In East North-Germanic medieval texts, many variants of the weak verb *þiǣna* “to serve” (with a wide semantics) with a front root vowel have been recorded, such as *þiena*, *þiana/thiana*, *þyāna/tyāna*, *thena*, *tene*. A number of nominal derivatives of this verb are known from Old Swedish and Old Danish: masculine noun *þiānare* “servant” (variants: *thienare*, *thienere*, *tiānare*, *tyānare*, *tyenare*), feminine noun *þiānist* “service” (variants: *þienist*, *þianist*, *thianasth*, *þyānist*, *thiānest*, *tenisth*, *thienst*, *tiēnst*) and *thiānirska* “female servant” (variants: *tiāniska*, Old Danish *tiānerske*), adjective *þiānogher*

¹¹ We stands for the king.

¹² *Within our law* means that this applied to areas within the jurisdiction of the Gulathing.

“serving, duteous, subordinate” (var. *þānoghār, þiānuḡher* etc.) and many more, including a rich variety of compounds.¹³

The etymology of *þiǣna* (*þiāna/þiēna/thēna*) with the long open root vowel /ǣ/ or /ā/ is very complicated and blurred within the phonological development of North-Germanic. Hellquist believed that these forms might have been influenced by some of the continental Germanic dialects. He mentioned especially Old Frisian and Old Low German that both had a form with the diphthong /ia/. According to his conclusions, the same phonological process must have been applicable to the Icelandic *þéna*, that he derived from Old English *þénian* (Hellquist 983). Noreen regarded the change *þiāna > þiēna* as a result of the progressive i-mutation (i-umlaut) that was characteristic for the Old Swedish dialects (Noreen 91). However, none of the etymologists have formulated any resolution at all for the preceding vowel lowering from /iū/ to /iā/. An alternative can be found by Fischer, who considered the Old Norse forms *þéna, þénusta* and *þénari* to be younger borrowings from the Middle Low German dialects, that is from *dēnen, dēnst* and *dēner* (Fischer 42). These forms must have joined and merged with the older variants with /iō/ due to their close morphology and similar semantic content. Sources for a more precise explanation of these forms are lacking though.

Nevertheless, the Low German influence in the given period of time should not be underestimated and Fisher’s theory seems relevant even because the forms with a front vowel first appeared in East North Germanic where the continental culture flows were strongest. Another argument speaking for this theory is that the forms with a front vowel appearing in the North Germanic medieval sources mostly in texts that engaged with Christian themes and dealt with subjects connected to the Church. This was actually the main domain of German influence in Scandinavia in the times when Christianity was being established in the area. The presence of these forms is much more striking in liturgical texts, in translations of legends of saints, but even in charters and other documents on monastery administration and management etc.¹⁴

The occurrence of these derivatives in East Scandinavian medieval provincial laws is, however, quite sporadic and the root morpheme always contains the front vowel (*þiǣn-*). The most frequented were: the feminine noun *þiǣnist* “service”, the compound masculine noun *þiǣnistuman* “servant” (literally “man of service”) and the verb *þiǣnæ* “to serve”, all of them in both religious and secular contexts. A considerable distribution can be found only in the *Uppland law*, as illustrated by the following examples:

– “Nu a præstær fore þiǣnist sinæ allæ quikæ tyund” (UL 31).
“The priest shall be given tithe of all livestock for his *services*”;

– “Þa a han aff ærki biskupi. ok lybiskupum. til krunu wighiæs .i. upsalæ kirkiu. siþæn ær han skylduḡhær kunuḡær wæræ ok krunu bææ. [...] þa ma han þiǣnistumannum sinum læn giwæ. Værþær han goþær kunuḡær. þa lati guþ han længi liwæ” (UL 89).

¹³ See *Fornsvensk lexikalisk databas* [online] under the articles *þiāna, þiānare, þiǣnist, thiānirska, þiānuḡher*, <https://spraakbanken.gu.se/fsvldb> [cit. 08. 02. 2018] and Noreen 451.

¹⁴ See *Fornsvensk lexikalisk databas* [online] under articles *þiāna, þiānare, þiǣnist*, <https://spraakbanken.gu.se/fsvldb> [cit. 11. 07. 2018].

“Then he shall be crowned by the archbishop and subordinate bishops. Then he shall have the authority to become king and wear the crown. [...] And then he may give fief to his *men of service*. God may preserve him, if he is a good king”;

– “wærþær kununx raþmanz þiænistuman dræpin. ællr ok andræ riddæræ. sæx markær þokkæ bot at. þænni þokki kombær æi .j. utæn .j. drapum. han a takæ hærræ þæs sum dræpin ær” (UL 151).

“If a *servant* of the king’s counsellor or of another lord is killed, then 6 marks shall be paid for him. This fine applies only in the case of killing and it shall be paid to the master of the killed man.”

– “Hwar sum lænsman ællr þiænistuman. brytær .i. lagh wiþ bondæ. söki swa han. sum bonde bondæ” (UL 265).

“If a vassal or a *man of service* breaks the law against a free man, then [the aggrieved] may charge him just like another free man”.

The *Younger Westrogothic law* in turn demonstrates two possible interpretations for what was understood as secular *service*. It could be both a service in the broader sense (to a master, a lord or the king) or military service:

– “Wil man sinum swene æller frænðæ. ællr huen han vil iorþ giua. giui af köpo iorþum. ok þa han haur fangit .i. herre þiænist æn eig af fæþerni æller moþerni ællr arftakin iorþ num arfui vili” (WgL 159).

“If a man wants to give land to his servant or relative or to anyone he wishes, then he may give him land that he bought or gained in *service* to a lord, but not land that he obtained from his father or mother or inherited, if it is not the heir’s will”;

– “Holgkin leghomaþer möllæri. almennigx bönder æller bondæ sun vgipter vr garþi bær stikæmez. þer eig æru þiænistu men. æller .i. vandræþum. böten. III. sextan örtugher” (WgL 211).

“If a soldier, a miller, a common farmer or farmer’s son carries a sword, then he shall pay three times 16 ertogs, if he is not in [the king’s] *service*¹⁵ or under threat”.

The last example comes from the *Dalecarlian Law* and illustrates the use of the feminine noun *þiænst* in the meaning of service as labour for a landowner, e.g. on his farm or on his lands:

– “Hwilikis manz swen takir hö ella korn ella annat nokot gen bondans wilia. hawi till witni twa sina granna at swa war giort. þa skal han kæra þæt firu hans husbonda. han skal þæt attir giældæ. ella affsighis sweninum. ær han driuari ella þiænsto lös. halde bondin wp han” (DL 57).

“If someone’s servant takes hay or grain or something else without the farmer’s permission, then he must have two neighbours as witnesses. Then he can bring a charge by the [servant’s] master who shall compensate the damage or get rid of the servant. If he is a wage worker or a man without permanent *service*, then the farmer shall detain him.”

¹⁵ E.g. in the military.

4. Semantic Shifts as a Reflection of the Development of a *tiun*'s Tasks

The Old Russian word *ti(v)un* contains the original, ancient diphthong /iū/, which is preserved only in Old West Norse sources, although the commonly accepted locality of the Scandinavian influence on East Slavs is East Central Scandinavia.¹⁶ This means that the time of borrowing into Old Russian must have been very early, since it has conserved the diphthong form from the time before dissimilation in East and West Scandinavia and before the articulation shift of the diphthong to the front East variant /iæ/. Therefore it must have happened before the end of the 10th century, during the earlier phase of the Old Norse era. The original long Old Norse diphthong /iū/ is reflected in two syllables with the intervocalic consonant /v/, which is typical for the oldest East Slavic inscriptions. The intervocalic /v/ resembles one of the supporting consonants, which typically appears in vowel clusters to restrict hiatus in East Slavic languages.

There was quite a significant semantic shift which occurred either during the borrowing process or at an early stage of lexicalization in Old Russian. *Ti(v)uns* executed higher posts within the Old Russian legal and administrative hierarchy and were members of a group then called *княжие люди* – the prince's men. As such, they had command over certain administrative matters and enjoyed special privileges, including legal protection by the prince himself. The lexical equivalent in medieval Scandinavian laws did not evoke such dignity and power, at least not in the early stages. The Old Norse predecessor of *tiun* belonged to ancient Germanic terms for unfree persons (*ofrælse mæn*), who were held as property of free (and born as free) persons (*frælse mæn*). According to the oldest known Germanic concepts, the unfree men were tangible property, just like domestic animals or household equipment.¹⁷ This basic terminology was gradually diversified and included many more words for servants and other subordinate subjects, which later went through a varied, sometimes even dramatic semantic development with a manifold of local variations. The semantic shift in Old Russian happened most likely in the second half of the 10th century during the reign of Princess Olga, who strived to centralize the power over Rus' and actually created a structured administrative organization of the territory. The original minions from the prince's crew – who were still unfree men, too – got then more or less determinate tasks and functions and thus became officials in public service. However, the Scandinavian sources show a very similar trend in their semantic development, although the results differ to a certain extent, as demonstrated above: from a simple unfree worker to a king's servant, soldier or servant of God.¹⁸

¹⁶ Likely from the south-east part of the present-day Swedish province Uppland, once called *Roden* (see Larsson – Fridell; Melnikova – Petrukhin and others).

¹⁷ Servants were often generally described only as *men* in the Old Germanic laws and their owners counted the numbers of their staff by “heads”, just like they did with livestock – cf. Old High German *manahoubit* (von Amira 35).

¹⁸ This work was supported by the European Regional Development Fund-Project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

BIBLIOGRAPHY

- Åkerberg, Bengt. *Älvdalsk grammatik*. Älvdalen: Ulum Dalska, 2012.
- von Amira, Karl. *Germanisches Recht. Bd. II: Rechtsaltertümer*. 4. Auflage. Berlin: De Gruyter, 1967.
- Antonsen, Elmer H. *Runes and Germanic Linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.
- Árnason, Mördur. *Íslensk orðabók*. Reykjavík: Edda, 2007.
- Brink, Stefan. *Vikingarnas slavar. Den nordiska trældomen under yngre järnålder och äldsta medeltid*. Stockholm: Atlantis, 2012.
- Busel, Vjačeslav Tymofijovyč. *Velikij tlumačnij slovník sučasnoï ukrainskoï movi*. Kiïv: Perun, 2009.
- Fasmer, Max. *Étymologičeskij slovar' russkogo ázyka* IV. Moskva: Progress, 1987.
- Fischer, Frank. *Die Lehnwörter des Altwestnordischen*. Berlin: Mayer & Müller, 1909.
- Hellquist, Elof. *Svensk etymologisk ordbok*. Lund: Berlingska boktryckeriet, 1922.
- Holtmark, Anne. *Ordförrådet i de äldste norske håndskrifter til ca. 1250*. Oslo: J. Dybwad, 1955.
- Kroonen, Guus. *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*. Leiden – Boston: Brill, 2013.
- Larsson, Mats G. and Fridell, Stefan. "Roden och jarlen." *Namn och bygd. Tidskrift för nordisk ortnamnsforskning* 102 (2014), 51–68.
- Leška, Oldřich. *Jazyk ve strukturním pojetí. Kapitoly ze synchronní a diachronní analýzy ruštiny*. Prague: Slovanský ústav, 2003.
- Melnikova, E. A. and Petrukhin, V. J. "The Origin and Evolution of the Name 'Rus': the Scandinavians in Eastern-European Ethno-Political Processes before the 11th Century." *Tor* 23, (1990/1991), 203–234.
- Levander, Lars. *Dalmålet. Beskrivning och historia*. D. I. Uppsala: Appelberg, 1925.
- Magnússon, Ásgeir Blöndal. *Íslensk orðsifjabók*. Reykjavík: Orðabók Háskólans, 2008.
- Noreen, Adolf. *Altsländische und altnorwegische Grammatik. Unter Berücksichtigung des Urnordischen*. Halle: Max Niemayer, 1884.
- Noreen, Adolf. *Altschwedische Grammatik: mit Einschluss des Altgutnischen*. Halle: Max Niemayer, 1904.
- Ožegov, S. I. and Švedova, N. Ū. *Tolkovyj slovar' russkogo ázyka*. Izd. 4-oe. Moskva: Vyššaá škola, 2004.
- Schaller, H. W. et al. *Real- und Sachwörterbuch zum Altrussischen*. Neuried: Hieronymus Verlag, 1985.
- Sreznevskij, I. I. *Slovar' drevnerusskogo ázyka*. Moskva: Kniga, 1989. (1st edition in 1890–1912 as *Materialy dlá slovará drevne-russkogo ázyka po písmennym památníkám*)
- Steensland, Lars. *Material till en älvdalsk ordbok*. Älvdalen: Ulum Dalska, 2010.
- Sudnik, M. R. *Tlumačalny slovník bielaruskaj literaturnaj movy*. Minsk: Belarusaá èncyklapedyá, 1996.
- Thörnqvist, Clara. *Studien über die nordischen Lehnwörter im Russischen*. Uppsala – Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1948.
- Uhlenbeck, C. C. "Die germanischen Wörter im Altslawischen." *Archiv für slavische Philologie* 15, 1893, 481–492.
- Ušakov, D. N. *Tolkovyj slovar' russkogo ázyka*. Moskva: Sovetskaá ènciklopediá, 1935–1940.
- Vasmer, Max. *Russisches etymologisches Wörterbuch*, T. III. Heidelberg: Carl Winter, 1958.
- de Vries, Jan. *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*. Leiden: Brill, 1962.
- Wissmann, Wilhelm. *Die altnordischen und westgermanischen Nomina postverbalia*. Heidelberg: Carl Winter, 1975.
- Zaliznjak, A. A. *Drevnenovgorodskij dialekt*. Izd. 2-e, pererabotannoe s učetom materiala naxodok 1995–2003 gg. Moskva: Ázyki slavánskoj kul'tury, 2004.

PRIMARY SOURCES

- AE**: *Akty, sobranye v bilitokax i arxivax Rossijskoj imperii arxegrafičeskoju èkspediciju Imperatorskoj akademii nauk*. Sankt-Peterburg: Tipografiá II Otdeleniá Sobstvennoj E. I. V. Kancelárii, 1836.
- Danske Runeindskrifter* [online] <http://runer.ku.dk>.
- DL**: *Dalalagen (Äldre Westmannalagen)*. In: Schlyter, J. [ed.]: *Samling af Sweriges gamla lagar*, bd. 5. Lund: Berlingska boktryckeriet, 1851.

- ENL:** *The Earliest Norwegian Laws: Being the Gulathing Law and the Frostathing Law.* Transl. by Laurence M. Larson. New Jersey: The Lawbook Exchange, 2008.
- Fornsvensk lexikalisk databas* [online] <https://spraakbanken.gu.se/fsvldb>.
- GVPN:** *Gramoty Velikogo Novgoroda i Pskova.* Moskva – Leningrad: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1949.
- Karskij, E. F. [ed.]: *Russkaja Pravda po drevnejšemu spisku.* Leningrad: Izdatelstvo Akademii nauk, 1930, 26–62.
- NGL:** *Norges gamle love indtil 1387.* Bd. I–II. Keyser, R., Munch, P. A. [ed.]. Christiania: C. Grøndahl, 1846–1848.
- Samnordisk runtextdatabas* [online] <http://www.nordiska.uu.se/forskn/samnord.htm>.
- UL:** *Uplandslagen.* In: Schlyter, J. [ed.]: *Samling af Sweriges gamla lagar*, bd. 3. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1834.
- WgL:** *Westgötalagen.* In: Collin, S. – Schlyter, J. [eds.]: *Samling af Sweriges gamla lagar*, bd. 1. Stockholm: Z. Haeggström, 1827.

Hana Štěříková
Charles University
E-mail: hana.sterikova@ff.cuni.cz

**SAMI TEXTS FROM KEMI SÁPMI RECORDED
BY JENNY AND SAMULI PAULAHARJU**

MICHAL KOVÁŘ

ABSTRACT

Among the folklore texts collected by Jenny and Samuli Paulaharju in the 1920s and 1930s there are a few Sami texts from the area of Kittilä and Sodankylä. The texts are partly macaronic Finnish-Sami, only one or two might be considered authentic Sami. However, due to their small extent it is questionable whether it can be regarded as Kemi Sami, the language that has been believed to disappear about 200 years ago.

Keywords: Kemi Sami; Jenny Paulaharju; Samuli Paulaharju; Sami folklore

According to their grammatical and lexical features, the Sami languages are divided into two groups – the Western and the Eastern. Three Sami languages are nowadays spoken in Finland: North Sami, belonging to the Western group, Skolt Sami, and the endemic Sami language of Finland, Inari Sami, both belonging to the Eastern group. Another, namely the Kemi Sami language, belonging to the same group and nowadays extinct, used to be spoken in the territory of Finland between the Kittilä and Kuusamo localities.

There is not much data available about Kemi Sami. The most significant representatives are the authentic Sami songs written down by the Sami clergyman Olaus Sirma in the early 1670s.¹ Sirma's translation of Johannes Gezelius's Catechism from Finnish (probably from 1716)² and a short glossary compiled by Jacob Fellman during the 1820s³ show the differences between dialects from Nuortti/Nuortijärvi (Skolt Sami), Imandra (Skolt Sami), Kuolajärvi (Kemi Sami), Sompio (Kemi Sami), Inari (Inari Sami), Enontekiö (North Sami) and Utsjoki (North Sami), as well as the dialect continuum between Kemi Sami and the bordering Sami languages (Skolt, Inari, and perhaps North Sami as well). Another text in Kemi Sami is a translation of the Lord's Prayer in the dialect of Sompio recorded by Anders Johan Sjögren and published in 1828 in his *Anteckningar om*

¹ Published by Johannes Schefferus in his *Laponia*, Francofurti, 1673. 282–284.

² Wiklund, K. B. "En kemilapsk text från år 1716." *Le monde oriental* 7, 1913. 82–96.

³ Fellman, Jacob. *Anteckningar under min vistelse i Lappmarken III*. Helsingfors: Finska Litteratursällskapet, 1906. 19–21.

församlingarne i Kemi-Lappmark,⁴ again including the parallels with Inari, Utsjoki and Sami languages from the Russian side.

The term Kemi Sami, uniting all conceivable dialects from the so-called Kemi Lappmark, is a late exonymic designation, most probably originating from Wiklund's 1913 article, in which Sirma's translation of the Catechism was published. To the best of my knowledge there is no data supporting any collective identity of the Kemi Sami distinguishing it from the other groups of the Sami people. One possible criterion, the livelihood, cannot be applied. A similar way of living has been shared by speakers of different Sami languages and therefore it would not distinguish the group of the Kemi Sami, settled down in homesteads in the forest zone of Finland's Sápmi, from the Inari Sami, the Skolts and many speakers of North Sami in Finland and Sweden.⁵ The possible fact that Kemi Sami was a dialect continuum between North Sami, Inari Sami and Skolt Sami, differing from these languages in a combination of features and likely having no specific, or at least no considerable and collective isoglosses, would speak against any linguistically based Kemi Sami identity covering speakers from Kittilä, Sodankylä, Kuolajärvi etc. These speakers might have considered themselves as speakers of Sami, perhaps perceiving some dialectal or regional affinity towards the speakers outside Kemi Lappmark, i.e. speakers from Hetta, Inari, Nuortti/Nuorttijärvi etc. However, since there is no satisfactory evidence, it is rather like looking into a crystal ball and speculating what would have happened to the form of the local Sami dialects, if it hadn't disappeared.

The Sami languages of the Kemi area and the areas surrounding it had probably not been yet divided to such an extent back in the 17th century. Only a few basic tendencies could be found. The local dialects interfered more with the Finnish language due to the topographical position of Kemi Lappmark. The conditional marker *-si* (? Finnish *-isi*) or the alveolar [ts] (*kätze*, 'look' < ? Finnish *katso*) in Sirma's songs can perhaps be considered as examples of such interference,⁶ as well as the words *tuomio* ('judgment', < Finnish *tuomio*), *armo* ('mercy', < Finnish *armo*) and other specifically religious loanwords in Sirma's translation of the Catechism. Similar influences can be seen within Sjögren's examples of the Lord's Prayer; cf. the word *ijankaikkisest* ('for ever and ever' < Finnish *iankaikkisesti*) etc. However, the religious context is too specific and has enforced a relatively large extent of loanwords and calques (in Sjögren's parallel texts: *váldegodde* 'realm' < Finnish *valtakunta*, in Inari, Sompio, Utsjoki, and *tsarstvo* < Russian *tsarstvo*, in Semiostrov (probably Kildin Sami), Nuortti/Nuorttijärvi; *vuojjme* 'power' < Finnish *voima*, in Inari, Sompio; and *fábmo* in Utsjoki, etc.). In addition, the major part of the juxtaposed translations might have been made by non-Sami people.

Regarding the time of the probable extinction of the Kemi Sami dialects, there is no precise data either. According to the realistic estimates based on documents from that

⁴ Sjögren, Anders Johan. *Anteckningar om församlingarne i Kemi-Lappmark*. Helsingfors, 1828. 253–254.

⁵ Lehtola, Veli-Pekka. *Saamelaiskiista. Sortaako Suomi alkuperäiskansaansa?* Helsinki: Into, 2015.

⁶ Again, we don't know, what the actual pronunciation was. As for the conditional, the marker *-si* could be found only in one of the two songs, in the other the marker *-dzi* is used. The difference can only be in the orthography, as is the case with the difference between the digraph *ao* in the song *Kulnasatz niraosam*, and *o/oo* in the song *Pastos paivva*, both standing for the same vowel (cf. Schefferus 282–284).

time, describing the massive Finnish colonization,⁷ the final extinction came during the first half of the 19th century. However, among Samuli Paulaharju's folklore records from the southern parts of Finnish Sápmi from 1920s and 1930s, stored in Samuli Paulaharju's archive in the Folklore Archive of the Finnish Literature Society, some Sami texts can be found. Perhaps these texts were narrated in a descendant language of what we call Kemi Sami? Can we consider it as an evidence of the survival of the Kemi Sami dialects until the 20th century?

The Finnish writer Samuli Paulaharju (1875–1944) was one of the last Finnish folklore collectors of the National Romanticism era. He collected folklore from Karelia, areas with Finnish population outside Finland, and from the central and northern areas of Finland including Sápmi. His numerous books were mostly travelogues⁸ with incorporated parts of the material, which Paulaharju and his wife Jenny collected during their journeys. The extensive material was archived in the Finnish Literature Society in Helsinki. The language of the folklore texts is predominantly Finnish with roughly noted dialectal features. The philological interest of the Finnish revivalists seems to be over in Samuli Paulaharju's time.

The texts in Sami are very rare in Paulaharju's archive. We know about a possible Sami origin of many other texts recorded in Finnish, i.e., about the ethnicity of a particular informant, from Paulaharju's notes attached to his informants' names. However, the switch of a code could have caused also the switch of a cultural domain. And since Sami people were familiar with both – Sami and Finnish too – they could have talked about Finnish facts in Finnish. The proof of Sami “authenticity” of a tale could be found in intertextuality, by comparing it with another folklore text, or in terms of intratextuality, if, for example, a Sami word was used as a signal. This is the case, for example, of the material collected from talking to Risto Ahkila (Grigori Kimof), a Sami customs officer from Akkala, about the concepts of nature phenomena among the Kola Sami (texts No. 13691, 14019, 14020, 14021).

In the archive, I counted twelve texts at least partly recorded in Sami by informants from Kittilä, and four from Sodankylä. Most of the texts are nevertheless told by Finns, who knew them by hearsay from visitors, or remembered them from other local (?) people: (10105, Sodankylä) “The old Ponku-Matti always used to sing this when he was drunk while visiting Sodankylä.”⁹ (10104, Kittilä) “59 years old housewife of Muotkan Mikko. Heard this song once from Herra-Matti.” (10106, Sodankylä) “Aarnetti Oinas was taught this song by a Sami girl.” (10114, Kittilä) “The girl Anna Heikkilä was taught this poem by a Sami girl.”

There are also texts preserving Sami in direct speech surrounded by a Finnish narrative with either a correct or an incorrect translation: (12635, Kittilä) “[in Sami or ‘Sami’]

⁷ Tegengren, Helmer. *En utdöd lappkultur i Kemi lappmark – studier i Nordfinlands kolonisationshistoria*. Åbo: Åbo Akademi, 1952; Lehtola, Veli-Pekka. *Saamelaiskiista. Sortaako Suomi alkuperäiskansaansa?* Helsinki: Into, 2015.

⁸ The books based on records from Paulaharjus' journeys in Sápmi are, e.g., Paulaharju 1922, 1923, 1927.

⁹ “*Kal mun valten kuusa ja sautsi,
i leh ku tääh kila irtapaatni.
Kusan pora suini, sautsi pora laihipi,
koitni pora patski, paatnaski natski.*”

I got a cow and a goat,
there is nothing but the mocker from the village. (?)
My cow eats hay, the goat eats bread,
However eats also ... (?), his tooth is awry (?).

Paarnet vuolkit kainutta, paarnet vuolkain kainukoita. [In Finnish] *Pojat menit tauoitta, pojille vien taukoja.*” A probable translation of the Sami text is: “Boys, go on the road (?). The boys left ... (the word *kaunukoita* is unclear to me).” The translation of the parallel Finnish sentences is: “The boys left without nets. I’ll bring them some nets.” (8366, Kittilä) “*Kost mun herkkani? Kost mun lautsini? Kost mun kierris? Kost mun karppuni? Kost mun kahper? Kost mun rahput? Kost mun aksun? Kost mun niihpen? Kost mun stuorra kolppun? ... Kost mun stuorra kuöllin, johka must valttin?*” A probable translation of the Sami text is: “Where is my bull? Where is my leash? Where is my sleigh? Where is my package? Where is my cap? Where is my mitten? Where is my axe? Where is my knife? Where is my big dagger? ... Where is my big fish, which was taken (?) from me?” What is specific for these texts, beside the relative pronoun *johka* contaminated by the Finnish *joka* ‘which’, is the use of Finnish morphological markers (pl. partitive in “*kainuko-ita*” and 1st person sg. possessive suffixes in “*herkka-ni*”, “*lausti-ni*”, “*karppu-ni*”, contrary to Sami possessive suffix in “*niihpe-n*” etc.; the abessive case, *kainu-tta*, most probably influenced by Finnish, can be found in Inari Sami as well) on Sami words, or misinterpreting Sami morphology through the Finnish one (the Sami imperative form *vuolki-t* vs. the Finnish indicative *meni-t*).

Paulaharju himself explains the occurrence of Sami words and whole songs in the 1920s and 1930s Kittilä as follows (10103): “The inhabitants of Kittilä have often been in touch with Lapps and learnt to speak broken Sami. They have learnt from them also some *juoiggus*-songs,¹⁰ to some extent, both lyrics and melody, and other songs and rhymes, too ...”¹¹ It is unclear whether this explanation serving as a preface to a relatively long (18 verses) Sami song, reproduced by a Finnish wizard (“*tietäjä*”) Tuomas Lomajärvi, could be applied also for six short texts from Kittilä area, which remained *sine nomine* (10108, three short *juoiggus*-songs from Sirkka and Köngäs; 10111, one lullaby from Kaukonen).¹² Two *juoiggus*-ditties sung by a Sami Pikku-Hannu’s boy (10109, 10110) probably do not fall into the category. Paulaharju perhaps just heard and wrote down the anonymous texts without a possibility to reveal the informants, or he did not attach greater importance to note their names and other personal data. However, the ditties sung by a Sami boy seem to provide the first of the two rather convincing pieces of evidence of the Sami language in Kittilä area in Paulaharju’s times. On the other hand, we must keep in mind that Pokka, due to its northern position near to Hetta, could have been inhabited by speakers of North Sami, and also that the texts are too short to provide us with any decisive material: “*Jouvni Niilas vuöraas, Muotki-tuoddar nauti, maattaaste nunni, tseytsijes kuttsaa.*” “Jouvni Niilas, the old man, the beast from Muotki Mountain, nose towards south, pissing on his heels.” Paulaharju’s translation of the sentence, added to the record in the archive, is: “Jouvna’s Niila, the old man, the beast from Muotki Mountain, sniffing to the south, pissing on his legs.” Paulaharju’s translation of the sentence, published in 1922,¹³ is: “Jouvna’s Niila, the old man, the beast from Muotki Mountain, sniffing to the

¹⁰ About the *juoiggus*-genre cf. e.g. Tamás 62–76.

¹¹ “Kittilän asukkaat ovat useasti joutuneet kosketuksiin lappalaisten, ‘tuhkalappalaisten’ kanssa ja oppineet heidän kieltään solkkaamaan. Ovat he lappalaisilta oppineet joitakuita joikauksiakin, sekä sanoja että säveleitä, samoin myös muutamia muitakin lauluja ja loruja.”

¹² “Iton kalkkaa, majolkkus lee.” “Kuortti peesi velkunas, nun-nun-nuu, nan-nan-naa.” “Iih kalkkaa, maajala puohtii, tuohkus mannan lei.” “Valla koo, neita koo, hortna juu.”

¹³ Paulaharju (1922) 128.

south, falling down on his legs.” “*Vuoijan uhtsa skamppees, nuunu, nuunu, nuunu ...*” “Oh, the small poor man, nuunu ...” (Paulaharju’s translation).¹⁴

The second evidence is a “Sami translation by a Sami” (“*lappalaisen lapinnos*”) – of the Finnish song *Eikä se vene vesillä kulje ilman soutamatta* (10113): “*Eikä ja vaanas tsaatsien golka ilma suhah kiehte. Eikä ja irki herra lee, luhkir ikke pahpa.*” “The boat doesn’t float on water without a rowing hand. The fiancé is not a lord, nor a sacristan or a priest.” The translator and the singer was a 30 years old “Lappish woman” Elle Laakso from Hanhimaan near Kittilä. The language of the translation is comprehensible and, in some details, distinct from the topographically closest North Sami language, or at least from its standard form (*luhkir* versus North Sami *luhkkár* and Inari Sami *lukkár, eiká* versus *iige, ige*).

Among the texts collected by the Paulaharju couple in the region once called Kemi Lappmark only a few might be taken into consideration as a prospective and indirect evidence of (Kemi?) Sami still being alive at the beginning of the 20th century. The texts recorded in Sodankylä, the central part of the Kemi Sami region, are second-hand information, just as the majority of the other texts from its westernmost part, the Kittilä area. It was learnt – and quite often incorrectly – by Finnish farmers on various occasions from Sami from various regions. Only very few Sami texts from the northern part of the Kittilä area were most probably told directly by Sami informants. Among these texts, one – ironically just a translation of a Finnish song – seems to differ from the surrounding Sami languages appearing to be a descendant of what we today call Kemi Sami. The text is, however, so short that the few differences found in its languages may have been caused by a later radical language convergence of different Sami languages with Finnish, or any other factors including idiosyncrasy. It seems to be pointless to compare the fragments from the 20th century with texts from the 17th and 18th centuries, also due to their different cultural contexts. While the oldest records are mainly translations of religious texts and probably auctorial “high” poetry, the fragments from the early 20th century are a mixture of genres varying from mere idioms or collocations to occasional ditties.¹⁵

BIBLIOGRAPHY

- Fellman, Jacob. *Anteckningar under min vistelse i Lappmarken III*. Helsingfors: Finska Litteratursällskapet, 1906.
- Lehtola, Veli-Pekka. *Saamelaiskiista. Sortaako Suomi alkuperäiskansaansa?* Helsinki: Into, 2015.
- Paulaharju, Samuli. *Lapin muisteluksia*. Helsinki: Kirja, 1922.
- Paulaharju, Samuli. *Taka-Lappia*. Helsinki: Kirja, 1927.
- Paulaharju, Samuli. *Vanhaa Lappia ja Perä-Pohjaa*. Helsinki: Kirja, 1923.
- Schefferus, Johannes. *Laponia*. Francofurti, 1673.
- Sjögren, Anders Johan. *Anteckningar om församlingarne i Kemi-Lappmark*. Helsingfors, 1828.

¹⁴ Cf. also Paulaharju (1922) 124.

¹⁵ This work was supported by the European Regional Development Fund-Project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

Tamás, Ildikó. "Few words are sung in it. Questions of Methodology in Studying Sami Yoik Texts." *L'Image du Sápmi II*. Ed. Kajsa Andersson. Örebro: Örebro University, 2013. 62–76.

Tegengren, Helmer. *En utdöd lappkultur i Kemi lappmark – studier i Nordfinlands kolonisationshistoria*. Åbo: Åbo Akademi, 1952.

Wiklund, Karl Bernhard. "En kemilapsk text från år 1716." *Le monde oriental* 7 (1913): 82–96.

Michal Kovář
Charles University
E-mail: michal.kovar@ff.cuni.cz

**«JEG GJØR NU IKKE REGNING PAA
SYNDERLIG LANG LIVSFRIST.»
UNATURLIG NARRATIV OG HÅP I HENRIK
WERGELANDS DØDSLEIEDIKT**

LINDA HAMRIN NESBY

ABSTRACT

“I do not expect to have much time left.” Unnatural narrative and hope in Henrik Wergeland’s deathbed poems

Studies within oncology show that patients suffering from cancer report having a stronger feeling of hope than the general population. Such findings correspond to the pivotal role hope has in Henrik Wergeland’s (1808–1845) six so-called deathbed poems. Writing of illness the way Wergeland does is a part of the tradition of autobiographical literature called pathography. However, also having a dead person as the narrating voice situates some of the poems within the experimental genre of autothanatography. I will discuss how Wergeland’s poems through the use of the literary device of prosopopeia establish an unnatural narrative containing hope for the afterlife. The study is situated within the field of literature and medicine, and shows how modern narratological insights can be used as a means of bringing forth new perspectives on the pathography genre.

Keywords: Wergeland; illness; hope; unnatural narratology; prosopopeia; pathography; patient; poetry; autothanatography

Henrik Wergeland var sengeliggende fra 2. mai 1844 og frem til han døde av lungekreft 12. juli 1845, 37 år gammel.¹ Han var plaget av smerter, men arbeidet likefullt energisk gjennom hele sykdomsperioden: «Jeg har ikke kjedet mig en Time under al den Liggen. Min Aand har været disponeret, saa jeg – rigtignok stik imod Lægernes Ordre har arbeidet ganske artig» (Beyer 287). De seks diktene «Paa Hospitalet, om Natten», «Anden Nat paa Hospitalet», «Mulig Forvexling», «Til Foraaret», «Til min Gyldenlak» og «Den smukke Familie» ble skrevet fra slutten av april til slutten av mai 1845.² Forbin-

¹ Det var lenge antatt at Wergeland døde av tuberkulose, men nyere forskning tyder på at han led av lungekreft (Holck 1550, Hem 1639, Uthaug 565).

² Se <http://www.wergeland2008.no/wergelands-liv-og-verk/mangfoldige-wergeland/lyrikeren>. Lest 01.04.2019.

Diktet «Paa Sygelejet» er også et personlig dikt som handler om dikterens sykdomserfaring. Det ble utgitt som en del av diktsamlingen *Jødinden, elleve blomstrende tornekviste* utgitt høsten 1844. På grunn av at det ble skrevet et droyt halvt år før Wergeland skrev de øvrige seks diktene denne artikkelen omhandler, tas det normalt ikke med som en del av diktene fra dødsleiet som «[...] står i en særstilling» (Kittang 82).

delsen mellom diktene og Wergelands prekære livssituasjon kan vanskelig overses, og diktene er med rette blitt omtalt som leilighetsdiktning (Dvergsdal 308). De seks diktene faller inn under genren patografier, som vi i dag forstår som selvbiografiske tekster om egen sykdom. Diktene er ulike i form, men tar utgangspunkt i dikterens opplevelse av å være alvorlig syk og utgjør en intens litterær mediering av et alvorlig sykdomsforløp.

Wergelands dikt fra dødsleiet viser strategier i møte med alvorlig sykdom. Eksempler på slike strategier i møte med kreft kan være rent litterære som bruk av intertekstualitet, humor og konkretisme, eller mer eksistensielt betinget som opprettholdelse av hverdag med kunstnerisk virke og sosial tilhørighet (Synnes og Bondevik 2018). Studier innen onkologi og sykepleievitenskap viser at håp inngår som én sentral mestringsstrategi i møtet med sykdom. Pasienter med kreft som opplever smerte rapporterer om sterkere håp enn normalbefolkningen (Utne et al. 331) der håp forstås som «[...] the positive expectation of realizing desirable outcomes» (Barnard 47). Dette er funn som i alt overveiende samsvarer med Wergelands romantiske dikt fra sykeleiet der skildringen av håp står sentralt. På et punkt avviker imidlertid Wergelands sykdomsdiktning med den helsefaglige forskningsdiskursen. Mens majoriteten av kreftpasienter uttrykker redsel for fremtiden, går Wergelands lyriske jeg gjennom en prosess der redselen er forbigående og erstattes av håp knyttet til etterlivet. Et sentralt lyrisk grep i denne forbindelse er prosopopeia som handler om å gi liv til døde ting, eller at en død person fremstilles som talende. Begge betydningene aktualiseres i Wergelands dikt. Bruken av prosopopeia legger til rette for å innsette et unaturlig narrativ som gir en unik mulighet til å skape håp i møte med alvorlig sykdom. Bruken av prosopopeia og fremstillingen av et unaturlig narrativ aktualiserer den teoretiske retningen unaturlig narratologi (unnatural narratology). Retningen beskjeftiger seg tradisjonelt med eksperimenterende, ikke-mimetiske, gjerne postmoderne tekster, men har også vært anvendt på eldre poesi som i lesningen av det gammel-engelske diktet «The Dream of the Rood» der korset som Jesus ble korsfestet på, snakker (Alber 2011, 43).

Wergelands seks dødsleiedikt har en narrativ struktur og min lesning ønsker å vise utviklingen som finner sted fra første til siste dikt. Jeg vil imidlertid starte med å gi en presentasjon av feltet litteratur og medisin som er fagfeltet artikkelen hører inn under. Deretter kommer en oversikt over innfallsvinkler fra Wergeland-forskningen som er beslektet med min egen, og som jeg har latt meg inspirere av. Artikkelens hoveddel består av en tematisk nærlesning av diktene med vekt på utviklingen fra håp om helbredelse og smertelindring til håp om etterlivet. Deretter følger en diskusjon av hvordan dette håpet etableres ved hjelp av de litterære virkemidlene prosopopeia og unaturlige narrativer, to begreper som utfyller hverandre og som er viktig for å forstå både det litterære og eksistensielle prosjektet Wergeland realiserer og som er særlig tydelig i «Til min Gyldenlak» og «Den smukke Familie». Vekslingen mellom to ontologiske plan som finner sted gjør at Wergelands sykdomsdikt befinner seg i skjæringspunktet mellom en tradisjonell patografi og autotanografien, en skildring fra dødsriket. Hovedhensikten med artikkelen er å vise hvordan håp ved hjelp av litterære strategier kan opprettholdes i møtet med alvorlig sykdom.

Litteratur og medisin

Fagfeltet litteratur og medisin kjennetegnes av ønsket om å registrere og forstå individuelle sykdomserfaringer. Feltet oppstod rundt 1980, det manifesterte seg i etableringen av tidsskriftet «Literature and medicine» i 1982 og ble raskt en del av den større interdisiplinære disiplinen humanvitenskapelig sykdomsforskning.³ Anne Hudson Jones skiller mellom to bruksmåter for litteraturvitenskapen innen litteratur og medisin, nemlig den etiske og estetiske (Bernhardsson 50).

Den estetiske bruksmåten knyttes til måter å forbedre kliniske ferdigheter på, og toneangivende er retningen narrativ medisin. Narrativ medisin ble etablert av Rita Charon ved Columbia universitetet i 2000 og baserer seg på premisset om at lege/pasient-konsultasjonen har form av et narrativ som best lar seg forstå ved hjelp av oppøvd narrativ kompetanse. Ved at en kliniker forholder seg til pasientens historie som en litteraturviter forholder seg til en litterær tekst, legges grunnlaget for en best mulig, treffsikker diagnostisering og behandling. Metoden har vært kritisert for sitt praktiske nytteperspektiv i stedet for å motivere til refleksjon og kritisk sans blant medisinstudenter (O'Mahony 2013). Narrativ medisin har imidlertid hatt stor gjennomslagskraft og inngikk i 2000 ved 75 % av alle amerikanske medisinske utdannelse sinstitusjoner (Andersen og Jørgensen 336).

Charon, som både er litteraturviter og medisiner, baserer seg imidlertid på et narrativitetsbegrep som er blitt kritisert for å være tradisjonelt og som ekskluderer eksperimenterende, innovativ litteratur. Litteraturviteren Geoffrey Hartmann etterlyser en mer fleksibel forståelse av narrativer som gir rom for hele diversiteten av pasienthistorier: «It is to be sensitive also to nonnarrative, apparently inconsequential or lyrical moments, surprises in the narrator's mood and mode: one learns to respect fragments of speech, abrupt figurations, shifts, jump cuts, mixed genres» (Hartmann 343). Hartmanns innvending mot et tradisjonelt narrativitetsbegrep imøtekommes utilsiktet i fremveksten av *unnatural narratology* – en litteraturvitenskapelig retning som vokste frem på 1980-tallet i kjølvannet av interessen for eksperimenterende postmoderne litteratur. Unaturlig narratologi fokuserer systematisk på ikke-mimetiske fremstillinger i litteraturen. Innfallsvinkelen er per i dag, så vidt jeg kjenner til, ikke brukt i forbindelse med sykdoms- og pasientfortellinger, men forekommer høyst relevant i forbindelse med utbredelsen av genren som også medfører større diversitet og eksperimenteringstrang i fremstillingene. Unaturlig narratologi kan være et viktig metodisk tilfang til måter å beskrive den subjektive, av og til kaotiske opplevelsen av å være syk på, slik den blant annet fremkommer i Arthur Franks mye anvendte kategori «chaos stories» (Frank 1995).

Den etiske retningen innenfor litteratur og medisin dreier seg om å bruke litteratur og litteraturvitenskapelig metode som innfallsvinkel til etisk refleksjon, eller mer generelt, som en måte å belyse hva det vil si å være menneske. Litteraturen gir en unik tilgang til slike tema: «The concept of a literary work used in Western culture for more than two thousand years includes the notion of theme with human interest. Plays, novels, poems, and so forth which do not aim at expressing such a theme are not considered literary»

³ Begrepet introduseres i Bondevik og Stene-Johansens *Sykdom som litteratur. 13 utvalgte diagnoser* (24), men har bare i noen grad nådd å erstatte den etablerte betegnelsen «medical humanities».

(Olsen 46). Studiet av patografier er én måte å nærme seg slike etiske tema på. Det sentrale ved patografien som genre er å gi uttrykk for det subjektive i sykdomsopplevelsen og formidle et pasient- og pårørendeperspektiv heller enn et legeperspektiv. Det handler om å studere livet i et av dets mange fasetter, nemlig som syk. Mens det i dag er forholdsvis vanlig at pasienter eller pårørende skriver om egne sykdomserfaringer, var det på Wergelands tid tradisjonelt leger som skrev om sine pasienter (Engelhardt, Fürholzer, Nesby 2019a). Ofte kalles denne formen for patografi, nærmere bestemt psykopatografi (Fürholzer 24). Atle Kittang nevner patografien ut fra en slik forståelse og omtaler den som «ein kuriøs genre som det kunne vere interessant å studere nærmare» (79). Kittang trekker frem psykiateren Kristian Austarheims doktoravhandling fra 1966 som et eksempel på en psykopatografi om Henrik Wergeland.⁴

Kittang nevner imidlertid ikke Wergelands egen selvbiografiske tilnærming til egen sykdom, verken i diktene fra dødsleiet eller i selvbiografien *Hassel nødder*, som eksempler på patografi i en mer moderne betydning. Etter min mening bør Wergelands selvbiografiske tilnærming til egen sykdom, trekkes frem som enda ett av de områder der han var forut for sin tid. Hans dødsleiedikt er eksempler på hva jeg samlet kaller en patografi. De samsvarer med hva Anne Hunsaker Hawkins i sitt standarverk om patografien kaller «auto-patografien» for å understreke at historien er formidlet fra et pasient- heller enn et legeperspektiv. Skulle vi være enda mer presis i karakteristikken, kunne vi betegne Henrik Wergelands lyrikk omkring egen sykdomserfaring som eksempel på en metapatografi. Metapatografi vil si selvbiografiske sykdomsfortellinger skrevet av pasienter eller pårørende som har et profesjonelt forhold til språket som for eksempel journalister, eller forfattere (Graham 1997). Mens majoriteten av verk innenfor patografigenren er prosa, er Wergelands skildring av egen sykdomserfaring i diktene fra dødsleiet et eksempel på en tidlig norsk, lyrisk patografi, der sykdommen ikke bare er et tema, men «også en poetisk faktor, noe som bidrar til konstruksjonen av teksten, og til å skape mening» (Bondevik og Stene-Johansen 220).

Min lesning av Wergelands seks siste dødsleiedikt befinner seg innenfor feltet litteratur og medisin, både fordi patografigenren er det sentrale, men også ved å utforske hvordan tilsynkomsten av et unaturlig narrativ tematiserer håp som sentralt for forståelsen av diktene. Også innenfor medisinsk diskurs og praktisk virke er håp et viktig begrep, og lesningen ønsker å vise hvordan etableringen av unaturlige narrativer kan bidra til å bedre opplevelsen av å være alvorlig syk. Slik aktualiseres et pragmatisk siktemål som ofte gjenfinnes innen arbeider knyttet til litteratur og medisin, nemlig å bidra til «en mere problemorientert form for litteraturvitenskap» (Andersen og Jørgensen 341).

Innganger til Wergelands dødsleiedikt

Henrik Wergeland hadde det meste av sin produksjon i årene mellom 1825 og 1845 og er en av de mest markante skikkelsene innen romantikken i Norge. Den norske romantikken har gått gjennom flere faser, der særlig idealistiske, realistiske og dekonstruktive

⁴ Etter at Kittang publiserte sin artikkel er det kommet flere artikkelbidrag som tematiserer forbindelsen mellom diktning og medisin i forhold til Wergeland, blant annet Erlend Hems «Døde Wergeland av lungekreft?» og Per Holcks «Wergeland som medisiner», begge publisert i 2008 i *Tidsskrift for Den Norske Legerforening*.

lesninger har vært toneangivende (Hagen 127). Det er skrevet et knippe, gode enkeltanalyser som vektlegger sykdomskonteksten og der særlig analyser av «Til min Gyldenlak» og «Til Foraaret» går igjen. De ulike romantiske fasene kan gjenfinnes i litteraturen omkring Wergelands dødsleiedikt. Et interessant tidlig bidrag som faller inn under den idealistiske fasen, er psykolog Per Saugstads studie av «Til Foraaret» og «Til min Gyldenlak» som uttrykk for Wergelands følelsesliv fra den kritiske tiden de ble skrevet (Saugstad). Saugstads psykopatografiske tilnærming har som mål å forklare dikterens mentale habitus ved hjelp av hans kunstneriske produksjon og hviler i en etablert romantisk forestilling om den geniale dikteren. Også Per Thomas Andersen forholder seg til de samme to diktene i sin solide strukturalistiske lesning. Andersen vektlegger imidlertid komposisjonelle likheter, og kommer kun innledningsvis inn på sykdomskonteksten. Andreas Lombnæs derimot tar sykdomsperspektivet på alvor og er en av svært få som drøfter de seks diktene under ett i artikkelen «Skjønnhet og smerte. Henrik Wergelands dikt fra dødsleiet» (2008) som er en kortfattet, populærvitenskapelig tekst publisert i forbindelse med 200-årsjubileet for dikterens fødsel. Teksten har et fint komparativt perspektiv der deres tekstimmanente terapeutiske funksjon betones: «De seks diktene fra Henrik Wergelands dødsleie er innbyrdes ulike; sett under ett former de like fullt en myte som er egnet til å inngi trøst foran døden» (Lombnæs 2008).

Det vesentligste bidraget til en analyse av de seks sykdomsdiktene, er imidlertid Atle Kittangs dekonstruktive lesning fra 1998 der han omtaler diktene som «ein felles motivkrins som er knytt til den tilstundande død» (83).⁵ Kittang omtaler alle diktene, men hovedvekten ligger på «Til Foraaret» og «Til min Gyldenlak» som i motsetning til de fire andre diktene tilhører odeggenren. Oden karakteriseres ved bruken av apostrofe, altså en henvendelse til noe eller noen, og nettopp apostrofen står sentralt i Kittangs lesning. Dette lyriske grepet demonstrer et felles tema for hele diktsyklusen, nemlig ønsket om «å bygge bruar av kommunikasjon over avgrunnen» (Kittang 82). Kittang peker på hvordan tiden i «Til min gyldenlak» veksler mellom virkelig, imaginær og foregripende tid (Kittang 99) der diktet ender i den virkelige tiden. Den imaginære tiden vender imidlertid tilbake i «Den smukke Familie», som Kittang noe kursorisk omtaler som enkel, naiv og som en eventyrfortelling og «ei religiøs overtyding om eit liv etter døden» (83). Selv ønsker jeg å ta Kittangs tanker om den imaginære tiden videre ved å se på himmelskildringen i «Den smukke Familie» som et unaturlig narrativ. Kittang mener at diktene representerer en forsøksvis forsoning. Han holder fast ved det melankolske ved diktet, noe han understreker ved følgende personlige apropos: «Ikkje eingong menneskeslektas gjenfødning kan forsona meg fullt ut med min individuelle død» (91). Jeg er enig i at diktene ikke fullt ut realiserer et slikt forsoningsprosjekt, men vil argumentere for at håp i ulike manifestasjoner kan gjenfinnes i alle diktene, og kulminerer med etableringen av det unaturlige narrative i «Den smukke Familie».

Et annet fint bidrag til analyse av dødsleiediktene er Alvhild Dvergsdals lesning av «Til Foraaret», «Til min Gyldenlak» og «Den smukke Familie» som leses i lys av Wergelands helsesituasjon og ergo med vekt på det realistiske aspektet. Lesningen konkluderer med

⁵ Artikkelen bygger videre på synspunkter fra «Dekonstruksjon og lyrikkinterpretasjon. Eksempel: Henrik Wergelands dødsleie-dikt» publisert i Ole Karlsens *Lyrikk og lyrikklesninger. Rapporter*, 1998. Jeg forholder meg til artikkelen "Tapt mening – skapt mening. Om melankoli og poesi" som er trykket i Kittangs *Ord, bilete, tenkning* (1998).

at diktene viser en utvikling mot «[...] økt innforståthet og klarhet, men til det siste blir døden stående som et skremmende brudd med alt kjent» (Dvergsdal 316 ff). Dvergsdal viser hvordan diktene fra dødsleiet befinner seg i et tematisk spenningsfelt mellom subjektiv erfaring og kollektiv kunnskap, samt i det genremessige spenningsfelt «[...] mellom leilighetsdiktets avgrensede gyldighet i tid og rom og den romantiske, sentrallyriske, poetiske tekstens overskridende subjektivitet og krav på universell gyldighet» (Dvergsdal 316). Også Eli Steengrundets doktoravhandling fra 2018 «Wergeland og oppgjøret» plasserer seg innen dette spenningsfeltet. Steengrundet undersøker det opprørske og dets form i fire dikt av Wergeland, og et viktig siktemål er å betone det realistiske i hans diktning. Dette er en tilnærming jeg deler og som gjør at min lesning både er ment som et bidrag til en utvidet tematisk forståelse av de seks diktene samt som et forslag til også å betrakte dem som uttrykk for en tidlig-moderne pasienterfaring.

Prosopopeia og unaturlige narrativer

Begrepet prosopopeia stammer fra retorikken der det viser til hvordan en fraværende eller død person taler. Prosopopeia, som innenfor moderne litteraturkritikk er omtalt som både den poetiske og den selvbiografiske diskursens hovedtrope, betyr ordrett å skape et ansikt: «Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one's name [...] is made as intelligible and memorable as a face» (de Man 326). Begrepet ble så og si relansert av Paul de Man i den klassiske dekonstruktive artikkelen «Autobiography as De-Facement» (1979) der han tilla det en rekke tilleggsfunksjoner:

[...] through epitaph, it became the «dominant figure» of autobiography; through apostrophe, the «mastertrope» of poetry; through etymology («to confer a mask or face»), something akin to personification; and finally, through its appeal to an absent other, the «very figure of the reader and the reader». (Mehlman 137)

Prosopopeiaens betydning innenfor selvbiografien er interessant i forbindelse med Wergelands dødsleiedikt som er tydelig biografisk forankret. De Man erkjenner at selvbiografien ikke gir pålitelig kunnskap om et liv, men snarere demonstrer umuligheten av å skildre et endelig og avsluttet hele (de Man 922). Gjennom en studie av Wordsworths *Essays upon Epithaphs* (1810) konkluderer de Man med at prosopopeia er det litterære virkemidlet som er best egnet til å skildre det ukjente: «The language so violently denounced is in fact the language of metaphor, of prosopopeia and of tropes, the solar language of cognition that makes the unknown accessible to the mind and the senses» (de Man 929). Gjennom et dødt lyrisk jeg gis det tilgang til et ontologisk nivå som overskrider det rent jordiske. Slik forankrer prosopopeia tilsynekomsten av et unaturlig narrativ.

Betegnelsen *unaturlig narrativ* kan defineres smalt som «narratives that transgress the rules of everyday storytelling practices» (Alber 2011, 4). Men unaturlig kan også mer omfattende forstås som «physically impossible scenarios and events, that is impossible by the known laws governing the physical world, as well as logically impossible ones, that is, impossible» (Alber 2011, 4). Unaturlige narrativer er et viktig begrep innen unaturlig narratologi som fra omtrent 2005 er blitt en samlebetegnelse for et sett av teorier og

metoder som inngår i den postklassiske narratologi. Sentralt for unaturlig narratologi er erkjennelsen av hvordan narratologi tradisjonelt forholdt seg til et litterært korpus som tilstreber normalitet når det kommer til temporalitet og spatialitet. Bare unntaksvis ble «experimental fiction, medieval dream visions, playful Renaissance texts, science fiction, or postmodernism» (Bell og Alber 114) behandlet. Forskerne innen unaturlig narratologi viser oftest til eksperimentell samtidsprosa, og retter oppmerksomheten snarere fremover i tid mot digitale hypertexter enn bakover mot de unaturlige narrativer som finnes innen eldre litteratur. Genremessig er det i all hovedsak prosa som undersøkes, selv om Jan Alber trekker frem det gammel-engelske diktet «The Dream of the Rood» som det tidligste eksemplet innen engelsk litteratur på et unaturlig narrativ. Nettopp studiet av unaturlige narrativer og lyrikk nevnes i *The Living Handbook of Narratology* som tema for videre studie (Alber 2013).

Unaturlig narratologi hadde, som navnet tilsier, opprinnelig fokus på narrative teknikker som brøt med oppfatningen av det gjengse eller naturlige. Ett slikt narratologisk grep er bruken av en allvitende førstepersonsforteller der den totale innsynsretten i alle karakterene er en egenskap som ikke kan gjenfinnes i den virkelige verden. Bruken av en allvitende forfatter er imidlertid så konvensjonalisert at de færreste av oss tenker på det som unaturlig. Om vi imidlertid tar rammen for fortellersituasjonen bokstavelig, finner vi at det minst unaturlige vil være førstepersonsfortelleren med begrenset innsynsrett i andre, men gitt full formidling av eget tanke- og følelsesliv. Dette er en fortellertype som minner om det lyriske jegets subjektive innfallsvinkel. Nærheten mellom den talende og det omtalte karakteriserer lyrikken som genre: «der Monologische Aussage eines Ich» (Kayser 191).

Det lyriske jegets sterke subjektivitet gjør lyrikk til en genre som tilsynelatende er særlig egnet for å skrive om personlige sykdomserfaringer slik Wergeland gjør. Hva denne subjektiviteten kan resultere i, vil jeg drøfte avslutningsvis ved hjelp av begrepene sentral- og interaksjonslyrikk. Også tilgangen på unaturlige verdener og erfaringer er tilbakevendende innen lyrikken, og litteraturhistorisk var romantikken særlig åpen for slike ontologiske overskridelser. Den hyppige forekomsten av epifanier, altså det lyriske jegets plutselig innsikt er ett annet karaktertrekk ved romantikken som epoke som kan knyttes til tilstedeværelsen av et unaturlig narrativ. Min bruk av prosopopopeia og unaturlige narrativer som redskap for lesningen av Wergelands dødsleiedikt, er både ment som nylesninger av diktene, men også tenkt å tilføre ny kunnskap om patografien som genre.

Wergelands dødsleiedikt

Wergelands dikt fra dødsleiet er formmessig ulike både med hensyn til lengde, antall strofer og rimmønster. Alle seks diktene har et lyrisk jeg, men det varierer hvorvidt dette lyriske jeg anroper noen (apostrofering) eller selv tiltales. Til tross for ulik form, deler de et felles innhold knyttet til sykdom og død som gjør at de sorterer som en liten poetisk syklus (Kittang 81). De tre første diktene i denne poetiske raptusen ble skrevet på Rikshospitalet der Wergeland noe motvillig var innlagt fra 20–30. april 1845. De tre siste ble skrevet i løpet av den påfølgende måneden da Wergeland var tilbake i Hjerterum – navnet på hans nyoppførte bolig i Pilestredet som han flyttet til etter å ha blitt nødt til å selge Grotten. På bakgrunn av hvor diktene er skrevet, samt komposisjon og tematikk,

har jeg valgt å sortere dem i ytterligere to sykluser knyttet til henholdsvis Rikshospitalet og Hjerterum.

Rikshospitalsyklusen

«Paa Hospitalet, om Natten», «Anden Nat paa Hospitalet» og «Mulig Forvæxling» tematiserer sykdom, smerte og død, men ikke minst også lindring og håp. I alle diktene inngår det lyriske jeg i samtale med månen som opptrer i flere skikkelser: som muse, nonne og klok kone. Slik aktualiseres figuren prosopopoeia. Dette lyriske grepet introduseres allerede i syklusens første dikt «Paa Hospitalet, om Natten» der månen er det lyriske jeg som bringer lindring fra feber, svette og smerte til den syke, blant annet ved å senke feberen ved hjelp av dugg:

Nu gaar jeg til Stjernehaven.
Der falder Dugg saa sval
Jeg den din Feber bringer
i mine Horns pokal.

Dugg ble i folkemedisin ansett som helbredende, og helst skulle den da sankes før soloppgang. Det navnløse lyriske jeg som deretter overtar fortellerstemmen kontrasterer hjelpen månen og hospitalet kan gi. Diktet stiller seg skeptisk til skolemedisin og raljerer over hospitalet som tar æren for smertelindring og bedret helsetilstand:

Mens Maanen har sin Sanger
frelst med sin Panacee,
om Hospitalet siges,
der Underværker skee.

Saa gaar det til i Verden,
saa skiftes Æren ud.
Den kalder sig Bjørnens Skytte,
som kjøber kun dens Hud.

Budskapet er at det er folkemedisin heller enn skolemedisinsk kompetanse som bringer lindring. «Paa Hospitalet, om Natten» består av åtte strofer hver på fire verselinjer med fast rimmønster abcb. Diktet «Anden Nat paa Hospitalet» har identisk form. Det starter med å etablere en kontrast mellom pasient og lege:

Ad hvad jeg vil fortælle
vil lærde Doktor lee.
De Folk i Maanen Maanen
og intet Andet see.

En himmelsk Nonnes Aasyn
den Syge seer uden Spøg,
en himmelsk barmhjertig Søster,
som gjør ham et Besøg.

Deretter gjentas månen som metafor. I «Første Nat, paa Hospitalet» varsles månen å skulle ankomme neste natt. Dette inntreffer, og understreker forbindelsen mellom de to diktene både tittel og innholdsmessig. Det lyriske jeg er plassert hos den syke, som også delegerer stemmen ut til «den himmelske nonne» som kommenterer at månen deler ut hvite roser til den syke. Rosene har både en kontrastiv og en helende funksjon. Blomstenes hvite farge holdes opp mot den sykes mørke hud og røde blod. Også roser har vært brukt innen folkemedisin, men i dette diktet har de først og fremst en profetisk funksjon ved å varsle død. Avslutningsvis brukes de hvite rosene som et signal om at smerten er opphørt:

Udslukke dem paa Kinden
og paa din Læbe med.
Naar Du er bleg som min Rose,
da har din Smerte Fred.

I det tredje diktet som Wergeland skrev under oppholdet på Rikshospitalet, «Mulig Forvexling» utdypes temaet folkemedisin som allerede er introdusert i «Paa Hospitalet, om Natten». På midten av 1850-tallet var skolemedisinen fortsatt viktig i Norge og majoriteten av de som ble syke forholdt seg primært til kvinner og menn med en ikke-vitenskapelig tilnærming til medisinsk virke (Uddenberg, Schiøtz). Wergeland uttrykte flere ganger under oppholdet på Rikshospitalet sin skepsis til legene (Lassen 166–167). Parallelt med mistroen til skolemedisin, var han både godt kjent med og positiv til folkemedisin.⁶ I diktet forveksler det lyriske jeg månen, som tidligere har vært et emblem for folkemedisin, med en skikkelse kalt «moer Sæther»:

Men under mit Vindu kommen,
flux skiftede Katten Ham.
Der stod i Skaut og i Kaabe
en pyntelig gammel Madam.

Ad Vinduets Glar hun længe
som Maanen stirred ind,
saa Begge jeg forvexlet
har vist i Febersind.

Mor Sæther (1793–1851) var en faktisk skikkelse som Wergeland kjente. Hun het opprinnelig Anne Sæther og drev sin folkemedisinske praksis i Vika. Hun var mye brukt i alle samfunnssjikt og arrangerte politiske møter, og det var på et av disse hun ble kjent med Henrik Wergeland. I et brev til faren, skrevet en knapp måned før han dør, skriver Wergeland: «Saameget er vist at jeg, efter at have givet mig i Mor Sæthers kur og om hjem, har faaet Appetit, friskere udseende og Vigør tilbage» (Lassen 216). «Mulig forvexling» markerer en utvikling hvor skolemedisinen og legene som har figurert i de to første diktene er forlatt til fordel for folkemedisinen. Folkemedisinen fremstår både i skikkelse av månen, slik tilfellet har vært i både «Første Nat paa Hospitalet» og «Anden Nat paa Hospitalet», men erstattes etter hvert av den faktiske skikkelsen til mor Sæther:

⁶ I 1831 skrev Wergeland pamfletten *Den norske Bondes nyttige Kundskab om de Læge-, Farve-, Garve-, samt Gift-Planter, der voxer paa hans jord*.

Jeg tømmer et Primulabæger,
en Aurikel med Nektarsaft
til Ære for gamle Moer Sæther
og hendes Phioles Kraft.

Jeg trende Draaber smagte,
og deraf Følgen blev
de tre Minutters Helse,
hvori jeg dette skrev.

Mor Sæthers folkemedisin bidrar til en kort, men velkommen, smertefri stund. Den metapoetiske kommentaren om at denne verdifulle tiden brukes til å skrive ned diktet, sier noe om rammen for nedtegnelsen til den syke. Det dreier seg ikke om at kunst eller kunstnerisk virksomhet har legende kraft, som man kanskje kunne forventet seg av et stykke romantisk poesi, men snarere om hvilken betydning kunsten har når den etterlengtede smertefrie perioden brukes til diktning.

Hovedfokuset i de tre diktene ligger på lindring fra feber og smerte introdusert ved hjelp av den feminine månen som prosopopeia. Fokuset på folkemedisin viser hvordan det lyriske jeg lanserer alternative metoder for å bli frisk og slett ikke har resignert. Til sammen utgjør disse tre diktene en syklus som lanserer en alternativ måte å møte alvorlig sykdom på, nemlig utenfor det skolemedisinske område. Diktens tematiske slektskap understrekes av deres identiske rimmønster og metrum. Samtidig er det verdt å legge merke til at siste dikt i det vi kunne kalle Rikshospital-syklusen, altså «Til forvexling (Mor Sæther)» er vesentlig lengre enn de to andre diktene med sine elleve strofer. Det er som om dikteren finner rammene han tidligere har skrevet innenfor for snevre og sprenger ut. Diktningen får en sentripetal kraft, en bevegelse vi skal se vedvarer i den komposisjonelt, men ikke minst tematisk sett mer utforskende Hjerterumssyklusen.

Hjerterumssyklusen

Den sentripetale kraften fra «Mulig Forvexling» gjenfinnes i «Til Foraarets» frie, utprøvende form. Diktet består av til sammen 31 verselinjer fordelt over tolv strofer fra to til fire verselinjer, og mangler fast rytme. Formmessig utmerker det seg ved sin sterkt appellative, eksklamatoriske og gjentagende modus. Det lyriske jeg roper ut i dødsangst, og anroper vårmarkører som anemonen, svalen, og, ikke minst, det gamle lønnetreet, om å gå i forbønn for seg om mer liv. I siste strofe heter det:

O Foraar! den Gamle [lønnetreet] raaber for mig, skjøndt han er hæs.
Han rækker sine Arme mod Himlen, og Anemonerne,
dine blaaøiede Børn, knæle og bede at du skal
redde mig - mig, der elsker dig saa ømt.

Det lyriske jeg demonstrerer både motstand og angst for døden, og bønnfaller de deler av naturen som kan bevitne hans begeistring og tilhørighet til våren om å «redde mig». Det er en strukturell forbindelse mellom måten månen i «Paa Hospitalet, om Natten» og «Anden Nat paa Hospitalet» henvender seg til det lyriske jeg og måten det lyriske

jeg anroper våren på i «Til Foraaret». Prosopopoeiaen i de to første diktene erstattes av apostrofering i «Til Foraaret»: «Den metaforiske substitusjonen går dermed den andre vegen (frå liv til død), og det lyriske eget er ikkje lenger primært den talande, men blir tiltala. Sjølve forsoningsfiguren er likevel uanfakta av desse forskjellane» (Kittang 87). Hvorvidt redningen består i forsoning, helbredelse, å få oppleve en vår til, eller å gå opp i naturen i en panteistisk enhet forblir åpent. I et brev til sin far, skriver Wergeland 20. mai 1845: «Jeg gjør nu ikke Regning paa synderlig lang Livsfrist. Igaar skrev jeg dog i et lyst Øjeblik mit rimeligvis sidste Digt, kanske ogsaa det delikateste eller hvad jeg skal kalde det» (Lassen 216). Kommentaren røper hvor kritisk Wergeland anser situasjonen, og kan forklare noe av den desperasjonen diktet uttrykker. Det utprøvende ved diktet understrekes ved Wergelands egen søken etter måter å omtale det på. Adjektivet delikat som i eldre språk betydde noe som er vanskelig å berøre, som krever takt og fintfølelse viser til den emosjonelle potensen diktet rommer. Det er et dikt som sitrer av uro, frykt og desperasjon, et slags grenseskriv mellom Rikshospitalsyklusens håp om lindring og helbredelse og det som skal komme til å ta form av et nytt håp.

«Til min Gyldenlak» består av fem strofer med fast metrum og parrim (aabb) og er tilsynelatende nokså ulikt «Til Foraarets» frie form. Diktet har en utstrakt bruk av eksklamasjon, men bruker også andre tradisjonelle lyriske virkemidler som gjentakelse og anrop. Diktets tre første verselinjer har fire trykksterke stavelser etter hverandre, mens det i siste verselinje inntreffer en reduksjon i meteret til to trykksterke stavelser. I et dikt som omhandler døden er denne minimeringen ekstra meningsgivende. Diktets motiv er blomsten gyldenlakk, som er en staude som kan bli opptil en halv meter høy. En av blomstene var satt i en vase på nattbordet, og gyldenlakkens blomstring kontrasteres med jegets forestående død:

Idet jeg roper; med Vinduet op!
mit sidste Blik faar din Gyldentop
Min sjel dig kysser, idet forbi
den flyver fri.

Strofen markerer et tids- og stedsmessig vendepunkt i diktet fordi dikteren på dette tidspunkt er død. Kittang skriver: «Det er med andre ord sin egen død dikteren gir ord og bilete til i denne strofa, ved å skildre korleis sjela hans i flukt frigjer seg frå kroppen» (97). Kittang gjentar et viktig bokhistorisk poeng, nemlig hvordan det i 1919-utgaven av «Til min Gyldenlak» står «thi bring mig hilsen naar det vil ske», mens det i senere utgaver står «thi bring min hilsen naar det vil ske».⁷ Forskjellen innebærer at 1919-utgaven holder på forståelsen av et etterliv som dikteren kan kommunisere med, skrev de senere utgavene ikke tar høyde for et slikt ontologisk sprang. Hva Wergeland skrev vites ikke; originalmanuskriptet er borte. Hva vi imidlertid kan si er at dette understreker betydningen for diktsyklusen som helhet. Gyldenlakk blir en formidler fra fortid til ettertid, den sier noe om døden som gåte – både på diktets nåtidsplan og for hver gang det leses. Jeget skildrer en forening mellom den døde kroppen og blomsten, og signaliserer slik et håp om å gå tilbake til allnaturen. «Til min Gyldenlakk» fremstår som et energisk og

⁷ Daniel Haakonsen er den første som peker på dette i en artikkel fra 1958 (248).

vitalt dikt på grunn av den eksklamatoriske, appellative formen som signaliserer kommunikasjon og det lyriske jegets forhold til omverdenen. Diktet bærer i seg et håp. Ikke om helbredelse, men om et panteistisk etterliv i form av å stadig delta i naturens skjønnhet og fylde. Diktet har en testamentarisk funksjon i forhold til det lyriske jeg: diktet vil leve videre selv om jeget dør.

I «Til min Gyldenlak» gjeninnsettes prosopopoeiaen fra «Paa Hospitalet, om Natten» og «Anden Nat paa Hospitalet», men med en viktig temporal forskyvning ved at det lyriske jeg i de tre første strofene rapporterer fra dødsriket. Imidlertid vender det lyriske jeg i diktets to siste strofer tilbake til den faktiske verden og slik «glir diktet tilbake til ei 'verkeleg' tid som går føre den ventande døden, sjølv om bøner og ønske viser frametter mot den etterlivstida diktet sjølv har forlatt» (Kittang 99). Denne etterlivstiden gjeninnføres imidlertid i syklusens siste dikt. Kravet til sannhet og autenticitet utfordres i «Til min Gyldenlak» når autotanografien introduseres, den kanskje mest unaturlige av alle selvbiografiske modus der den døde selv taler. Slik varsles imidlertid det unaturlige narrativet som skrives ut i syklusens siste dikt.

«Den smukke Familie» ble trykket i «Morgenbladet» 2. juni 1845. Det er et narrativt dikt på hele 85 verselinjer fordelt på 29 strofer av ulik lengde og med fri form. Diktet har en dialogisk form, og elementer fra eventyrgenren gir det en lett, nærmest opprømt form egnet til å fjerne angst og redsel for den forestående død.⁸ Diktet fullender den formmessige utprøving Hjerterumssyklusen representerer og avslutter også utprøvingen av ulike sykdomsutfall. I «Den smukke Familie» har det lyriske jeg erkjent at han skal dø og beskrivelsen av himmelferden står sentralt. Diktets utgangspunkt er en epifani som bygger ut forestillingen om et etterliv som ble introdusert i «Til min gyldenlak». En rose i umiddelbar nærhet av dikteren har slått ut i full blomst i løpet av natten sammen med seks nesten utsprungne knopper. Diktet besjeler deretter hver av disse knappene og lar dem fungere som sendebud fra dikterens avdøde mor. Hver av knappene har form av tidligere død bekjent, og mens de flittig arbeider forteller den største rosen hvem de er:

Vi ere Génier, Englenes Tjenerinder.
Alle vi ere i din Moders Tjeneste.
Hun har sendt os for at forfærdige den Dragt,
hvori din Sjel skal fare hen.

Rosen forteller deretter hvordan det lyriske jeg skal treffe igjen tidligere kjente som er døde. En av disse er Brunen, hesten som Wergeland hadde et svært nært forhold til og som figurerer i mye av hans diktning og i utallige anekdoter.

Rosen og rosenknoppene arbeider på en drakt som den sykes avdøde mor vil gi sin sønn når han kommer til himmelen. Diktet minner om eventyret om Askepott der ternen kommer for å sy kjolen hun skal ha på seg på slottsballet. Kittang påpeker også at diktet minner om «ei lita eventyrforteljing for barn» (83) noe som gir diktet en optimis-

⁸ Wergeland var godt kjent med eventyrgenren, særlig brødrene Grimm (Hagemann 166). Han ga i 1840 ut *Vinterblommer i Barnekammeret. Original og fri oversat samling for børn*. Boken inneholdt sanger, vers og eventyr samlet inn fra ymse steder. Bruken av hjelpere finnes blant annet i det norske folkeeventyret om «Askeladden og de gode hjelpere». Hos Asbjørnsen og Moe er det imidlertid syv hjelpere i stedet for seks som hos Wergeland. Utformingen av en vakker drakt finnes i Grimms eventyr om Askepott fra 1812.

tisk grunnholdning. Det eventyrlignende understrekes ytterligere av diktets narrative utforming og barnlige fremstilling av et liv etter døden som ivaretar de beste sidene ved jordelivet. Men diktet går lenger enn kun å knytte an til en barnlig realisering av et himmelrike. Rosene røper også en hemmelighet, en merkelig detalj om hva det vil si å være død:

«Når hjertet hæves til Herligheden, fæster ogsaa det uskyldige
Jordiske, det har elsket, sig til det som til en Magnet...»

«Tys!» hviskede den søde Sladderske.
Jeg forraader af Himlens Religion.»

Utsagnet kan forstås som en beskrivelse av hva som inntreffer ved døden, og faller inn som et av flere eksempler på hvordan diktet som sådan fremstår som et unaturlig narrativ: selve situasjonen med rosene som taler og handler, skildringen av etterlivet, og ikke minst skildringen av hvordan jeget transporteres fra en tilstand til en annen. Måten dødsriket realiseres på røpes ved en inkurie. Det har vært sagt om diktet at det er et «merkelig substansløst dikt som motstrider fortolkning, det lar seg bare gjenfortelle» (Dvergsdal 316). Påstanden kan utfordres ved å peke på hvordan innsettelsen av et unaturlig narrativ bidrar til å hjelpe Wergeland gjennom den siste fasen av sykeleiet. Avslutningen av diktet har vært forstått som den store stillheten: «Det brå og uformidrende ved døden får siste ord. Den bare kommer, man rives vekk, og det er i bunn og grunn noe man aldri helt kan forsone seg med og gi en harmonisk form» (316). Imidlertid kan avslutningen like gjerne forstås som meningstettet og «Den smukke Familie» som et dikt som etablerer et bilde av etterlivet som bringer undring, men også håp og harmoni.

Unaturlige narrativer og håp

Håp er en viktig mestringsstrategi i møtet med alvorlig sykdom, men hva når det blir klart at sykdommen ikke lar seg helbrede. Forsvinner håpet, eller realiseres en annen form for håp? I en studie av alvorlig syke AIDS-pasienter lanserer sosiologen David Ezzy skillet mellom konkret og transcendentalt håp. Det konkrete håpet korresponderer med en forventning om restitusjon og er utbredt blant så vel pasienter som helsepersonell. Ezzy hevder at konkret håp oftest fremkommer i fortellinger med et lineært tidsforløp karakterisert med en enkel, rettlinjert, enstemmig forståelse av hva tilværelsen er og tiden består i. Det transcendentale håpet, derimot, fokuserer på å inkludere usikkerhet, overraskelser og mystikk: «This form of hope embraces uncertainty and infinitude, celebrating surprise, play, novelty and mystery» (Ezzy 607). Adjektivene knyttet til Ezzys transcendentale håp korresponderer med en beskrivelse av et unaturlig narrativ:

Many narratives defy, flaunt, mock, play, and experiment with some (or all) of these core assumptions about narrative. More specifically, they may radically deconstruct the anthropomorphic narrator, the traditional human character, and the minds associated with them, or they may move beyond real-world notions of time and space, thus taking us to the most remote territories of conceptual possibilities. (Alber et al. 2010, 114)

Diktene i Hjerterumssyklusen er annerledes både i form og innhold enn diktene i Rikshospitalsyklusen. I løpet av Hjerterumssyklusen tar det lyriske jeg innover seg at han skal dø. Håpet om helbredelse forlates endelig i «Til Foraaret» og forklarer intensiteten, den utforskende formen, desperasjonen, «det delikate» ved diktet. Men denne erkjennelsen gir seg ikke utslag i hva Arthur Frank hevder karakteriserer historiene som oppstår i visshet om snarlig død, nemlig at narrasjonen svikter: «chaos is told in the silences that speech cannot penetrate or illuminate» (Frank 101). Dette er imidlertid ikke tilfellet med Wergelands Hjerterumssyklus. I stedet for kaos innsettes intens kommunikasjon med omverden, både gjennom apostrofering og i form av dialog som i «Den smukke Familie». I tillegg innsetter dikteren et narrativ som sprenger rammene for det mulige. Dette korresponderer med funn gjort i en studie fra 2007 av alvorlig syke kreftpasienter: «Hope constitutes a delicate balance of experiencing the pain of difficult life experiences, sensing an interconnectedness with others, drawing upon one's spiritual or transcendent nature, and maintaining a rational or mindful approach for responding to these life experiences» (Farran et al.). Wergelands innsetting av et unaturlig narrativ ivaretar både en erkjennelse av Alvoret i situasjonen, et ønske om kommunikasjon om denne erfaringen ved hjelp av dikterens transcendentale reservoar samtidig som han forholder seg til faktisiteten i at han snart skal dø. Dikterens skildring av livet etter døden representerer ontologisk kompleksitet snarere enn kaos, og etablerer et håp som pasienten kan bruke i sin kommunikasjon med omverdenen.

Skildringen av etterlivet avviker fra tradisjonell kristen forståelse slik den fremkommer i beskrivelsen av den store hvite flokk i Johannes åpenbaring 7. «Til min Gyldenlak» og «Den smukke Familie» rommer begge mystikk, overraskelse og kreativitet som en del av etterlivet. Etterlivet skildres i stedet som et nærmest naivt utformet paradisisk sted befolket av tidligere venner og familie, men også som et merkelig sted med en uvanlig, for ikke å si, unaturlig topografi med «en Skydal», «Tordenens Bjerge» og «Lynildens Strømme». Håpserfaringen i Wergelands seks dikt fra dødsleiet skildres både innenfor rammene av den tradisjonelle patografien som et ønske om tilfriskning og aksept, samt ved bruk av autotanografien. Vekslingen mellom patografi og autotanografi innebærer en overgang fra naturlig til unaturlig form for lyrikk. Håpet formidles tydelig tematisk, men også ved den insisterende bruken av personifisering, eller prosopopoeia. Gjennom personifisering av naturfenomener som månen, blomster og trær og sist ved å la den døde selv tale, viskes skillet mellom menneskelig og ikke-menneskelig, mellom levende og død, mellom naturlig og unaturlig ut. Wergelands sykdomsdikt avsluttes med å introdusere en ny, unaturlig verden når livet slik vi kjenner det går mot sin slutt. Ved hjelp av prosopopoeiaen forankres mystikken, undringen og håpet når et univers forbeholdt de døde introduseres.

Henrik Wergelands diktning fra dødsleiet kan leses som en lyrisk patografi. Patografier utfordrer en tradisjonell lineær historiekonstruksjon (Rimmon-Kenan 251) og særlig gjelder dette patografier der sykdommen er kronisk, eller terminal som hos Wergeland. I sjeldne tilfeller blir patografien også ikke kun en fortelling om sykdom, men en autotanografi slik tilfellet er med Wergelands «Til min Gyldenlak» og «Den smukke Familie». Prosopopeia, det vil si det døde lyriske jeg åpner for fenomenet «autotanographie» som omhandler «the dead's own accounts of their own deaths» (Callus 427). Det er meningsbærende at denne autotanografiske modusen introduseres i sykklusens nest siste

dikt og fullendes i det siste. Bruken av prosopopeia som var til stede i «Første Nat, paa Hospitalet» i form av månen som aktør og utsigerinstans, kulminerer ved innsettingen av et dødt lyrisk jeg i «Til min Gyldenlak»:

Frå første stund talar diktet ut frå ei tid som ligg etter den grammatiske og lyriske nåtida. Denne «ettertida» blir frå og med strofe 2 til tida etter egets død. Her talar ikkje diktet lenger i ein futuristisk presens, men i ein imaginær presens som er sjølv dødsstundas nåtid. Det er den døde sjølv som talar [...]. (Kittang 98)

Prosopopoeiaen markerer et unaturlig narrativ, både fortellermessig og tematisk, diegetisk og ontologisk. I «Til min Gyldenlak» sprenger det lyriske jeg grensene for det realistiske ved å skildre sin egen død. I diktet plasserer og rapporterer det lyriske jeg seg fra et sted utenfor tiden. Autotografien er ofte uhyggelig, og Edgar Allan Poe er ikke overraskende en av dens mest kjente eksponenter. Callus trekker frem det urovekkende ved fenomenet slik det plasserer seg som en «discourse outside language and time» (Callus 430). Hos Wergeland representerer imidlertid autotografien ikke noe uhyggelig, men snarere noe uvanlig, mystisk, men først og fremst et håp som bidrar til å håndtere en personlig krisesituasjon. Behovet for å opprette et håp i møtet med alvorlig sykdom er et fenomen som ikke var forbeholdt eldre tids pasienter. Også nyere studier viser at «persons at the end of life need to dream about possibilities and imagined futures and goals, even if these are unlikely to occur» (Miller 2007). Å formidle en slik håpserfaring gjennom autotografien er en mulighet for å transportere et personlig unaturlig narrativ over til en offentlig arena der det kan deles og (kanskje) også gi håp til andre.

Jeg har tidligere nevnt Douglas Ezzys lineære sykdomsnarrativer som fremmer tro på helbredelse og fremtid. Motsetningen til de lineære narrativene er de polyfone som innebærer at mennesket ikke har noen garanti verken for fremtid eller helbred: «Polyphonic narratives are characterized by an acceptance of the inevitability of mortality and finitude of human existence» (Ezzy 613). Flerstemtheten gir bokstavelig talt rom for prosopopeiaens ulike fortellere, og skildringen av flere ontologiske planer noe som bidrar til å utfordre et av lyrikkens kjennetegn, nemlig dens sterke subjektivitet. Det aktualiserer Peter Stein-Larsens skille mellom den såkalte sentral- og interaksjonslyrikken (Stein Larsen 89). Mens sentrallyrikken preges av en klar utsigerinstans og et samlet tema, fremstår interaksjonslyrikken flerstemt og preget av stilmessig og genremessig heterogenitet som «betegner et oppgør med den beherskelsesnorm, som vinder inden for centrallyrikken» (89). Wergelands sykdomsdikt kan fascinerende nok sies å illustrere denne overgangen som Stein-Larsen finner i dansk lyrikk fra 2000-tallet. At Wergelands dikt fra dødsleiet i 1845, kan beskrives ved hjelp av begreper myntet på dansk samtidslitteratur viser igjen kanondikterens grensesprengende dikteriske evner. Hvorvidt lyriske patografier generelt kan sies å befinne seg i det krysningsfeltet som sentral- og interaksjonslyrikken representerer, gjenstår å bli undersøkt.

Avslutning

Hassel-Nødde, med og uden Kjerne, dog til Tidsfordriv, plukkede af min henvisnede *Livs-Busk* (1845) er en selvbiografisk tekst som også ble til på dødsleiet.⁹ *Hassel-Nødde* tar for seg hele livsløpet, og er preget av både skjemt og alvor fordelt mellom henholdsvis «Henrik Arnold Wergeland og min halvbror Siful Sifadda [...]». Det er ikke en linje av den første, som ikke er elegisk, alvorlig; ikke en av den siste uten den er spøkende, satirisk, koboltaktig» (Wergeland 163). I motsetning til *Hassel-Nødde* har ikke Wergelands seks sykdomsdikt noen innslag av *comic relief*. I stedet er humoren som preger *Hassel-Nødde* erstattet med en etablering av det jeg har valgt å kalle et unaturlig narrativ. Et unaturlig narrativ innebærer en litterær diskurs som er mimetisk fleksibel, det vil si at den i motsetning til den naturvitenskapelige diskursen kan skildre hendelser som rent logisk ikke vil kunne finne sted i den virkelige verden: «Scholars working within the tradition of unnatural narrative argue that narratives are interesting precisely because they can depict situations and events that move beyond, extend, or challenge our knowledge of the world» (Alber et al. 2010, 115). En slik tilgang til alternative, urealistiske livsverdener kan forstås ved hjelp av de fortellertekniske sprang som impliseres: en forteller som er levende kan ikke, i den virkelige verden, samtidig rapportere fra en tilstand som død. Hos Wergeland skjer dette ved bruken av prosopopeia og innsettingen av et narrativ med uvanlig topografi og hendelser som resulterer i et håp for etterlivet.

Det unaturlige narrative er forankret i prosopopeiaen, dette unike litterære grep som gir tilgang til det absolutte fravær. I boken *Very little ... almost nothing* (1997) drøfter filosofen Simon Critchley hvordan mennesket forholder seg til en religiøst sett meningsløs verden, slik den blant annet fremkommer i Samuel Becketts diktning. Ifølge Critchley spiller litteraturen en sentral rolle: «After the death of God, it is in and as literature that the issue of life's possible redemption is played out» (Critchley, xx). Litteraturen gir oss mulighet til å aktivt erfare meningsløsheten, og autotanografien fremstår ekstra velegnet ved sin utforsking av grensene for det selvbiografiske:

What remains might be that the autobiographical text is simply the trace of an absent truth, one that is out of reach, hypothetical, uncertain or unnameable. The poem would then become not just a place in which the presupposed objectivity and sincerity of autobiography hold little currency, but also the very place where the drama of impossible objectivity and radical insincerity can be staged, played out, and systematized. (Aji 2007)

En slik løsrivelse fra krav om sannhet og faktisitet, aktualiserer et reservoar av mulige skildringer av liv og helbred. Kanskje er det slik at Wergelands opplevelse av nær forestående død opphever de politiske, men også kunstneriske grenser han tidligere har befunnet seg innenfor. Elin Stengrundet er inne på dette når hun omtaler diktet «Hilsen til Konning Oskar (fra Sygelejet)» som ble til i februar 1845: «Én konsekvens av dødsbevisstheten er at dikteren står langt friere til å si hva han vil. Diktet utgår, kan man si, fra en bevissthet om at han ikke lenger er underlagt den verdslige makten» (Stengrundet 201). Den fantastiske skildringen av etterlivet i Wergelands dødsleiedikt kan tenkes å være et

⁹ Både Marianne Egeland og Yngve Sandhei-Jacobsen problematiserer den biografiske påliteligheten i *Hassel-Nødde* (Egeland 167, Sandhei-Jacobsen 20).

resultat av en lignende frigjøringsprosess. Å skrive fra den dødes perspektiv innebærer en logisk brist, men er en unik litterær mulighet for å skape håp i en vanskelig livssituasjon. At tanken om etterlivet ikke kun er en litterær øvelse for Wergeland, men også noe som berørte ham personlig vises i hans omfattende korrespondanse på sykeleiet. Det siste brevet adressert til professor Halvor Heyerdal Rasch datert 6. juli 1845, avsluttes slik: «Seer jeg dem ikke, saa Levvel af Hjertet. Vi ses nok igjen paa et Sted, vi ville have Grund til at være ligesaa fornøjde med» (Wergeland 240).

BIBLIOGRAFI

- Aji, Hélène. «From Poetry & Autobiography to Poetry & 'Autothanatology',» *E-REA* 5.1, June 2007.
- Alber, Jan, et al. «Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models.» *Narrative*, vol. 18, no. 2 (2010): 113–136.
- Alber, Jan, og Rüdiger Heinze. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Vol. 9, De Gruyter, 2011.
- Alber, Jan. «Unnatural Narrative». In. Hühn, Peter, et al. (eds). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2013.
- Alber, Jan, et al. «Introduction: Unnatural and Cognitive Perspectives on Narrative (A Theory Cross-over).» *Poetics Today*, vol. 39, no. 3 (2018): 429–445.
- Andersen, Høxbro Michael og Jens Lohfert Jørgensen. «Fagfeltet litteratur og medicin.» *Bibliotek for læger*, vol. 205, no. 4 (2013): 334–359.
- Andersen, Per Thomas. «Komponisten Henrik Wergeland. Komposisjonsanalyse av to Wergeland-dikt.» *Norsk litterær årbok*, 37–60. 1990.
- Barnard, David. «Chronic Illness and the Dynamics of Hoping.» In. Toombs, S. Kay, et al. (eds). *Chronic Illness. From Experience to Policy*. Indiana UP, 1995.
- Bell, Alice og Jan Alber. «Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology.» *Journal of Narrative Theory*, vol. 42, no. 2 (2012): 166–192.
- Bernhardsson, Katarina. *Litterära besvär. Skildringar av sjukdom i samtida svensk prosa*. Ellerströms, 2010.
- Beyer, Harald. *Henrik Wergeland. Thi Frihed er Himmelens Sag*. Aschehoug, 1946.
- Bondevik, Hilde og Knut Stene-Johansen. *Sykdom som litteratur. 13 utvalgte diagnoser*. Unipub, 2011.
- Callus, Ivan. «(Auto)Thanatology or (Auto)Thanatology?: Mark C. Taylor, Simon Critchley and the Writing of the Dead.» *Forum for Modern Language Studies*, vol. 41, no. 4 (2005): 427–438.
- Critchley, Simon. *Very Little – Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*. Routledge, 1997.
- de Man, Paul. «Autobiography as De-Facement.» *MLN*, vol. 94, no. 5 (1979): 919–930.
- Dvergsdal, Alvhild. «Om livet, døden, kjærligheten, Henrik Wergeland, 'Til Foraaret', 'Til Min Gyldenlak' og 'Den smukke Familie'» In. Rustad, Hans Kristian og Henning Howlid Wærp (eds). *Fra Wergeland til Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur*. Oslo: Akademika, 2014. 307–317.
- Engelhardt, Dietrich von. «Pathographie – historische Entwicklung, zentrale Dimensionen.» In. Fuchs, Thomas, et al. (eds). *Wahn Welt Bild*. Heidelberger Jahrbücher, vol. 46, 199–212. Springer, 2002.
- Ezzy, Douglas. «Illness Narratives: Time, Hope and HIV.» *Social Science & Medicine*, vol. 50, no. 5 (2000): 605–617.
- Farran, Carol, Kaye A. Herth og Judith M. Popovich. *Hope and Hopelessness: Critical Clinical Constructs*. Sage, 1995.
- Fitzgerald Miller, Judith. «Hope: A Construct Central to Nursing.» *Nursing Forum*, vol. 42, no.1 (2007): 12–19.
- Frank, Arthur W. *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. U of Chicago P., 1995.
- Fürholzer, Katharina. *Das Ethos des Pathographen. Literatur- und Medizinethische Dimensionen von Krankengeschichten*. Bd. 5. Universitätsverlag Winter, 2019.
- Graham, Peter. «Metapathography: Three Unruly Texts.» *Literature and Medicine*, vol. 16, no. 1 (1997): 70–87.
- Hagemann, Sonja. *Hjertets geni. Henrik Wergelands diktning for barn*. Aschehoug, 1964.

- Hagen, Erik Bjerck. «Om å tenke litteraturhistorien på nytt – Med utgangspunkt i norsk romantikkforskning.» *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, vol. 21, no. 2 (2018): 123–139.
- Hartman, Geoffrey. «Narrative and Beyond.» *Literature and Medicine*, vol. 23, no. 2 (2004): 334–345.
- Hem, Erlend. «Døde Wergeland av lungekreft?» *Tidsskrift for Den norske Legeforening*, vol. 128, no. 13–14 (2008): 1639.
- Holck, Per. «Wergeland som medisiner.» *Tidsskrift for Den Norske Legeforening*, vol. 128, no. 13–14 (2008): 1550.
- Haakonsen, Daniel. *Tolkning og teori. Festskrift til 70-årsdagen 15 mai 1987*. Aschehoug, 1987.
- Jacobsen, Yngve Sandhei. *Dødsmasker/Livsskisser. Jegets Figurer i Henrik Wergelands Hassel-Nødder*. NTNU, 1996.
- Kayser, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Francke, 1965.
- Kittang, Atle. «Tapt mening – skapt mening. Om melankoli og poesi.» In. *Ord, bilete, tenkning*. Gyldendal, 1998. 71–107.
- Larsen, Peter Stein. «Centrallyrik og interaksjonslyrik i 00'Erne.» *Passage – Tidsskrift for Litteratur og Kritik*, vol. 25, no. 63 (2010).
- Lassen, Hartvig. *Henrik Wergeland og hans Samtid*. Mallng, 1866.
- Lombnæs, Andreas. «Skjønnhet og smerte. Henrik Wergelands dikt fra dødsleiet. Wergeland 2008.» Hentet fra <http://www.wergeland2008.no/wergelands-liv-og-verk/mangfoldige-wergeland/lyrikeren/enkelt-dikt/skjoenhet-og-smerte-henrik-wergelands-dikt-fra-doedsleiet>.
- Mehlman, Jeffrey. «Prosopopeia revisited. (Literary Analysis of Paul de Man's Late Works).» *The Romanic Review*, vol. 81, no. 1 (2002): 137.
- Nesby, Linda Hamrin. «Patografien som genre og funksjon.» *Edda*, vol. 106, no. 1 (2019a): 54–68.
- Nesby, Linda Hamrin. «Pathographies and epiphanies: Communicating about illness.» *European Journal of Scandinavian Studies*, vol. 49, no. 2 (2019b).
- O'Mahony, Seamus. «Against narrative medicine.» *Perspectives in Biology and Medicine*, vol. 56, no. 4 (2013): 611–619.
- Olson, Stein Haugom. «The 'Meaning' of a Literary Work.» *New Literary History*, vol. 14, no. 1 (1982): 13–32.
- Rimmon-Kenan, Schlomit. «What can narrative theory learn from illness narratives?» *Literature and Medicine*, vol. 25, no. 2 (2006): 241–254.
- Saugstad, Per. *Skjulte lensler. En studie i Henrik Wergelands lyrikk*. Mortensen, 1946.
- Schiøtz, Aina og Claes Holmberg. *Viljen til liv. Medisin- og helsehistorie frå antikken til vår tid*. Samlaget, 2017.
- Stengrundet, Elin. *Opprørets Variasjoner. Autoritetstematikk i fire dikt av Henrik Wergeland*, doktoravhandling. Universitetet i Oslo, 2018.
- Storsveen, Odd Arvid. *Mig selv. En biografi om Henrik Wergeland*. Cappelen Damm, 2008.
- Synnes, Oddgeir og Hilde Bondevik. «Litterære strategier og sjølvpolevd kreft.» *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, vol. 21, no. 2 (2018): 161–182.
- Uddenberg, Nils og Lars Nygaard. *Medisins historie. Lidelse og helbredelse*. Dreyers forlag, 2018.
- Uthaug, Geir. *Et verdensdyp av frihet. Henrik Wergeland. Liv, diktning, verdensbilde*. Koloritt, 2008.
- Utne, Inger, et al. «The relationship between hope and pain in a sample of hospitalized oncology patients.» *Palliative and Supportive Care*, vol. 6, no. 4 (2008): 327–334.
- Wergeland, Henrik. *Henrik Wergelands skrifter*, bind 8. Cappelen Damm, 2008.
- Wergeland, Henrik. *Hassel-Nøtter. Med og uten Kjerne, Dog til tidsfordriv. Plukket av min henvisnende Livs-Busk*. Aschehoug, 1973.
- Ystad, Vigdis. «Til Foraaret.» Wergeland. 2008. Download <http://www.wergeland2008.no/wergelands-liv-og-verk/mangfoldige-wergeland/lyrikeren/enkelt-dikt/til-foraaret>. Lest 28. mai 2019.

Linda Hamrin Nesby
 University of Tromsø – The Arctic University of Norway
 E-mail: linda.nesby@uit.no

**STRINDBERGS DRAMATIK IN BRATISLAVA
(PRESSBURG) AUF DEUTSCH**

MARGITA GÁBOROVÁ

ABSTRACT

In the 1920s many dramas by August Strindberg were staged in German in the Municipal Theater in the multicultural city of Bratislava (Pressburg). This article focuses on their reception on the basis of Bratislava's German-language press and shows that Strindberg's dramatic works played a substantial role in the cultural development in the given period.

Keywords: August Strindberg; reception; German-language press; Municipal Theater; Bratislava; Pressburg

Bevor ich auf die eigentliche Rezeption des dramatischen Werkes August Strindbergs auf Deutsch in Bratislava (Pressburg) eingehe, ist eine Erklärung des Titels dieses Artikels erforderlich. Nicht alle müssen wissen, dass der in Klammern stehende Name Pressburg die deutsche Variante des Namens der Stadt Bratislava bis zu ihrer Einverleibung in die erste Tschechoslowakische Republik war. Das neue Staatsgebilde existierte nach dem Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie zwanzig Jahre, von 1918 bis 1938. Auch wenn die Amtssprache im slowakischen Teil der Republik Slowakisch wurde, lebte die Stadt Bratislava – Pressburg – Pozsony sozial und kulturell mehrsprachig, d.h. deutsch, slowakisch und ungarisch. In diesem Beitrag wird die Rezeption des dramatischen Werkes August Strindbergs in der deutschsprachigen Presse Bratislavas vom Ende des ersten bis zum Ende des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts betrachtet, also in den ersten zehn Jahren der damals gebildeten Republik. Im Zusammenhang mit dem Namen der Stadt wird daher ihr Name auf Deutsch oder, je nach dem Bedarf des Textes, in beiden für das Thema aktuellen Varianten benutzt. Als Nordistin und Germanistin habe ich es als Ehre und Pflicht zugleich empfunden, dieses Material zu bearbeiten und damit, hoffentlich, das Wissen um die Rezeption Strindbergs um eine weitere Dimension zu erweitern. Wegen des Umfangs des Materials ist die Rezeption Strindbergs in der slowakischen und ungarischen Presse jener Jahre in dieser Stadt noch nicht erforscht worden.¹

¹ Die auf Slowakisch in Bratislava aufgeführten Dramen Strindbergs erschienen jedoch im Nachwort zur Übersetzung von einigen Dramen Strindbergs ins Slowakische im Jahr 2002 mit dem Titel *Hry*, darunter auch jene aus der in dieser Arbeit behandelten Zeitspanne. Siehe Strindberg: 296–302.

Der Großteil der Rezeption von August Strindberg auf Deutsch in Bratislava hängt mit den Aufführungen seiner Dramen im Stadttheater zusammen. Das Kulturleben, und das Theaterwesen besonders, wurden dem Sprachspezifikum der Stadt angepasst. Die Spielzeit des Stadttheaters wurde in eine deutschsprachige, eine slowakischsprachige und eine ungarischsprachige Saison eingeteilt, wobei jeder Sprache bestimmte Monate zugewiesen wurden. Das Stadttheater hatte zwar kein eigenes deutschsprachiges Ensemble, doch verfügte es über sehr gute Kontakte zu den österreichischen und mährischen deutschsprachigen Theatern, die mit ihren Gastvorstellungen das Programm der jeweiligen Saison sicherten.

Schon im Mai 1919 wurde eines der bekanntesten Stücke Strindbergs, *Fräulein Julie*, auf der Bühne des Stadttheaters gespielt. Mit diesem Drama wurde Strindberg dem hiesigen Publikum zum ersten Mal vorgestellt. Die Rezension in der *Preßburger Zeitung*, einem der angesehensten und meist gelesenen Blätter jener Jahre in der Stadt, kritisierte aber die Wahl dieses Werkes, und der Redakteur fragte sich, ob dieses Werk das städtische Pressburger Publikum ansprechen würde. Dem anonymen Verfasser des Artikels nach handelt es sich um Strindbergs „Jugendwerk, in welchem die unausgegorenen Säfte noch allzu heftig überschäumen“.² Die naturalistische Offenheit, die an Brutalität und Hysterie grenzt und die Niedrigkeit des Dieners Jean, verbunden mit den melodramatischen Ereignissen der Mitsommernacht, mussten beim Pressburger Publikum, das auf den Wiener Bühnen schon andere, modernere Stücke gesehen hatte, kein besonderes Interesse erweckt haben, meinte der Kritiker.³ Es sei denn, die Zuschauer hätten, wie wohl auch er, die Sexualphilosophie des Menschen entdeckt, die in diesem Stück Strindbergs stecke.⁴ Auch wenn es weder im eigentlichen Text noch in den Ankündigungen des Gastspiels in der Presse stand, kann man vermuten, die Aufführung habe im Zeichen des 70. Geburtstages des 1912 verstorbenen Dramatikers gestanden.

Die jeweiligen sprachlichen Saisons des Stadttheaters hatten ihre eigenen Direktoren. Sie waren für die Aufstellung des Programms besonders wichtig und übernahmen die Funktion der Vermittler der Werke ausländischer Dramatiker. Für die deutschsprachige Saison spielte seit dem Ende des ersten Jahrzehnts und anfangs der 1920er Jahre der Leiter der Wiener Theater Dr. Rudolf Beer, der zum Direktor der Pressburger Szene berufen wurde, eine bedeutende Rolle. Ihm ist zu danken, dass in der Stadt namhafte Theater, wie das Wiener *Burgtheater*, das *Deutsche Volkstheater Wien*, das *Theater in der Josefstadt*, aber auch die Berliner weltbekannten Ensembles, wie z.B. die *Deutsche Komödie*, die *Kammerspiele Berlin* oder das *Renaissance-Theater* gastierten. Beers Ziel war es, dem Pressburger Publikum die besten Stücke der Theaterwelt anzubieten. Unter der bunten Auswahl von Titeln namhafter Dramatiker erschien auch der Name August Strindberg. Die Aufführung seiner Komödie *Kameraden* im Dezember 1919 ist, wie einige Monate früher bereits das Drama *Fräulein Julie*, ebenfalls als Tribut an den verstorbenen Schriftsteller zu verstehen. Sie wurde von dem *Brünner Vereinigten Deutschen Theater* gespielt. Die Wahl eben dieses Stückes war überraschend. Das Werk gehörte in jener Zeit nicht zu jenen, die auf den europäischen Bühnen gespielt wurden. Der wohl bekannteste und meist geschätzte einheimische Experte für die skandinavischen Literaturen in Bratislava,

² „Fräulein Julie von Strindberg“, *Preßburger Zeitung* [Bratislava] 22. Mai 1919: 3.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

Max Herzfeld, veröffentlichte in der Zeitschrift *Theaterwoche* eine seriöse literaturwissenschaftliche Studie über das Stück. Er bezeichnete das Werk als eine klassische Variation von Strindbergs großem Thema des antiemanzipatorischen Kampfes, und das Stück sah er als eine weitere Satire auf Ibsens *Puppenheim*. Er sagte: „[E]s ist eine Art Tendenzstück gegen die Frauenfrage, und manches Gespräch wirkt deshalb heute veraltet, weil wir weitergekommen sind, was ja übrigens auch für das *Puppenheim* gilt.“⁵ Doch hatte er auch eine positive Botschaft zu vermitteln: „So wie die Komödie vorliegt, ist sie, wenn auch nicht ein tadelloses Meisterwerk, doch eine sehr witzige und gelungene Theaterdichtung, die bei einer guten Aufführung stets ihrer Wirkung auf das Publikum sicher ist.“⁶ Im Einklang mit beiden zitierten Wertungen standen auch die Worte des Rezensenten der *Preßburger Zeitung*, der meinte, es sei fraglich, ob die Wahl dieses extrem misogynen Stückes in der Zeit, als das Werk Strindbergs schon abgeschlossen war, die glücklichste sei. Die Ehe eines Künstlerpaars, die auf der Freiheit eines jeden von ihnen gründet, wirke in jener Zeit nicht mehr so aufregend wie im Jahr 1888, als der Dramatiker Strindberg das Stück verfasste. Strindberg habe, um die Wirkung zu verstärken, nicht nur den geschlechtsspezifischen, sondern auch den individuellen Unterschied der Charaktere der Protagonisten in deren provokativsten Formen ausgenützt und erreichte damit den Zustand, dass die Protagonistin, einst eine besonders aktuell und modern gewesene Frauenrechtlerin, auch ihre Lektion bekomme.⁷

Gleichzeitig sieht der Rezensent im Stück auch einen Beweis des allgemeinen Charakters des Themas der frühen Schaffensperiode Strindbergs, d.h. „die Darstellung des ewig aktuellen Problems der Ehe, des Kampfes zwischen beiden Geschlechtern“.⁸ Wenn man die Aufführungen von Strindbergs Dramen global betrachtet, so können die *Kameraden* sogar zu dem Bild beitragen, das anlässlich einiger weiterer Gastvorstellungen des *Brünner deutschsprachigen Theaters* in Pressburg ein anonymer Autor so beschrieb: „Strindberg hat eigentlich Zeitlebens dasselbe Stück geschrieben.“⁹ Dem kann man zwar zustimmen, weil Strindberg zur nichtfunktionierenden Ehe und zum Kampf zwischen Mann und Frau immer wieder, unabhängig davon, ob sie als Anlass, Ursache oder Folge gemeint waren, zurückkehrte. Es ist jedoch einzuwenden, dass die Literatur nicht nur von Themen handelt, sondern vor allem von deren Bearbeitung. Und Strindberg kann nicht aberkannt werden, dass er in seinem breiten Schaffen einen weiten Bogen verschiedener Stile und Linien, vom Naturalismus bis zum Expressionismus spannte. Letzteres beweist auch die Aufführung seines Dramas *Rausch*, das Ende 1919 als ein Stück angekündigt wurde, in welchem der Held, nach langen psychischen Irrungen, Trost in den Armen eines Priesters findet. Max Herzfeld charakterisierte in der Zeitschrift *Theaterwoche* das Drama als ein modernes Werk, in dem Strindberg das Problem des Übels und der Verzeihung thematisierte und behauptet: „Niemand ist ein wirklich guter Mensch, der nichts verbrochen hat. Denn, um verzeihen zu können, muß man selbst der Verzeihung einmal bedürftig gewesen sein. Der Ausweg ist die Gnade und Erlösung.“¹⁰

⁵ Max Herzfeld, „Kameraden“, *Theaterwoche* [Bratislava] 22. Dezember 1919: 5.

⁶ Ebd.

⁷ „Kameraden – Komödie in 4 Akten von August Strindberg“, *Preßburger Zeitung* [Bratislava] 24. Dezember 1919: 5.

⁸ Ebd.

⁹ „Deutsches Theater in Brünn. Ibsen, Strindberg“, *Preßburger Zeitung* [Bratislava] 8. Oktober 1920: 3.

¹⁰ Max Herzfeld, „Gedanken zu Strindberg und von Strindberg“, *Theaterwoche* [Bratislava] Heft 4 1922: 1.

Übel und Hass kennzeichnet auch das Drama *Der Totentanz*, das in den 1920er Jahren im Stadttheater öfters aufgeführt wurde, zum ersten Mal im Februar 1922. Dieses Werk August Strindbergs zählt zu den sogenannten Postinferno-Stücken, und bis heute ist es eines seiner meist gespielten Dramen. Im Zusammenhang mit seiner Aufführung sind in der historischen Presse Bratislavas drei Formen der Rezeption vorzufinden – der Avis, also eine mehrmals wiederholte Anzeige der sich nähernden Aufführung, das Feuilleton und die Rezension. Der Avis weist zum Teil Züge der gezielten Reklame auf, doch hat er oft, wie es auch der Fall des *Totentanzes* war, literaturhistorische Züge, wie z.B. die Charakteristik des Genres, des Themas, eine kurze Andeutung des Konflikts oder sogar eine kurze Analyse. Der *Totentanz* wurde 1922 von der *Neuen Wiener Bühne* als Gastvorstellung aufgeführt. Interessant war, dass in dem Avis auch die Information stand, es handle sich um ein Spiel in vier Akten. Diese Information mag auf den ersten Blick überflüssig wirken, sie zeugt jedoch von der Tatsache, dass das Theater mit der komplexen Version des Dramas kommen wird. Strindberg hat nämlich zuerst nur zwei Akte dieses Stücks geschrieben, in denen der tragische Nachklang einer noch tragischeren Ehe thematisiert wurde. Später hat er jedoch noch zwei weitere Akte verfasst, die das Tragische durch die Perspektive der Hoffnung in der Zukunft milderte, wobei beide Varianten auch in szenischer Gestaltung existierten. Weitere Anzeigen luden die Zuschauer ins Theater durch die Nennung von Stars, und das trotz der Tatsache, dass, wie es die deutschsprachige Presse Bratislavas oft wiederholte, die deutschen Vorstellungen des Theaters immer ausverkauft gewesen wären. Beim *Totentanz* wandte sich die Presse an die Zuschauer als an diejenigen, denen der eigentliche Schriftsteller Strindberg nicht vorgestellt werden muss, weil man damit rechnet, dass sie sein Werk kennen. Die Bewohner der Stadt waren in jenen Jahren nämlich nicht nur auf die einheimische deutschsprachige Bühne angewiesen. Sie konnten sich das Stück auf Ungarisch oder Slowakisch auf derselben Bühne anschauen, konnten es aber auch, und das haben sie auch oft getan, auf den beliebten Bühnen der Wiener Theater sehen. Die nächste Art der Ankündigung war das Feuilleton. Als Feuilleton wurden u.a. die Werke mancher Schriftsteller in den Tagesblättern auf der zweiten Seite unter dem sogenannten Strich oder auf den speziell der Kultur gewidmeten Seiten reflektiert, wobei sie oft mit Jubiläen verbunden waren. Diejenigen, die im Zusammenhang mit der Aufführung des *Totentanzes* 1922 und 1927 erschienen, beriefen sich zwar nicht explizit auf das Todesjahr August Strindbergs (1912), es ist jedoch bekannt, dass man in den aktuellen Jahren Artikel zu den jeweiligen Gedenktagen von Kulturpersönlichkeiten aus der ganzen Welt publizierte. Das Jahr 1922 war der zehnte und das Jahr 1927 der fünfzehnte Jahrestag des Todes August Strindbergs. Das deutschsprachige Theater Bratislavas hat sich Strindbergs eben durch die Gastspielaufführungen des *Totentanzes* erinnert. Das erste Feuilleton hat die Ambivalenz der Kritik des Dramatikers im Allgemeinen thematisiert. Auf der einen Seite wurde Strindberg als Schriftsteller, der neue Wege bahnt, bejubelt, auf der anderen wurde er als Frauenfeind verbannt. Im *Totentanz* zeigte Strindberg wohl die negativste Seite des Mann-Frau-Kampfes im Eheband. „Mit fast sadistischer Wollust greift er in die Wunden des Ehelebens. Die Worte streuen Gift, die Gestalten atmen Schwefeldämpfe und im Herzen brodeln Galle.“¹¹ Zu solch expressiven Worten griff der Autor des Feuilletons im Jahr 1922, um dem Leser zu zeigen, wie

¹¹ „Theater, Musik, Kunst“, *Preßburger Zeitung* [Bratislava] 9. Februar 1922: 5.

weit Strindberg fähig war zu gehen, um den Zuschauer von seinen Ansichten zum Eheleben zu überzeugen. Die am meist Büßenden, die größten Opfer dieser Tragödie sind die bedauernswerten Ehegatten selbst, die nicht sterben können, weil sie den gegenseitigen Hass nicht überwinden und sich einander nicht verzeihen können.

Fünf Jahre später (1927) kündigt das deutschsprachige Tagesblatt *Grenzbote* den *Totentanz* als Meisterstück an, das Klassik geworden sei und von jedem Kulturmenschen gekannt werden müsse. Der Grund ist nicht nur sein Platz in der modernen Literatur, sondern auch die Tatsache, dass der Regisseur und der Darsteller des Helden in Einem der beim Publikum Bratislavas äußerst beliebte Josef Jarno war. Jarno kann als Musterbeispiel der Vermittlerpersönlichkeiten betrachtet werden. Nachdem Rudolf Beer im Jahr 1925 auf die Position des Direktors des Stadttheaters in Bratislava verzichtet hatte, besetzte Jarno diesen Posten für vier Jahre, d.h. für die Spielzeiten 1926/1927 bis 1928/1929. Er war kein Anfänger. In den Jahren 1890 bis 1895 arbeitete er an den Berliner Theatern – im *Residenztheater*, im *Deutschen Theater* und in der Leitung des *Neuen Theaters*. Er arbeitete eng mit Max Rheinhardt zusammen. In der Zeitspanne von 1899 bis 1923 war Jarno Direktor des *Theaters in der Josefstadt* in Wien. Man kann ihn den Bahnbrecher der Dramen Strindbergs in Berlin, Wien und nicht zuletzt in Bratislava nennen. Als im Mai 1927 die deutschsprachige Theatersaison in Bratislava wiederum mit dem *Totentanz* in der Regie und mit der Hauptrolle von Josef Jarno abgeschlossen wurde, wurde sie in der *Preßburger Zeitung* folgendermaßen kommentiert:

Die Bühnen Josef Jarnos waren seit Jahren durch ihr Bemühen bemüht, dem großen nordischen Dichter August Strindberg, dessen Werke in deutscher Übersetzung alle hier zuerst aufgeführt wurden, zu dienen. Es ist daher kein bloßer Zufall, wenn die Spielzeit hier in Preßburg mit dem Namen Strindberg ausklingt, dessen mächtiges, geradezu klassisch gewordenes Werk *Totentanz* zur Aufführung gelangt.¹²

Und Jarno, in der Hauptrolle des Stücks, wird als Schauspieler par excellence der Helden von Strindbergs Dramen gepriesen.

Auch wenn Jarnos Verdienste für die Aufführungen der Dramen Strindbergs im Stadttheater Bratislavas sehr bedeutend sind, darf man nicht vergessen, dass Stücke aus der späteren Phase des Schaffens August Strindbergs schon unter der Leitung Rudolf Beers aufgeführt wurden. Noch bevor im Jahr 1925 Jarno die Position Beers übernahm, lud Beer das Ensemble des Wiener *Burgtheaters* mit der *Gespensersonate* nach Bratislava ein. Dieses, oft als Höhepunkt des dramatischen Schaffens Strindbergs bezeichnete Drama, gehörte zum stabilen Repertoire aller bedeutenden Theater jener Zeit in Europa und erntete große Erfolge.¹³ Nach vierzig Jahren der Darstellung stürmischen Lebens und Moralisierung im Werk entschied sich Strindberg, den Menschen den Weg zu ihrer Verbesserung zu zeigen. Die *Gespensersonate* gehört in die Schaffensperiode der sogenannten Kammerspiele Strindbergs und wird oft mit Ibsen *Gespensstern* verglichen. Während das Thema bei Ibsen mit den vererbten Krankheiten des Individuums zusammenhängt, konstruiert Strindberg die Gespenster, bzw. die Gespenster im Menschen als Produkte ihrer üblen Taten, die diese in ihren Leben getan haben, und obwohl der Mensch sie

¹² „Heute Strindbergs Totentanz“, *Grenzbote* [Bratislava] 10. Mai 1927: 3.

¹³ „Theater und Kunst. Deutsche Spielzeit“, *Preßburger Zeitung* [Bratislava] 30. Mai 1925: 5.

schon längst vergessen hat, kehren sie immer wieder zurück und rächen sich. Die Sünden schaffen lebendige Gespenster. Sie führen ihr eigenes Leben und lassen sich nicht einfach beseitigen. Die *Gespensersonate* ist ein Komplex aller Leiden, die der Schriftsteller selbst durchgemacht hat und die jetzt in die Schicksale der Helden – der Symbole verschiedenster Schmerzen und verschiedensten Elends hineingelegt sind. Das Werk ist ein Spiel von Rache und Vergeltung.

Es ist eine grausige, aber herrliche Phantasie. Die Lügen des Lebens werden enthüllt, die Toten gehen um und man weiß oft nicht, wer körperlich tot oder lebendig ist. Alle Menschen sind Gespenster, für ihr Tun oder Lassen nicht einmal verantwortlich, eher tragische Opfer des Lebens,¹⁴

behauptet der Autor, der sich unter der Initiale -h- verbirgt. Aus den literaturkritischen und literaturhistorischen Aktivitäten Max Herzfelds in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen Bratislavas, aus den eingeweihten Worten, die auf einen Spezialisten deuten und nicht zuletzt aus dem Stil des Artikels kann man darauf schließen, dass diese Worte von Max Herzfeld stammen.

Es ist kein Wunder, dass auf die Aufführung der *Gespensersonate* sofort mehrere Rezensionen reagierte und alle eindeutig positiv. Sie würdigte das Moderne und das Phantasievolle am Stück, und das Spiel wurde als ein „dithyrambisches Werk, meisterhaft, tadellos, diabolisch eindringlich packende Gestaltung“¹⁵ bezeichnet.

Die Rezeption von August Strindberg im Stadttheater zwischen 1919 und 1929 aufgeführten Dramen wurde mit *Der Vater* im Jahr 1928 abgeschlossen, einem Werk, das die Literaturgeschichte in dieselbe Kategorie (naturalistisches Drama) einstuft, wie *Fräulein Julie*, also jenes Stück, mit dem die deutschsprachige Rezeption Strindbergs auf dieser Bühne im Jahr 1919 begann. Das Drama *Der Vater* wurde Ende der 1920er Jahre schon als ein klassisches Werk betrachtet. So, wie in anderen Werken der naturalistischen Periode, arbeitet der Autor auch hier mit Übertreibung, um dem Zuschauer die dunkle Eheproblematik zu veranschaulichen. Die Hauptfigur des *Vaters*, der Rittmeister, gehörte, zusammen mit dem Helden Edgar aus dem *Totentanz* und den Protagonisten der Dramen *Rausch* und *Wetterleuchten* zu den bedeutendsten und erfolgreichsten Gestaltungen der Rollen in August Strindbergs Dramen unter Josef Jarnos Regie. Auch der Wahnsinn eines so komplizierten Helden wie der Rittmeister, wurde von Jarno als Schauspieler nicht wie eine psychopathologische Studie, sondern wie das Schicksal eines Bruders, wie das Schicksal des Menschen im Allgemeinen, präsentiert.

Die Rezeption der Dramen August Strindbergs schrieb, vor allem in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts im Preßburger Stadttheater, was ihre deutschsprachigen Saisons anbelangt, eine reiche und bunte Geschichte. Sie bestätigte, dass dieser schwedische Dramatiker in der deutschsprachigen Kulturwelt der Stadt fest verankert war. Er bekam einen speziellen Platz im Repertoire der Szene, anfangs dank der Initiative des Direktors Rudolf Beer, später dank dem Direktor und Schauspieler Josef Jarno. Darüber hinaus ist die Rezeption Strindbergs stark mit dem Namen des einheimischen Kritikers und Literaturwissenschaftlers Max Herzfeld verbunden. Nicht nur theoretische Artikel in den

¹⁴ -h-, „Theater und Kunst. Strindbergs *Gespensersonate*“, *Preßburger Zeitung* [Bratislava] 6. Juni 1925: 4.

¹⁵ Ebd.

Zeitschriften, sondern auch Rezensionen in den Tagesblättern wie *Preßburger Zeitung*, *Theaterwoche* und *Grenzbote*, stammten von ihm. Wie das oben zitierte Beispiel gezeigt hat, weisen der Stil, die Komposition des Textes, die Tiefe der Bearbeitung des Themas, der Informationshintergrund und die professionelle Gelehrsamkeit eindeutig auf ihn hin. In Bratislava war Max Herzfeld wohl der größte einheimische Literaturtheoretiker und -kritiker, der sich auf die nordischen Literaturen konzentrierte. Ihm, genauso wie den aus dem Nachbarland kommenden Leitern der deutschsprachigen Saisons der Hauptszene – Rudolf Beer und Josef Jarno – hatte die Stadt zu danken, dass ihr Kulturbild um das dramatische Werk August Strindbergs erweitert wurde.

Ob es Zufall oder Absicht war, die Eröffnungs- und Abschlussvorstellungen mehrerer Saisons des Stadttheaters gehörten in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts den Werken August Strindbergs. Ihr Angebot war bunt und die Spur, die sie hinterließen, kann aus der Perspektive der Literaturwissenschaft mit den Attributen naturalistisch, realistisch, expressionistisch oder symbolistisch bezeichnet werden. Genremäßig handelte es sich sowohl um Tragödien als auch Komödien, und aus dem Gesichtspunkt der Person des Autors spannte sich der Bogen von aufrührerischen, reflexiv-philosophischen Werken über Dramen, in denen Strindberg Buße tut, bis hin zu intimen Kammerspielen. August Strindberg hat im Bratislava (Pressburg) jener Periode eine deutliche Spur hinterlassen und zum Kulturbild der Stadt bedeutend beigetragen.

BIBLIOGRAPHIE

- Birk, Matjaž, ed., *ZWISCHENRÄUME. Kulturelle Transfers in deutschsprachigen Regionalperiodika des Habsburgerreichs (1850–1918)*, Wien: 2009.
- Csáky, Moritz, „Kultur als Kommunikationsraum – am Beispiel Zentraleuropas.“ In: *Zeitschrift für mitteleuropäische Germanistik*, Tübingen: 2011.
- Grenzbote*, Bratislava 1919–1929.
- Hägg, Göran, *Sanningen är alltid oförsämd*, Falun: 2016.
- Humpál, Martin, Kadečková, Helena, Parente-Čapková, Viola, *Moderní skandinávské literatury 1870–2000*, Praha: 2013.
- Kriegleder, Wynfried, Seidler, Andrea, Tancer, Jozef, *Deutsche Sprache und Kultur im Raum Pressburgs*, Bremen: 2002.
- Mikuláš, Roman, *Predpoklady a formy literárnej recepcie*, Bratislava: 2007.
- Myrdal, Jan, *Johan August Strindberg*, Stockholm: 2003.
- Preßburger Zeitung*, Bratislava 1918–1929.
- Strindberg, August, *Hry*, Bratislava: 2002.
- Tancer, Jozef, *Rozviazané jazyky. Ako sme hovorili v starej Bratislave*, Bratislava: 2016.
- Žitný, Milan, *Severské literatúry v slovenskej kultúre*, Bratislava: 2012.

Margita Gáborová
Comenius University in Bratislava
E-mail: margita.gaborova@gmail.com

FROM THE CENTRE TO THE PERIPHERY: CZECH RECEPTION OF HERMAN HEIJERMANS' DRAMATIC WORKS IN A CULTURAL-HISTORICAL PERSPECTIVE

LUCIE SEDLÁČKOVÁ

ABSTRACT

The article deals with the Czech reception of Herman Heijermans' dramatic works. The aim is to give a survey of the translations and productions of Heijermans' plays and to look into the aspects influencing the choice of the plays by Czech theatre companies. Four plays by Heijermans have been translated into Czech, and all of them were shown on stage repeatedly. The article provides an overview of the productions in chronological order and describes their reception in the Czech lands. It examines the extent to which the plays were chosen for esthetic, social or ideological reasons, both in the first and the latter half of the twentieth century, while taking into account the changing cultural and political circumstances.

Keywords: Herman Heijermans; Dutch theatre; Czech theatre; translation; reception; cultural transfer

1. Introduction

In the Czech lands, Herman Heijermans (1864–1924) became the most translated and staged Dutch playwright. Nevertheless, only four of his numerous plays have been translated into Czech (Sedláčková 2018, 168–171). Although Heijermans' contemporaries, such as Henrik Ibsen, August Strindberg or Gerhart Hauptmann, have enjoyed a great reputation with the Czech audience, it has been rather wishful thinking in Heijermans' case. The aim of this article is to map the Czech translations and productions of Heijermans' plays and to survey the aspects that influenced the choice of Heijermans' dramatic works by Czech theatre companies. The article will explore when the plays were staged and by what kind of companies, and what reactions there were to the productions. It will not concentrate on the texts themselves, but rather on the actual productions. The main research question is: what characterized the reception of Heijermans' plays in Czech productions throughout the twentieth century? And more specifically: to what extent were the plays chosen for the Czech repertoire for esthetic, social or ideological reasons?

It is important to take into account that the reception took place under different regimes: first during the time of the Habsburg monarchy (until 1918), then the democratic Republic of Czechoslovakia (1918–1938), and at last, during the communist regime

(1948–1989).¹ The main part of this article will be dedicated to the development in the first decades of the twentieth century when Heijermans' plays were translated and staged quite regularly. In that period, Dutch literature was translated into Czech in notable quantity: the translations included, in particular, Flemish and Dutch regional novels, fiction on social issues, and Dutch popular exotic and adventure novels (Engelbrecht et al. 504–508). This was, in part, thanks to the Catholic publishers, who focused in the period of the *fin de siècle* on social works by Hendrik Conscience and other Flemish authors, and thanks to the first literary translators (e.g. Lída Faltová, Rudolf Jordán Vonka), who started to specialize in translation from Dutch to Czech in the interwar period. That is why certain Dutch and Flemish fiction authors and genres were translated into Czech quite systematically and they apparently found a stable readership, which can be proved by a large number of reprints.

However, Dutch and Flemish drama was never translated into Czech systematically, and there was never a Dutch-Czech translator who would specialize in plays (although the established translators Lída Faltová, Ella Kazdová and Olga Krijtová translated about ten plays between the 1940s and 1980s) (Sedláčková 2018, 175–179). This is even more striking as the Czechs have been fervent theatregoers for the past centuries, a nation whose cultural emancipation often took place in the theatre world. It can probably be related to the small number of modern Dutch and Flemish playwrights who have been canonized or who have broken through on an international level; in fact, only Heijermans and the Flemish Hugo Claus got a permanent position in the literary canon, and only their works became (for a certain period) an export article from the Low Countries. Four plays by each of them got translated into Czech, but only those by Heijermans were staged regularly, especially in the first half of the twentieth century (Sedláčková 2018, 167–170).

All of the Czech translations of the four plays by Heijermans (*Ahasverus*, *Op hoop van zegen*, *Allerzielen*, *Ghetto*) were preceded by a translation into German. This is not surprising as much research has shown that the circulation of Heijermans' dramatic works in Central Europe (e.g. also in Poland and Hungary) was influenced, to a significant extent, by his enormous success and popularity in the German-speaking countries; and the preferences of German translators and theatres often had direct influence on the choices made in the other Central-European countries (Neubauer 18).

2. *Ahasverus*

The available sources show that *Ahasverus* (1893) was the first of Heijermans' dramatic texts to be translated into Czech. The German translation followed soon after it had come out in the Netherlands, namely in 1894 in *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes*, and it was rendered by the prominent mediator of Dutch literature, Paul Raché. The translation also came out in book form at the beginning of the twentieth century. Grave (66–67) remarks that Raché created significant publicity for Heijermans in Germany, not only for *Ahasverus*, but also for the other works that were translated or

¹ There were no productions of Heijermans' plays during WWII and after 1989.

reviewed later in the press by him. Raché argued that Heijermans' talent was all the more admirable considering the fact theatre was of marginal importance in the Netherlands.

We can find a similar, not very flattering comment accompanying the first translation of Heijermans' dramatic work in the Czech language. In 1898, the Czech translation of *Ahasverus*, by Jaroslav Leyder, appeared.² This one-act-play was printed in the literary section of *Kalendář česko-židovský* (*The Czech-Jewish Almanac*), which was published annually between 1881 and 1939 by the Association of Czech Academic Jews.³ In the introductory footnote, Heijermans' importance for the modern Dutch literature is emphasized (he is mentioned together with Louis Couperus, Frederik van Eeden etc.), and it is stressed that it is probably for the first time that a Dutch author has dealt with a theme situated in the Slavic area. On the other hand, the footnote ends with a bitter remark saying that Heijermans will, hopefully, become a rightful representative of the Dutch drama, which has, "apart from Constant's *Lotos* (by Mrs. Snijder-Wissenkerke [sic]) and the plays by Nouhuys [sic], produced nothing noteworthy".⁴ This shows, among other things, that the Czech cultural mediators (editors, translators, theatre agents) kept an eye on the development abroad: the Czech theatre journal *Česká Thalia: Listy pro dramatickou literaturu a umění* (*Czech Thalia: Journal for Dramatic Literature and Art*) informed even in September 1892 in a short report about the play *Lotos* by the young (only 28-year-old at that time) author Marie Snijder van Wissenkerke, which received a very positive response in the Netherlands. In the same issue, Willem Gerard van Nouhuys (namely the production of his play *The Goldfish* in the Independent Theatre in London) was mentioned. As late as 1900, the reviewer O. F.⁵ complained in a critique regarding the out-of-date repertoire of the National Theatre in Prague that there were always the same old playwrights chosen for the programme, and not any new names, such as Van Nouhuys and Heijermans (among others).

Ahasverus was the first play by Heijermans which was staged in a Czech version. The translation by Leyder (Kamper) was used twice in 1901 by Czech-Jewish amateur groups. Different periodicals, among others *Divadelní listy* (*The Theatre Journal*) on 5th May 1901, mentioned the production of *Ahasverus* by the Czech-Jewish youth association⁶ from the East-Bohemian town of Chrudim where a significant Jewish minority lived in those days. Thus, it can also be considered the very first Czech production of Heijermans' work⁷. Another production followed in the same year: in October, it was staged in Královské Vinohrady (at that time the fourth biggest Czech town, later annexed by Prague), namely by the dramatic section of the Prague Czech-Jewish youth association.⁸

This means Heijermans' work was staged for the first time by Czech amateurs who, furthermore, belonged to a religious minority. This one-act-play has an interesting history itself, because Heijermans had used it for a mystification when he presented it as a play translated from Russian (written by a certain Ivan Jelakowitch) in order to prove

² Pseudonym of Jaroslav Kamper.

³ Spolek českých akademiků-židů.

⁴ *Kalendář česko-židovský* 1898–1899, vol. 18, p. 114. (Translation by L. S.)

⁵ In *Divadelní listy*, 5 January 1900, vol. 1, no. 3, p. 45.

⁶ Českožidovská omladina.

⁷ They staged the play at least twice: in Chrudim and in Pardubice.

⁸ See *Divadelní listy* from 5 November 1901, vol. 2, no. 19, p. 446.

that a play written by a Russian or foreign author was accepted better than a play by a Dutch writer.

It is clear that the Jewish theme was the motivation to stage the play in Chrudim and in Vinohrady. In the *fin-de-siècle* period, there were diverse interest groups within the Jewish minority in the Czech territory. On the one side, there were supporters of the assimilation of the Jews within the Czech, or German culture; on the other side, the Zionists stressed their ethnic and cultural independence. The supporters of the Czech-Jewish movement did their best to integrate culturally and they published their own periodicals: at first, the above mentioned *Kalendář česko-židovský*, and later also *Českožidovské listy* (*The Czech-Jewish Journal*, 1894–1907). The translation and productions of *Ahasverus* were definitely a part of the activities supporting the use of the Czech language, but at the same time, they were a response to the anti-Semitic atmosphere in, among other lands, the Czech area. Around 1900, it was highly relevant due to the so-called Hilsner affair (1899–1901), which caused a huge wave of anti-Semitism.⁹

The production of *Ahasverus*, describing the Jewish persecution in Russia, became a small success for the Vinohrady amateurs. On the cultural evening of the Czech-Jewish youth association, *Ahasverus* was staged together with a Czech comedy in order to reduce the “melancholic mood of the evening”, according to a review in *Českožidovské listy*. The journal gave this description:

[...] the suffering of the Jew, his patience and trust in God, a deep religious belief – on the other side, a weak soul, collapsed due to the suffering and under the pressure, and abandoning the faith of his forefathers – a resulting hard tragic conflict – all of this, expressed in a couple of peculiar gloomy features, made a sadly charming impression in the soul of the spectator.¹⁰

The play *Ahasverus* was later published once more, namely in 1905 in a translation by Oskar Fantl, but no productions of this version have been found so far.

3. *Op hoop van zegen* (before 1939)

In the case of *Ahasverus*, the Jewish theme was the motivation to stage the play; whereas the translation and production of *Op hoop van zegen* (1900, *The Good Hope*), which followed soon (premiere in the National Theatre in Prague in December 1901, publication in book form in 1902), were influenced by the German culture. According to a review in *Divadelní listy* dating from January 1902, the play had been chosen so quickly

⁹ The unemployed shoemaker Leopold Hilsner from the East-Bohemian village of Polná was accused of, and subsequently, sentenced for the murders of two Christian girls: the public and the judges were convinced these were ritual murders although there was no direct proof for that. It stimulated the rise of anti-Semitism. One of the critics of the lawsuit and the verdict was also the philosopher, and later president, T. G. Masaryk.

¹⁰ *Českožidovské listy*, 31st October 1901, vol. 7, no. 21, p. 7. (Translation by L. S.) Original version: “[...] utrpení židovského člověka, jeho trpělivost a důvěra v Boha, hluboká náboženská víra – s druhé strany slabá duše shroucená utrpením, podléhající nátlaku a odpadající od víry svých otců – z toho těžký tragický konflikt – to vše vyjádřeno v několika rázovitých, ponurých tazích zanechalo smutněkrásný dojem v duši posluchače.”

for a Czech adaptation because of its enormous success in Germany. In Germany it had been already staged in 1901 in an unauthorized translation by O. van Bergh (in May in Hamburg, in July in the *Neues Theater* in Berlin) and in an official translation by Franziska de Graaff-Levy (in September in the *Deutsches Theater* in Berlin). It was this play that led to Heijermans' breakthrough in Germany (Eenhuis 45–46). Van Uffelen (166) makes the conclusion that: "Stücke wie die *Hoffnung auf Segen* [...] wurden in Deutschland etwa viermal so oft wie in den Niederlanden aufgeführt, und Heijermans ist wegen seines Erfolges im deutschen Sprachraum 1907 sogar nach Berlin gezogen."

In the first decades of the twentieth century (at the time of the Habsburg monarchy and the democratic republic), the Czech version of *Op hoop van zegen* was staged by, at least, ten different companies. The first ones were the three most important, permanent theatres (Prague 1901, Plzeň 1902, and Brno 1903), then it was chosen for the repertoire of the professional travelling companies and at last, it was staged mainly by small theatres and amateur groups.¹¹

The numbers of individual performances and also some remarks in the reviews show that the Czech critics were, in general, more enthusiastic about the play than the Czech audience, which displayed little interest in the gloominess and tragic character of the play, although other naturalist or socially-inspired plays (such as those by Ibsen or Hauptmann) were quite numerous in theatre programmes. In the reviews of the productions in the permanent theatres in the first decade of the century, most of the attention is paid to acting performances. Since the play featured the best Czech actors and actresses of that time, it is not surprising that the performances were praised highly. In some reviews, the play was also compared with other plays from the repertoire of the time. *Op hoop van zegen* was almost always pinpointed as the best choice.¹² Some reviews and reports show, however, that the productions caused a negative response in the audience, which included mainly the middle class, in the later sources indicated as the bourgeoisie.

Nevertheless, the play was, just like *Allerzielen*, recommended for the so-called *workers'* theatre.¹³ Those were not only companies targeting specifically such audience, but also some of the big theatres, such as the one in Plzeň, which provided cheap afternoon performances for the common people. The idea was that the folk would appreciate it better, thanks to its social message, than the middle class, which found it too depressing and pessimistic.

After a positive reception by the theatre critics in the beginning of the twentieth century, when it was praised mainly due to its dramatic effect, i.e. the esthetic quality, the play disappeared until the 1920s, when it was mentioned in the national press again. Firstly, it was recommended in the journal for workers' theatre as a play suitable for amateur groups. The synopsis had obvious features of a socialistic interpretation. The play is characterized as "powerfully dramatic and revolutionary", and most of the attention is paid to the character of Geert, who is presented as a revolutionist.¹⁴ A similar tone can be found in a review of the 1921 production by Uranie, a small theatre in the Prague periphery,

¹¹ For more information about the productions, see Gielen & Sedláčková 2015.

¹² *Divadelní listy*, 5 February 1902, vol. 3, no. 5, p. 128, about the production in Plzeň; *Divadelní listy*, 5 November 1903, vol. 5, no. 1, p. 6, about the production in Brno.

¹³ *Dělnické divadlo*.

¹⁴ *Dělnické divadlo*, 1926, no. 6, p. 165.

which was often frequented by the common folk. The review was published in *Rudé právo* (*The Red Justice*), the newspaper of the young Communist Party of Czechoslovakia, and focused only on the social aspect, commenting on the “heartless and cruel capitalism of the rich ship-owners”, who are just sitting “in safety on dry land with their fortune”. The main hero was, according to this review, the socialist and rebel Geert (not the female protagonist Knierdje!), since he best embodied the play’s rebellious tendency.¹⁵

4. *Allerzielen*

Op hoop van zegen was translated almost immediately, whereas the Czech translation of *Allerzielen* (1905, *All Souls*) followed only a couple of years after the original. In Germany it had been translated as soon as in 1906; the Czech version was staged for the first time in 1908 and 1909 by two professional companies, namely in the Prague periphery, Smíchov, and in Brno.¹⁶ Altogether, the play has been staged by at least twenty different Czech theatre companies, except for those previously mentioned. These were almost exclusively amateur groups all over the country. Consequently, *Allerzielen* is the most staged Dutch play in the Czech-speaking area ever.

It was staged the most frequently between 1909 and 1924; the anticlerical intention was emphasized regularly. In this context, just like *Op hoop van zegen*, the play was considered suitable for socially motivated productions for labourers. The first production in Smíchov was reviewed extensively in the journal *Divadlo* (*The Theatre*); Heijermans was called a “gloomy barbarian” here and his plays were praised for their deep dramatic impact on the spectators. Heijermans, however, was not considered as a very good playwright since his texts allegedly missed a synthetic quality. According to the reviews, he was able to depict the human grief and suffering in a very impressive way, but his plays missed a literary, intellectual level: the outcome was always desperate, without an underlying idea.¹⁷

The amateur groups which staged *Allerzielen* in the 1910s and 1920s were often a part of workers’ organizations, such as those in the East-Moravian village of Holešov (1910) and the North-Bohemian town of Liberec/Reichenberg (1914). Such groups chose for light comedy, mainly of Czech origin, or for socially engaged drama.

In the journal for workers’ theatre (*Dělnické divadlo*) dating from January 1926, there was a recommendation to stage the play on the feast day of Saint John of Nepomuk, on the Feast of Corpus Christi, or on All Souls’ Day because it would “make a stronger impression than the dry anticlerical speeches and would also hold a mirror up to the petty-bourgeois morality” (Malířová 16). This recommendation was, however, not complied with since *Allerzielen* was hardly ever staged again after 1925 (except for the last amateur production in 1948).

¹⁵ *Rudé právo*, 10 November 1921.

¹⁶ The translation was published in 1909 as: Heijermans, H. *Na faře*. Transl. by F. V. Krejčí. Praha: Dělnická akademie.

¹⁷ *Divadlo. Rozhledy po světě divadelním*, 20 December 1908, vol. 7, no. 5, p. 123.

5. *Ghetto*

The fourth play, translated and staged in the Czech language, is *Ghetto* (1898). As soon as 1902, when *Op hoop van zegen* was on stage in the Prague National Theatre, it was mentioned in *Divadelní listy*. The reviewer expressed his displeasure about the fact that *Op hoop van zegen*, not *Ghetto*, had been chosen: according to him, *Op hoop van zegen* was less original and less characteristic for the author than *Ghetto*, but the Czech dramaturgy had blindly copied the enormous success of *Op hoop van zegen* in the German-speaking area, despite the fact that *Ghetto* was more interesting and would have provided more inspiration for Czech playwrights.¹⁸ Again, we can see how much influence the German theatre world had on the Czech repertoire. Nevertheless, *Ghetto* became well-known in Germany quite quickly: it was translated in 1903 for the first time and in the 1900s it was staged in the German-speaking area (after 1905 in an adapted version, due to the pressure of Jewish critics) (Van Uffelen 175).

The Czech Jews were also familiar with the German translation of *Ghetto*. The Jewish journal *Rozvoj* (*The Growth*) reviewed the play in 1904, though with mixed feelings. According to the reviewer, Heijermans showed the shortcomings of both Jews and Christians, which should help reduce or eliminate the mutual, deeply rooted hatred. Still, it was not one of his best plays. "Heijermans demonstrates the bad qualities, prejudice and shortcomings without clearly indicating their source and causes."¹⁹

Apparently, *Ghetto*, as opposed to *Ahasverus*, has not been able to appeal to the Czech Jews. The position it achieved in the Czech cultural field was really of marginal significance. Eventually, *Ghetto* was staged as late as in 1926 in the Jihočeské divadlo (South-Bohemian Theatre) in České Budějovice, in a translation by Stanislav Langer, the stage director. Two years later, it was staged in the same translation by the workers' theatre in the town of Kladno, well-known for its coal mines and heavy industry. The review in the journal *Dělnické divadlo*²⁰ was, however, limited to a short summary of the plot and comments on the acting performances.

In the 1930s, Heijermans was neither staged nor reviewed. During the Second World War, he was included in the list of prohibited playwrights in the Protektorat Böhmen und Mähren, due to his Jewish origin (Kovaříková 270). After the war, his position moved even more to the periphery of the cultural field. He enjoyed a small revival in 1948, the beginning of a new era.

6. *Op hoop van zegen* (after 1945)

After the war, only *Allerzielen* and *Op hoop van zegen* were staged: the former only once in 1948 by amateurs, the latter three times, between 1948 and 1973. The first of the three productions was staged by a small professional theatre, namely the regional theatre in Karlovy Vary (West-Bohemia), in the autumn of 1948, less than ten months after the communist coup. The two other productions were realized by amateur groups: in 1956 by

¹⁸ *Divadelní listy*, 5 January 1902, vol. 3, no. 3, p. 69.

¹⁹ *Rozvoj*, 3 March 1904, vol. 1, no. 10, p. 4.

²⁰ *Dělnické divadlo*, 1 September 1928, vol. 8, no. 9, p. 133.

Lidové divadlo (Folk Theatre) in Kostelec nad Černými lesy, a village in Central Bohemia, and in 1973 in Karlovy Vary again, this time by the D3 company.²¹

Special attention must be paid to the fact that the play was staged under the communist regime, as the theatre world was controlled by severe censorship at that time, all the more in the case of western authors. It is evident that Heijermans was acceptable thanks to his socialist orientation, but it is also interesting to explore to what extent the political ideology played a role in the reception of *Op hoop van zegen*.

For the Czech theatre, May 1945 was even more important than the 1948 coup, as the whole system changed at that point. Before 1945, it was mostly privately-owned, but during the so-called theatre revolution in 1945, led by a number of agile communist-leaning groups inspired by the nationalization of theatres in Soviet Russia, most of the theatres were occupied by the revolutionary guards. Subsequently, measures were taken to create a system of theatres that were operated and controlled completely by the state authorities. Theatre had had a rich tradition in Bohemia and Moravia, but the societal and political function of theatre was overestimated by the communist regime and it started to be understood as a principal educational medium for the masses. Even the extraordinarily popular amateur theatre, which had been autonomous and apolitical before, was being strongly managed in an ideological way. All of the amateur groups were obliged to be included in the ROH (the monopolistic trade union), in the agricultural cooperatives, or in the youth associations.

As previously mentioned, *Op hoop van zegen* was staged by a professional company in 1948 for the last time. The small regional theatre of Karlovy Vary had a difficult position as it was obliged to fulfil the new, educational function, which included tours to distant villages, coal mines or collective farms. In order to appeal to the audience in such a small town, it was necessary to vary the repertoire frequently. In the 1948/49 season, there were 34 different productions in its repertoire, and surprisingly, *Op hoop van zegen* was considered the greatest success. They placed second in the national theatre competition, in the category of regional theatres. Nonetheless, the production was only reviewed in a book²² and one nation-wide newspaper, which was relatively minimal in comparison with the other plays that took part in the same competition. Erik Adolf Saudek (115–116), a prominent theatre critic and Shakespeare's translator, interpreted *Op hoop van zegen* perfectly in accordance with the prevailing ideology, including all the necessary clichés: the play was compared to the writings by Maxim Gorki, the poor fishermen were considered as miserable proletarians and the wealthy ship-owners as the authoritative bourgeoisie. According to Saudek, the play provided an image of an arising tendency towards socialist revolt.

However, the following case demonstrates that, even in this period, a nuanced approach was necessary. The small amateur group in Kostelec nad Černými lesy chose its plays in a very strategic way. Ideologically, they were able to identify themselves with the educational function, as we can read in their chronicle, but at the same time, they were quite ambitious in the regional amateur competitions. That is why they were planning

²¹ In the 1948 and 1956 productions of *Op hoop van zegen*, the old translation by O. S. Vetti (dating from 1901) was still used; for the 1973 production, a brand new adaptation was created (via German) by Miloš Honsa, the director of the production.

²² See Saudek 1948.

their repertoire strategically. They played mainly the Czech classics. However, when their manager discovered the old, forgotten translation of *Op hoop van zegen*, they did their best to appeal to the jury with this production. They had even invited the Dutch ambassador for the premiere in their village of hardly three thousand inhabitants. The jury was, however, not impressed and not even the socialist theme could initially convince them. One of the jury members stated that the play was too difficult and therefore unsuitable for an amateur group. At last, after a long discussion, the group members were able to convince the jury about the qualities of their performance and they were permitted to continue their participation in the competition. Obviously, there were also other factors involved, apart from the ideological message. The tolerance was much higher in the case of such small companies: they were free to choose lighter or traditional Czech plays (e.g. by Tyl or Jirásek) which had nothing to do with the socialist ideology.

In the “golden sixties” (term used by Just 30–31), Heijermans was not staged. A new, yet the last, production followed in 1973, in Karlovy Vary again, this time by the amateurs of the D3 company. This was in the era of the so-called normalization, the grey and dull period after the 1968 occupation of Czechoslovakia by the armies of the Warsaw Pact. After the optimistic Prague Spring, the censorship was re-introduced, but the authorities paid much less attention to theatre, which had been playing a central role in agitation so far. It became clear that theatre was not a mass medium any more, as opposed to the radio and TV. Mainly, the TV had become a real Orwellian medium at that time. In this period of principally dull theatre activities in the centres, the periphery, on the other hand, especially the amateur theatre, started to flourish. The national amateur theatre competitions became an exposition of creativity and courage, which was almost absent in the professional companies. The mutual rivalry was enormous, as well as the ambitions.

In this context, the amateur director Miloš Honsa took up the plan to create a new translation and adaptation of *Op hoop van zegen* for his company, by using an authorized German translation. A comparison between Honsa's adaptation and the original reveals that he tried to make the play sound even more socialistic. He made lots of changes and adjustments in the text: the character Bos, a ship-owner, is even more merciless, while other characters become even more rebellious, including old Kniertje in the adjusted closing scene. On the other hand, Honsa tried to make the play more attractive by increasing the tempo and dynamics: he omitted or shortened long passages and modernized the language.²³ Altogether, the 1973 production was one of the highlights in both the company's and Honsa's career. The adaptation of *Op hoop van zegen* qualified for the prestigious national competition Jiráskův Hronov, where it was lucky enough to win one of the prizes, and subsequently, was reviewed in the national journal for amateur theatre.²⁴

The production was praised especially for the acting performance of the young actor interpreting the character of Barend.²⁵ In another review in the same issue of the journal, the production was however criticized. Those critical comments are remarkable, considering the fact that Honsa had already adjusted the play quite substantially. According to the critic, even more adjustments were needed in the weepy, sentimental scenes of such

²³ For more information on the translation, see Sedláčková 2015.

²⁴ *Amatérská scéna*, October 1973, vol. 10. no. 10.

²⁵ It was Ondřej Pavelka, who would later become a respected professional actor of the National Theatre in Prague.

an old “Sozialstück”. The staging should have relied more on strong dramatic conflicts; in this form, it was too static, too descriptive.²⁶ This shows that adaptations were common, however, ideology was not the only factor. Another article from the same journal stated that the D3 group’s strong point was the inventive repertoire, as they were not afraid to choose plays hardly ever staged by other ensembles.²⁷ This comment can be for sure applied to *Op hoop van zegen*.

7. Conclusion

Dutch and Flemish drama never achieved a great success in the Czech-speaking area, compared to drama from other European cultures. That is partly due to the fact that the Low Countries did not have a great theatre production in the modern times. In the Czech lands, however, theatre was always much more popular and the domestic plays formed a considerable part of their repertoires.

It is apparent that Heijermans was primarily introduced in the Czech cultural field thanks to his success in the German-speaking countries. Especially in the first years, the progressive theatre critics praised his plays because of their esthetic qualities, but the contemporary middle-class audience could hardly identify themselves with the themes and sphere of his plays, in particular *Op hoop van zegen*, which was staged in the most prominent theatres. Subsequently, Heijermans’ plays found their way to smaller theatres, especially workers’ theatres and amateur companies, where they garnered more appreciation due to their explicit social themes. The Jewish and anticlerical motifs played a role as well, when his dramas were chosen for the different repertoires. After the Second World War, a discussion on religious (both Jewish and Christian) themes was, however, no longer desirable, and *Ahasverus*, *Allerzielen* and *Ghetto* were therefore not played any more. Only *Op hoop van zegen* was chosen, sporadically, for the repertoire of small amateur companies, and it was interpreted in accordance with the prevailing communist ideology. It is, however, not possible to claim that it was staged only thanks to its socialist engagement. The majority of the repertoires of the small and amateur theatres consisted of classical Czech plays from the nineteenth century or plays by Karel Čapek, which had nothing in common with the political propaganda and the communist ideology. Surprisingly, there were also practical factors involved when the managers and directors chose Heijermans’ play again after a long time. Namely, the small theatres and the amateurs were extremely ambitious in different competitions which is why they planned their repertoire in a more strategic way. The revival of *Op hoop van zegen* meant a considerable risk for such small companies, but at the same time, we can see that they could also succeed in making a deep impression on the audience and the jury, if they were able to stage the play in a respectable way.²⁸

²⁶ *Amatérská scéna*, October 1973, vol. 10., no. 10, p. 5.

²⁷ *Amatérská scéna*, October 1973, vol. 10., no. 10, p. 19.

²⁸ This work was supported by the European Regional Development Fund-Project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

BIBLIOGRAPHY

- Amatérská scéna*, October 1973.
- Česká Thalia: *Listy pro dramatickou literaturu a umění*, 20 September 1892.
- Českožidovské listy, 31 October 1901.
- Dělnické divadlo, 1 September 1928.
- Divadelní listy, 5 January 1900.
- Divadelní listy, 5 May 1901.
- Divadelní listy, 5 January 1902.
- Divadelní listy, 5 February 1902.
- Divadelní listy, 5 November 1903.
- Divadlo. *Rozhledy po světě divadelním*, 20 December 1908.
- Eenhuis, Stance. "Die Fische werden schwer bezahlt.' Herman Heijermans en zijn Duitse vertaalster Franziska de Graaff-Levy, 1901–1912." *Jaarboek Letterkundig Museum 4*. Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 1994. 37–60.
- Engelbrecht, Wilken, et al. *Dějiny nizozemské a vlámské literatury*. Praha: Academia, 2015.
- Gielen, Albert and Sedláčková, Lucie. "De vis werd ook in Tsjechië duur betaald. Heijermans' Op hoop van zegen in Tsjechische vertalingen, opvoeringen en besprekingen." *Praagse Perspectieven 10*. Ed. Ellen Krol, Jan Pekelder, and Albert Gielen. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2015. 71–88.
- Grave, Jaap. *Zulk vertalen is een werk van liefde. Bemiddelaars van Nederlandstalige literatuur in Duitsland 1890–1914*. Nijmegen: Vantilt, 2001.
- Heijermans, Herman. *Ahasver*. Transl. by Paul Raché. *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes* 30 (1894): 929–937.
- Heijermans, Herman. *Ahasver*. Transl. by Jaroslav Leyder. *Kalendář česko-židovský* 18 (1898): 114–125. Online: <http://www.digitalniknihovna.cz/zmp/view/uuid:aec24707-435d-11dd-b505-00145e5790ea?page=uuid:6dfd0cc3-435e-11dd-b505-00145e5790ea>
- Heijermans, Herman. *Ahasver*. Transl. by Oskar Fantl. Unhošť: F. S. Frabša, 1905.
- Heijermans, Herman. *Naděje*. Transl. by O. S. Vetti. Praha: F. Šimáček, 1902.
- Heijermans, Herman. *Na faře*. Transl. by F. V. Krejčí. Praha: Dělnická akademie, 1909.
- Heijermans, Herman. *Ghetto*. Trans. by Stanislav Langer. Praha: Thespis, [19--].
- Heijermans, Herman. *Loď jménem Naděje*. Transl. by Miloš Honsa. Praha: Dilia, 1973.
- Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010.
- Kovaříková, Olga. *Cenzura a její vliv na divadelní život v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2013. PhD-thesis.
- Malířová, Helena. "Dělnický repertoire." *Dělnické divadlo* 1 (1926): 16.
- Neubauer, John. "Asynchrone affiniteiten en synchrone tegenstellingen." *Van Eeden tot heden. Literaire dwarsverbanden tussen Midden-Europa en de Lage Landen*. Ed. Kris van Heuckelom, Dieter De Bruyn, and Carl De Strycker. Gent: Academia Press, 2013. 13–42.
- Rozvoj, 3 March 1904.
- Rudé právo, 10 November 1921.
- Saudek, E. A. "K dramaturgii." *Divadelní žatva 1948. Sborník dokumentů o novém československém divadle*. Ed. Emanuel Janský. [Praha]: Umění lidu, 1948. 95–121.
- Sedláčková, Lucie. "Heijermans' Op hoop van zegen in Tsjechische vertalingen." *De Nederlandse literatuur internationaal. Centraal-Europese blikken op de Nederlandstalige literatuur*. Ed. Jana Engelbrechtová. Olomouc: Univerzita Palackého, 2015. 125–145.
- Sedláčková, Lucie. "Circulatie van Nederlandstalig toneel in Tsjechië, 1898–1989." *Neerlandica Wratislaviensia* 28 (2018): 165–181.
- Uffelen, Herbert van. *Moderne Niederländische Literatur im Deutschen Sprachraum 1830–1990*. Münster: Zentrum für Niederlande-Studien. 1993.

ARCHIVES

Databáze českého amatérského divadla. <<http://www.amaterskedivadlo.cz>> Last access: 11 May 2019.
“Ochotnické divadlo Kostelec nad Černými lesy”. Státní okresní archiv Kolín, box no. 847. Last access:
20 May 2015.

Lucie Sedláčková
Charles University
E-mail: lucie.sedlackova@ff.cuni.cz

**ARNOŠT KRAUS ON A. G. MEISSNER
AND KIERKEGAARD'S *FEAR AND TREMBLING***

MARTIN HUMPÁL

ABSTRACT

The article deals with the question of a potential connection between August Gottlieb Meißner's short story "Mord aus Schwärmerey" (Murder out of Zealotry), also known as "Die geopfert Kinder" (The Sacrificed Children), and Søren Kierkegaard's work *Frygt og Bæven* (*Fear and Trembling*). In 1938 the Czech scholar of German and Scandinavian studies Arnošt Kraus put forward in the journal *Danske studier* the hypothesis that Kierkegaard might have been influenced by Meißner's story. The present article explicates Kraus's argumentation and assesses its possible validity.

Keywords: Arnošt Kraus; August Gottlieb Meissner; Søren Kierkegaard; *Frygt og Bæven*; *Fear and Trembling*; German literature; Danish literature; Danish philosophy; crime story; crime fiction

Arnošt Kraus (1859–1943) was not only one of the greatest Czech scholars in German Studies, but also a very important Scandinavianist. He published several books and many articles and essays on Scandinavian topics. Most of these texts are written in Czech. However, on certain occasions he would make an exception and write such a contribution in Danish. In this article I will deal with one such significant exception: the article "Et Abrahams Offer" (Abraham's Sacrifice) which was published in Danish in the journal *Danske Studier* in 1938. It seems that Kraus had thought he had made an important discovery concerning Søren Kierkegaard and that it was worth sharing with other readers than only those who were able to read the Czech language.¹ To my knowledge, however, Kraus's publication did not attract any attention in Denmark or elsewhere, despite its interesting thesis. My article will explicate Kraus's argumentation and assess its possible validity.

At the beginning of "Et Abrahams Offer" Kraus shortly introduces a passage from Kierkegaard's *Fear and Trembling* (*Frygt og Bæven*, 1843) as one about sleeplessness and

¹ In fact, the main thesis of "Et Abrahams Offer" was already introduced in a footnote on p. 435 in the article "Sören [sic] Kierkegaard" which Kraus published in Czech in 1900. See my footnote nr. 8.

inattentiveness of people “listening” to a sermon, and then he immediately quotes it as follows (the sentences in square brackets are by Kraus):

Traf det sig imidlertid [naar Prækenen handlede om Abrahams Offer] saa, at der blandt Tilhørerne var en Mand, der leed af Søvnløshed, da ligger den forfærdeligste, den dybeste, tragiske og comiske Misforstaaelse meget nær. Han gik hjem, han vilde gjøre ligesom Abraham; thi Sønnen er jo det Bedste. Hvis hiin Taler fik det at vide, da gik han maaskee til ham, han samlede al sin geistlige Værdighed og raabte: „afskyelige Menneske, Udskud af Samfundet, hvilken Djævel har saaledes besat Dig, at Du vil myrde din Søn.“

[Han anvender saaledes al sin Veltalenhed paa at gendrive sine egne Ord i Prækenen]. Hvis Synderen ... ikke blev overbeviist, saa er hans Situation tragisk nok. Han blev da formodentlig henrettet eller sendt i Daarekisten, kort, han blev ulykkelig i Forhold til den saakaldte Virkelighed. (Kraus, “Et Abrahams Offer” 169)²

But just suppose [when the sermon deals with Abraham’s sacrifice] that someone listening is a man who suffers from sleeplessness – then the most terrifying, the most profound, tragic, and comic misunderstanding is very close at hand. He goes home, he wants to do just as Abraham did, for the son, after all, is the best. If the preacher found out about it, he perhaps would go to the man, he would muster all his ecclesiastical dignity and shout, “You despicable man, you scum of society, what devil has so possessed you that you want to murder your son.”

[He consequently uses all of his eloquence to rebut his own words from the sermon]. [I]f the sinner remains unconvinced, his situation is really tragic. Then he probably will be executed or sent to the madhouse. In short, in relation to so-called reality, he became unhappy [...]. (Kierkegaard, *Fear and Trembling* 28–30)³

Unfortunately, this quote might confuse the reader, because Kraus’s single-sentence introduction provides it with almost no context, and his mention of “sleeplessness” confuses things even further. It is thus necessary to clarify the context here. The narrator Johannes de Silentio, that is, the fictional author of *Fear and Trembling*, is convinced that the absolute majority of churchgoers do not really pay attention to what the pastor says; in this sense, or also in the literal sense of the word, they “sleep” while listening to sermons. The narrator also uses the expression “sleeplessness” to describe a state of being undisturbed by a story that, in his opinion, should be deeply disquieting: the story of Abraham who is determined to sacrifice his son:

Der var talløse Slægter, der vidste Ord til andet udenad Fortællingen om Abraham, hvor Mange gjorde den søvnløs? [...] Man taler til Abrahams Ære, men hvorledes? Man giver det Hele et ganske almindeligt Udtryk: »det var det Store, at han elskede Gud saaledes, at han vilde offre ham det Bedste.« [...] Man identificerer i Tankens og Mundens Løb ganske trygt Isaak og det Bedste, og den Mediterende kan godt ryge sin Pibe under Meditationen, og den Hørende kan godt strække Benene mageligt ud fra sig. (Kierkegaard, *Frygt og Bæven* 124)

² Kraus’s Danish quote corresponds with the critical edition of *Frygt og Bæven* in *Søren Kierkegaards Skrifter*, vol. 4, 124–125. The passage comes from the part which is called “Foreløbig Expectoration” [“Preliminary Expectoration”].

³ Here and below I use the Hongs’ translation of *Fear and Trembling*, published by Princeton University Press in 1983. All other translations in this article are mine.

There were countless generations who knew the story of Abraham by heart, word for word, but how many did it render sleepless? [...] We glorify Abraham, but how? We recite the whole story in clichés: “The great thing was that he loved God in such a way that he was willing to offer him the best.” [...] Mentally and orally we homologize Isaac and the best, and the contemplator can very well smoke his pipe while cogitating, and the listener may very well stretch out his legs comfortably. (Kierkegaard, *Fear and Trembling* 28)

Then, after such passages, come the sentences quoted by Kraus, that is, sentences which give an example of what could happen if one of the people in church actually did pay attention to the sermon and became disturbed by the story: potentially, such a churchgoer might go home and want to sacrifice his son just like Abraham. Johannes de Silentio (and Kierkegaard) seems to revel in the paradox that the pastor in his sermon praises Abraham for the very same thing for which he would castigate this concrete churchgoer as a murderer. This is, in fact, one of the typical strategies that Kierkegaard uses in his pseudonymous works: he often chooses extreme examples in order to disturb his contemporaries in their alleged religious lethargy and to force them to take a personal stance toward the described issue. *Fear and Trembling* is meant to be a provocation of all people who consider themselves (Christian) believers: the text revolves around the question whether the biblical Abraham is really a commendable man of faith or whether he is a murderer. *Fear and Trembling* does not provide the reader with one clear answer, but with a dilemma that each reader has to resolve for him/herself: either religious faith is something which totally exceeds the ethical demands of human life, or Abraham can be called a murderer, because he, after all, was ready to take his son’s life all the way until God stopped him from doing so.⁴ At the same time *Fear and Trembling* forces the reader to think about possible analogous events in human history: why is only Abraham lauded for his willingness to sacrifice his son while any other person who decides to sacrifice his child/children due to an alleged calling from God would probably be regarded as a madman and/or murderer?

The main point Kraus makes in his article is that Kierkegaard was probably inspired by a short story by August Gottlieb Meißner (1753–1807). Meißner was a German writer who worked for twenty years as a professor at Prague University. As a writer he is more or less forgotten now, but he was very successful in his days, especially thanks to his crime stories. If he is at all mentioned in today’s literary scholarship, it is usually in the context of crime fiction: he is considered to be a pioneer in this genre in German literature.⁵ Meißner often claimed that his crime stories were based on real events and that he avoided too much aesthetic embellishment for the sake of authenticity.⁶ Whether all of his short stories are based on real events is difficult to ascertain, although in some cases scholars have been able to prove it.⁷ Kraus certainly believes that the short story that

⁴ One of Johannes de Silentio’s most succinct formulations of this dilemma reads as follows: “Enten kan den Enkelte som den Enkelte staae i et absolut Forhold til det Absolute, og saa er det Ethiske ikke det Høieste, eller Abraham er tabt [...]” (*Frygt og Bæven* 201) [“Either the single individual as the single individual can stand in an absolute relation to the absolute, and consequently the ethical is not the highest, or Abraham is lost [...]” (*Fear and Trembling* 113)].

⁵ See, e.g., Košenina 129 and Weitzel 132.

⁶ See, e.g., Košenina 129 and Weitzel 136, 139.

⁷ This includes, in fact, the story in question here; see Košenina 134.

allegedly inspired Kierkegaard, originates in a historical event. In Kraus's words, Kierkegaard's fictional speculation "havde engang været Virkelighed, det gruelige var sket, og han [Kierkegaard] vidste efter al Sandsynlighed Besked derom" ["had once been reality, the horrible did happen, and he (Kierkegaard) in all likelihood knew about it"].⁸

According to Kraus, this horrible real event is described in Meißner's short story "Die geopfertten Kinder" (The Sacrificed Children) and he enumerates several editions of Meißner's works in which it appears (170). What Kraus does not mention is that Meißner's story was also published as "Mord aus Schwärmerey" (Murder out of Zealotry) and that this was actually the original title.⁹ Kraus introduces his retelling of the story by the words "[den] lyder omtrent saaledes" (170) ["it reads approximately like this"], and then, despite the expression "approximately", he actually retells the entire short story word for word in (presumably) his own translation from German into Danish.¹⁰

The short story begins as follows: "[I] Neumark i Brandenburg levede for nogle Aar siden en Faarehyrde, som nød det fortjente Ry at være ærlig, stiltfærdig, from, maaske altfor stiltfærdig, ti han var Herrnhuter" (Kraus, "Et Abrahams Offer" 170)¹¹ [In the Neumark in Brandenburg there lived some years ago a shepherd who had the well-deserved reputation of being honest, quiet, pious, perhaps too quiet, because he was a *Herrnhuter*.]¹² One day when he tends his sheep, his friend and fellow believer, the village schoolmaster ("hans Ven og Trosfælle, Landsbyens Skolemester" [170]) joins him and they speak of spiritual matters. The schoolmaster complains to him that "vor nuværende Tro er [...] næppe saadan som Fædrenes. [...] Patriarkernes Tro, Abrahams Tro, der ofrede Gud sin eneste Søn, hvem kan nutildags haabe at naa den?" ["our present faith is hardly that of our forefathers. The faith of the patriarchs, the faith of Abraham, who sacrificed his only son to God, who can hope to reach it nowadays?"] The shepherd loses his peace of mind and becomes sleepless ("søvnløs" 170). He rereads the story of Abraham and Isak in the Bible many times and prays to God so that He would bless him with Abraham's faith, too ("[han ber] Gud om ogsaa at velsigne ham med Abrahams Tro" 170). Eventually he decides to sacrifice his three little sons. He kills them with an axe and is put into prison. The short story ends with the following words: "Det tjener hans Dommere til Ære, at de ikke dømte ham til Døden, men til livsvarig Tugthusstraf. Da Kong Frederik skulde underskrive Dommen, slettede han Ordet *Tugthus* og satte *Galehus* i Stedet" (171). ["It does his judges honor that they did not sentence him to death, but to life imprisonment.

⁸ In fact, Kraus assumes that the cases of people wanting to kill their children in order to imitate Abraham have happened repeatedly throughout history: "To se snad dosti často stalo; případ takový vypravuje A. G. Meissner [sic] ve svých Skizzen, dost možná, že Kierkegaardovi tanul na mysl!" (Kraus, "Sören Kierkegaard" 435) ["This perhaps used to happen quite often. A. G. Meißner tells of such a case in his *Sketches*. It is quite possible that Kierkegaard recollected it in his mind."]

⁹ See Košenina 130 and his note on "Mord aus Schwärmerey" on p. 88 in Meißner's *Ausgewählte Kriminalgeschichten*.

¹⁰ I have compared Kraus's retelling with "Mord aus Schwärmerey" in Meißner's *Ausgewählte Kriminalgeschichten*, and the differences are truly minimal.

¹¹ Cf. the German version: "In der Neumark lebte vor einigen Jahren ein Schäfer; ein Mann, der bei allen, die ihn kanten, den Ruf eines ehrlichen, stillen, frommen Mannes hatte, und ihn auch wirklich verdiente; vielleicht ein wenig alzustill, alzufromm, denn er war ein Herrnhuter" (Meißner, "Mord aus Schwärmerey" 30).

¹² In English the more common designation of the "Herrnhuter" is "the Moravian Brethren".

When King Friedrich was to sign the sentence, he erased the word *prison* and wrote *madhouse* instead.”]

To support his claim that Kierkegaard was probably influenced by reading this story, Kraus offers the following arguments. Meißner was “[e]n av de mest overfladiske, men mest læste Belletrister i Slutningen af det 18. Aarh” (169). [“(one of the most superficial, but most read fiction writers at the end of the 18th century)”] and, according to Kraus, widely read and translated in Scandinavia as well:

Meissners [sic] Skrifter var meget udbredte og læste, ikke mindst i Danmark. En stor Del af dem blev oversat til Dansk (bl. a. af Tode). I min Afhandling om ham læser jeg denne Anmærkning: “Næsten alle hans Skrifter blev oversat paa Dansk”, hvilket jeg nu efter et halvt Aarhundrede ikke kan kontrolere. (170)

[Meißner’s writings were very widespread and much read, not least in Denmark. A great number of them was translated into Danish (by Tode, among others). In my treatise on him I am reading this remark: “Almost all of his writings were translated into Danish”, something which I now after half a century cannot check.]¹³

Kraus thus reaches the following conclusion: “Saa kendte som Meissners [sic] Fortællinger var, er der al Rimelighed for, at Kierkegaard har kendt denne, og at den har ligget bag ved hans Betragtninger i ‘Frygt og Bæven’” (171). [“As known as Meißner’s stories were, it is perfectly reasonable to assume that Kierkegaard knew this one and that it was behind his reflections in ‘Fear and Trembling.’”]

How can one assess this hypothesis from today’s perspective? As far as I have been able to ascertain by checking various resources on Kierkegaard scholarship, no one has as yet followed Kraus’s suggestion. It seems to me that one should approach the question on two different levels of discussion. On the one hand, it seems rather unlikely that Meißner’s short story would incite Kierkegaard to write *Fear and Trembling* as a whole. After all, the story of Abraham and Isaac had been discussed and interpreted by theologians and philosophers for centuries, so Kierkegaard could certainly have read many other texts that might have given him the impetus for writing the book. On the other hand, Kraus’s hypothesis is more plausible in the case of the concrete passage in *Fear and Trembling* concerning the story of a man who decides to sacrifice his children after the pastor’s sermon about the extraordinary faith of Abraham. In this regard the two stories are quite similar; it makes a little difference whether it is the schoolmaster in Meißner’s text or the pastor in Kierkegaard’s text who triggers the man’s desire to act as Abraham did. In both cases, the “sleeplessness” seems to be a major motif, too. It is therefore not difficult to imagine that Kierkegaard might have been inspired by Meißner’s short story to write this concrete passage in *Fear and Trembling*. Unfortunately, this is one of the cases where

¹³ Here Kraus refers to his long article “August Gottlieb Meissner [sic]” which he published in Czech in the journal *Atheneum* in 1888. The passage he has in mind is most certainly this: “Skoro všechny [Meißnerovy] spisy byly přeloženy do dánštiny; výbor, zvláště ze skizz, vyšel švédsky r. 1800 (Valda skrifter), téhož roku skizy rusky” (153n22). [“Almost all of (Meißner’s) writings were translated into Danish; a selection, especially from *Sketches*, was published in Swedish in 1800 (Selected Writings), and *Sketches* came out in Russian in the same year.”] According to Weitzel, Meißner’s stories were soon after their success in German-speaking countries translated into French, Danish, Dutch, Swedish and Russian (132).

literary scholarship can only work with conjectures and suppositions without definite proof. Nevertheless, the hypothesis presented in the article “Et Abrahams Offer” is yet another proof of the fact that Arnošt Kraus was an erudite scholar with broad horizons, as well as a very attentive reader.¹⁴

BIBLIOGRAPHY

- Kierkegaard, Søren. *Fear and Trembling. Repetition*. Ed. and trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton UP, 1983.
- Kierkegaard, Søren. *Frygt og Bæven*. Vol. 4 of *Søren Kierkegaards Skrifter*. 28 vols. Ed. Niels Jørgen Cappeleorn, et al. Copenhagen: Gad, 1997–2013. 97–210.
- Košeninina, Alexander. “Schiller und die Tradition der (kriminal)psychologischen Fallgeschichte bei Goethe, Meißner, Moritz und Spieß.” *Friedrich Schiller und Europa: Ästhetik, Politik, Geschichte*. Ed. Alice Stašková. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007. 119–139.
- Kraus, Arnošt. “August Gottlieb Meissner [sic].” *Athenaeum: listy pro literaturu a kritiku vědeckou* 5.5 (1888): 125–135, 5.6 (1888): 153–163.
- Kraus, Arnošt. “Et Abrahams Offer.” *Danske Studier* 1938: 168–171.
- Kraus, Arnošt. “Søren [sic] Kierkegaard” *Česká mysl* 1.5 (1900): 321–329, 1.6 (1900): 435–443.
- Meißner, August Gottlieb. “Mord aus Schwärmerey.” *Ausgewählte Kriminalgeschichten*. Ed. Alexander Košenina. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2004. 30–35.
- Weitzel, Jürgen. “August Gottlieb Meißner – der Mann und seine Kriminalgeschichten.” *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 31.2 (2007): 131–141.

Martin Humpál
Charles University
E-mail: humpal@ff.cuni.cz

¹⁴ The work on this article was supported by the European Regional Development Fund-Project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

HØJE KVINDER OG FEDE MÆND: KARIKATUR SOM ET STILISTISK VIRKEMIDDEL I KAREN BLIXENS FORTÆLLINGER

RADKA STAHR

ABSTRACT

Tall Women and Fat Men: Caricature as a Stylistic Device in Karen Blixen's Short Stories

Visual art is one of the fundamental inspirational influences in the work of Karen Blixen and it is reflected not only on the thematic level, but also in the technical construction of the text. One of its manifestations is the use of the caricature technique. Not only does Blixen thematize the substance of caricature on the textual level, she also uses it to describe the characters, over-emphasizing one of the character's particular physiognomic features. The over-emphasized part often gains a symbolic meaning in relation to the character or even to the theme of the story. In addition, certain characteristic features can be found in more characters appearing in different stories; when comparing the meaning of the given feature across stories, we can reveal archetypal features of Blixen's heroes and heroines, who are often depicted by means of caricature.

Keywords: Karen Blixen; Danish literature; caricature; literary caricature; archetype

0. Indledning

Et aflangt, tyndt ansigt med indsunkne kinder og mange rynker, langstrakt hage, stikende blik og en turban eller en hat trukket dybt ned i panden, spinkel figur og foroverbøjet stilling: sådan bliver Karen Blixen i reglen gengivet på forskellige nutidige malerier og tegninger.¹ Sådan en gengivelse af Blixen kendetegnes ved en karikerende tendens, fordi den ikke stræber efter at fremstille personens virkelighedsnære billede, men vælger et typisk karakteristisk træk (eller flere) ved personens udseende og overdriver det på en sådan måde, at alle betragtere klart genkender den afbildede person. Den danske

¹ Jf. fx Blixens portrætter af Anne-Marie Steen Petersen, der kan betragtes som Blixens „hofportræt“. Hun påvirkede vores nuværende visuelle opfattelse af den danske baronesse i en vis grad, fordi hendes tegninger plejer at udkomme som illustrationer til artikler om Blixen i *Politiken*, de bliver udstillet på udstillinger og Petersen er også illustratør af Thorkild Borup Jensens bogserie om de danske kanonforfattere med karikerende tegninger af forfatterne på omslaget.

baronesse ville måske ikke være særlig glad for, at hendes genkendelsestegn bygger på hendes udseende i alderdommen, men man kan antage, at hun ikke ville være imod at blive fremstillet på en forvrænget måde, fordi hun selv havde et varmt forhold til karikatur. Karen Blixen blev nemlig ikke kun genstand for karikatur, men hun har også tegnet flere karikaturer selv. I denne artikel vil jeg kort præsentere Blixen som en tegnende karikaturist og samtidig analysere, om hun også kan blive opfattet som en skrivende karikaturist, fordi de praktiske erfaringer inden for karikatur kunne finde anvendelse i hendes litterære produktion.²

1. Blixen som en tegnende karikaturist

Karen Blixen blev verdensberømt som forfatter, men det var billedkunsten, hun foretrak som den kunstneriske udtryksmåde i sin ungdom. Hun besøgte malerskoler i Danmark, Frankrig og Italien og studerede endda fem semestre på Det Kongelige Danske Kunstakademi i København (Blixen 1969, 19). For det meste er det de farverige billeder fra Afrika, som Blixen typisk bliver forbundet med som maler, men hun efterlod også flere tegninger og skitser, som hun har skabt hele sit liv og som vidner om hendes kunstneriske tendens til at karikere.

Kronologisk set kan vi begynde med de første maleriske forsøg fra hendes tidlige ungdom. Den kunstbegejstrede pige plejede at lave tegninger med motiver fra sin udstrakte læsning, og allerede som 15 årig tegnede hun sine egne illustrationer til Shakespeares *Midsommernattsdrøm* (Lasson 12).³ Tegningerne er et tydeligt tegn på Blixens hang til karikatur på den måde, at en bestemt del af figurens fysiognomi tit bliver abnormalt fremhævet – fx den første tegning af den spinkle Titania med kæmpestore sommerfuglvinger, som optager størstedelen af billedet, eller afbildningen af Vindsel som en særlig tyk, næsten fed mand, som danner en modsætning til den skrøbelige Titania. Det næste trin repræsenterer Blixens tegninger fra hendes studium på Kunstakademiet, som er mere udarbejdede og demonstrerer hendes maleriske talent. I det andet studieår blev studerende undervist i portrætkunsten, og der bevaredes flere portrætter skabt af Blixen. Fire af dem lod hun selv trykke sammen med sit essay „Til fire kultegninger“ i *Berlingske Aftenavis* i 1950, hvor hun afslører sit varme forhold til billedkunsten, kommenterer forløbet af sit kunststudium samt konteksten for tilblivelsen af de fire trykte tegninger. På disse tegninger bliver den karikerende teknik næsten ikke brugt (det drejer sig jo om kunstneriske portrætter af ukendte mennesker, og studerende skulle lære en virkelighedsnær gengivelse af figuren), men det er spændende at betragte tegningernes titler. De fleste titler er ukonkrete i forhold til modellen, men samtidig bliver de specificeret

² Betydningen af den visuelle kunst i Blixens forfatterskab bliver analyseret i flere studier, som først og fremmest fokuserer på afspejlingen af billedets tematiske side, dvs. de analyserer refleksionen af figurer eller motiver fra billedkunsten i tekster (fx Charlotte Engberg, som udforsker kunstens inspirationspotentiale eller Ivan Ž. Sørensen, som stræber efter at finde konkrete artefakter i konkrete tekstpassager). Der findes dog ikke så mange analyser, som fokuserer på selve maleriske teknikker, Blixen kunne benytte sig af til at opbygge de mentale billeder i sine fortællinger. Karikaturen kan forstås som sådan en malerisk teknik.

³ Tegningerne blev først offentliggjort efter Blixens død i samlingen *Karen Blixens Tegninger* editeret af Frans Lasson, Blixens ven og en god kender af hendes maleriske kunst.

gennem et særpræg, uanset om de går tilbage til udseende eller tøj, som fx *Gammel mand med skæg*, *Ung pige med højhalset bluse*, *Ung mand med sydvest*, *Kvinde med glorie*, *Yngre mand med overskæg* (Asmussen og Stenkjær 47–56). Sådant en betegnelse er ikke noget usædvanlig i portrætkunsten, fordi mange billeder bliver benævnt tilbagevirkende. Men vi kan alligevel ane malerens tendens til at fokusere på et konkret træk ved figurens udseende og bruge det som identifikation for hele afbildningen.

Det sidste eksempel på Blixens forkærlighed for karikatur er ubestrideligt, fordi det gælder vittighedstegninger, som hun selv tegnede i 1907 og offentliggjorde (under pseudonymet Peter Lawless) i det politisk-satiriske ugeblad Klods-Hans (Henriksen 65). En af dem viser to fornemme damer, som mødes og hilser på hinanden på en affekteret måde. Tegningen er ledsaget af en tekst, som gør grin med kvindernes daværende stilling og manglende meningsfulde fritidsaktiviteter på satirisk vis.⁴ Det er damernes kropsstilling, som bliver karikeret, fordi Blixen viser dem i en meget krukke positur, hvor de holder fingerspidserne i hilsen med en affekteret kropsholdning og den nødvendige afstand, som det bliver foreskrevet af samfundsnormen. Det er ikke nogen konkrete damer, som kan genkendes i karikaturen, men det er et generaliserende vrængbillede af hele den aristokratiske klasse, hvor kvindernes livsopgave er at pynte husholdet. Blixens karikatur uddyber vittighedens kerne og beriger den med en satirisk note.

2. Blixen som en skrivende karikaturist

Karikaturen behøver ikke kun at blive begrænset til billedkunsten, men kan også bruges i litterære tekster. Det gælder om anvendelsen af en særlig skrivestil, som - ligesom den klassiske, tegnede karikatur - gengiver en person og overdriver et karakteristisk træk i dennes udseende, gestus, egenskaber eller samfundsstilling. Typisk angår den litterære karikatur en berømt person, som læseren kan genkende, og den bliver fremstillet på en satirisk måde. En litterær karikatur stræber altså efter at opnå det samme mål som en tegnet karikatur, bare med sine egne sproglige midler (Gernhardt 217).

Der findes spor af karikatur på to niveauer i Blixens fortællinger: For det første er det dens tematiske refleksion på tekstens overflade, når karikaturen direkte bliver omtalt og tematiseret i dens væsen. Der findes flere eksempler på disse eksplicitte referencer hos Blixen, fx hedder det i fortællingen „En opbyggelig Historie“:

Hvert eneste Kunstværk er paa samme Tid sin egen Idealisation, og sin egen Karikatur, et Vrængbillede af sig selv! Og det er Publikum, der hvert Øjeblik, afgør, hvilket af de to, det skal være. Naar Publikums Hjerter bevæges og rystes af Værket, saa at de med Taarer af Stolthed og Sønderknuselse udraaber det som et Mesterværk, da bliver det, hvad det jo altid har været, et Mesterværk. Naar de fornægter det som flovt og værdiløst, da kommer Karikaturen deraf grinende frem, da er det i samme Øjeblik, hvad det altid har været, flovt og værdiløst. (Blixen 1978, 242)

⁴ Vittigheden under tegninger lyder således: „-Hvor er De dog optaget, Fru Oberstinde! – Ak ja, siden jeg er bleven Formand for ‚Foreningen for kvindelig Husflid‘ er jeg saamænd ikke hjemme en eneste Dag!“ (Henriksen 65).

Karikaturen bliver opfattet næsten som en modsætning til idealisation og bliver forbundet med negative konnotationer som flovt og værdiløst. Men samtidig befinder modsætningerne sig i harmoni, fordi et kunstværk kan fortolkes som begge på samme tid; det afhænger kun af betragteren, hvilken fortolkning han vælger. Blixen anser ikke karikaturen som en satirisk kunstform her, men fokuserer snarere på karikaturens væsen: at skabe et usmigrende vrængbillede af den oprindelige tilstand. På samme måde forekommer en tematisk reference til karikatur i fortællingen „Et Familieselskab i Helsingør“, hvor forandringen af Fannys udseende efter flere år bliver skildret blandt andet således: „Hendes fordums fugleagtige Lethed var karikeret i pludselige og umotiverede smaa Sæt og Ryk“ (Blixen 1988, 291). Figurens nuværende udseende bliver gengivet som tab af den oprindelige skønhed – karikaturen bliver negativt konnoteret igen. Ligesom i det forrige tilfælde er det publikum, som afgør, om det nye udseende er en karikatur eller et mesterværk; Fanny holder nemlig en fest med gamle venner, som har kendt hende i mange år og har oplevet forandringen sammen med hende, og derfor ikke bemærker, at hun ser værre ud. Kun en ny betragter, som ikke har set hende i alle de år, kan blive negativt overrasket. Karikaturens motiv knytter sig til temaet i fortællingen, fordi den centrale konflikt opstår som konfrontationen mellem figurerens smukke og ideelle liv i Helsingør på deres ungdomstid og den aktuelle triste situation. Det er ikke kun Fannys skønhed, men hele familiens liv, der bliver til en bedrøvet karikatur.

Ud over det tematiske niveau spiller karikaturen også en anden, endnu vigtigere rolle i Blixens fortællinger: den bliver brugt som en stilistisk metode til beskrivelse af personer. Nogle figurer bliver karakteriseret gennem ét dominerende træk i udseende, som bliver overdrevet på bekostning af oplysningerne om andre kropsdele.⁵ Et konkret karakteristisk træk optræder endda tit ved beskrivelse af figurer i forskellige fortællinger, og ved sammenligning af alle figurer i Blixens persongalleri viste det sig, at der findes to grundtyper, næsten arketyper i hendes tekster: høje kvinder og tykke mænd.

2.1 Høje kvinder

Et af de mest slående fysiognomiske tegn, som Blixen opbygger sine karakterbeskrivelser omkring, er abnormal højde. Det er først og fremmest de kvindelige karakterer, som bliver bestemt af denne egenskab – fx den høje og frodige pige Jensine i fortællingen „En Historie om en Perle“, Rosa, en overraskende stor pige for sin alder, i fortællingen „Petr og Rosa“ eller Malli i fortællingen „Storme“. Dette karakteristiske tegn vises tydeligt ved figuren af Athene i fortællingen „Aben“, som bliver beskrevet som „en kraftig, ung Kvinde paa 18 Aar, seks Fod høj og tilsvarende bred, med et Par Skuldre, der kunde løfte og bære en Tønde Hvede. Ved de fyrrer vilde hun nok blive kolossal, men endnu var hun for ung til Fedme og saa rank som et Lærketræ“ (Blixen 1988, 132). Det eneste, vi får at vide om pigens udseende, er, at hun har rødt hår, en ædel pande, fregner, lys hud, en mørkere cirkel omkring iris og et rundt ansigt. Ingen af disse egenskaber får dog mere plads end

⁵ Et særligt træk ved den fysiognomiske beskrivelse af Blixens figurer reflekterer bl.a. Charlotte Engberg, som forbinder fremhævelsen af én kropsdel med den generelle indflydelse af portrætter på Blixen. Hun betegner opbygning af beskrivelsen som „en særlig fetichistisk fokusering i personbeskrivelsen“ (Engberg 17). Derudover peger Engberg på typologisering og depersonalisering af Blixens figurer, som mangler psykologisk dybde (Engberg 93).

blot en kort nævnelse. Højden bliver omtalt flere steder i teksten og bliver så til Athenes genkendelsestegn. Hendes højde og fysiske styrke svarer samtidig til hendes natur, fordi hun er en meget stærk og frigjort kvinde, en republikaner, som nægter at gifte sig. Herfra kan vi trække det første karakteristiske træk ved de høje og kraftige kvinder i Blixens fortællinger ud: deres ydre fysiognomi er en afspejling af en stor og selvsikker sjæl, der går ud over daværende fremstilling af en kvinde. Det samme gælder for andre høje kvinder hos Blixen – fx for Jensine, der vil ikke underordne sig i ægteskabet, for Malli, der viser sin indre styrke i løbet af den ødelæggende storm og for Rosa, som – selvom hun er meget ung – allerede er kommet godt i gang med at manipulere mændene omkring sig.

De høje og selvsikre kvinder fremkalder således visse maskuline konnotationer i Blixens tekster. Forbindelsen mellem det feminine og det maskuline princip hos en kvinde bliver direkte tematiseret i fortællingen „Karyatiderne“:

Childerique var paa denne Tid beruset af sin Frihed, men paa ingen Maade af sin Magt. Hun havde som Barn sørget over, at hun ikke var en Dreng. [...] Hun var ogsaa, da hun var sytten Aar, trykket af, at hun var saa høj af sin Alder. Det var da, som om hun resolut traf sit Valg overfor begge de to Problemer i sin Tilværelse: da det nu engang ikke kunde være anderledes, saa maatte Verden hellere straks faa Ulykken at se i hele dens Udstrækning. Hun holdt sig meget rank, som for at vise sig i sin fulde Højde, og hun hengav sig med al sin Kraft til sin Skæbne som Pige, – ligesom paa Trods fulgte hun alle sin Naturs mest kvindelige Luner, og undgik ganske aabenhjertigt alle mandlige Væsener, undtagen sin lille Broder. (Blixen 1957, 110–111)

Den unge pige bliver bekymret over sin mærkbare højde, ligesom over det, at hun ikke er en dreng. Men hun er internt så stærk, at hun kan klare begge problemer og vende dem til sin fordel. Sammenlignet med Athene er Childerique en gift kvinde nu, men hendes ægteskab er kun på overfladen uproblematisk. I løbet af handlingen kan læseren konkludere af dialoger og fortællerens kommentarer, at pigen er ulykkeligt forelsket i sin bror. Gåpåmod og lidenskab, de forudbestemte egenskaber hos en høj kvinde fra Blixens persongalleri, kommer til udtryk, når Childerique hører om sin brors forlovelse og forsøger at forhindre den. Betydningen af den kvindelige styrke afspejles i selve titlen på fortællingen, som henviser til de høje, kraftige og smukke kvindefigurer, som er i stand til at bære huse på deres hoveder.

Parallellen mellem det ydre udseende og den indre styrke når sit højdepunkt i karakteren af Lady Flora Gordon i fortællingen „Kardinalens tredie Historie“. På grund af sin højde gør den skotske dame indtryk på enhver, som hun møder: „Thi hun var en Kæmpekvinde, større end nogen af dem jeg som Barn har set fremvist paa Markeder. Hvor hun kom, ragede hun et Hoved op over de Mænd, med hvem hun underholdt sig. Hun var tilsvarende skulderbred og hofstærk“ (Blixen 1957, 70–71). En klar parallel til Athene dukker op i figurens beskrivelse, fordi Lady Flora også har rødt hår, lidt fregnet hud og er en meget utilgængelig kvinde med et negativt forhold ikke kun til mænd, men faktisk til alle mennesker. Hovedpersonens abnormale højde er et væsentligt træk, der understreges ved en intertekstuel reference til Jonathan Swifts berømte værk *Gullivers rejser*. Den eksplicite reference til de berømte historier om lilleputter og kæmper afspejler Lady Floras tilgang til sine omgivelser: hun opfører sig som en kæmpe i lilliputternes land og ser ned på sine medmennesker på en spottende måde. Hun benytter sig faktisk også af en

karikerende tilgang, fordi hun reducerer andre mennesker til kun ét karakteristisk træk, deres mindre højde.

Der findes flere høje kvinder i Blixens fortællinger, som gifter sig med mindre mænd. Sådant et ubalanceret ægteskab indgår for eksempel Lady Floras forældre: „Denne Moder havde været lige saa høj og havde vejjet lige saa meget som sin Datter. Lady Floras Fader derimod [...] havde været under Middelhøjde og spædt bygget“ (Blixen 1957, 72). Ægteskabet bliver ikke lykkeligt, fordi Floras mor er frygteligt jaloux på sin smukke mand. Faktisk alle ubalancerede ægteskaber i Blixens fortællinger er forudbestemte til at blive ulykkelige, fordi man forventer af en kvinde i den tid, at hun underkaster sig sin mand i ægteskabet – men det er præcis det, som de høje kvindelige figurer hos Blixen ikke er i stand til at gøre. Vi kan finde et lignende eksempel i fortællingen „Den unge Mand med Nelliken“. Læseren får at vide, at Charles er en spinkel og tynd mand og hans kone Laura er en høj kvinde: man kan derfor forvente, at deres ægteskab bliver ledsaget af komplikationer. Det er dog Charles, som er hovedpersonen i fortællingen, og Laura bliver kun til en sekundær figur fremstillet som en kærlig og hengiven kone. Ligesom i tilfældet med Lady Floras forældre er hun også forelsket i sin mand i den grad, at hun nedtoner sig selv til fordel for sin mand. Men han overvejer hele tiden at forlade hende, hvilket han i sidste ende ikke gør. Selvom Laura kun er en bifigur i fortællingen, som ikke bliver særlig beskrevet eller psykologisk uddybet, lader Blixen hende vinde på en eller anden måde og udvikle sit potentiale. Det fremgår af fortællingen „En opbyggelig Historie“, som kan betragtes som en fortsættelse eller snarere en epilog til „Den unge Mand med Nelliken“. Charles historie skaber kun en rammefortælling til et filosofisk essay, men vi får at vide, at Laura har forladt sin mand til sidst. En høj kvinde har fulgt sin forudbestemmelse og er blevet til en selvsikker og frigjort person, der godt kan leve uden en mand.

2.2 Fede mænd

Udover højden karakteriserer Blixen også sine figurer gennem deres vægt somme tider. Det er ikke et fundamentalt karikerende træk hos de kvindelige karakterer, fordi de plejer at være naturligt slanke, hvis ikke de er lidt kraftige i sammenhæng med deres højde. Tykkelsen bliver først og fremmest påpeget i forhold til de mandlige figurer, og den kan derfor betragtes som deres karikerende stilistiske virkemiddel. Den arketyperiske betydning af de tykke mænd bliver dog ikke så udarbejdet, som det var tilfældet hos de høje kvinder, men vi kan alligevel finde to grundlæggende sammenhænge, som gælder for alle fede mænd i Blixens persongalleri. For det første er det typisk rige og mægtige mænd, som er tykke. For eksempel prins Potenziani i fortællingen „Vejene omkring Pisa“, som ikke bare er den rigeste og mest magtfulde figur blandt Blixens karakterer, men samtidig også den tykkeste. Der skabes en parallel mellem figurerens ydre og indre karakter igen: ligesom kvindernes højde forudsiger deres stærke personlighed og tilbøjelighed til emancipation, vidner mændenes fedme om deres rigdom, magt (også over kvinder) og overbevisning om deres egen vigtighed.

Fedme virker samtidig som et negativt æstetisk træk i Blixens tekster. De fleste fortællinger udspilles i det 19. århundrede, og det var en slank figur både hos mænd og kvinder, som svarede til aristokratiets ideal, mens fedme og robusthed hovedsageligt var forbundet med middelklassen (Schnurbein 138). Blixen synes at arbejde med den daværende

tilgang; de tykke mænd plejer at være aristokrater, og deres tykkelse stridende mod tidens smag bliver negativt vurderet. Et eksempel findes allerede i indledningen til fortællingen „Vejene omkring Pisa“, hvor greven Augustus bliver skildret som „en tungsindigt anlagt ung dansk Adelsmand, som vilde have set overmaade godt ud, hvis han ikke havde haft nogen Tilbøjelighed til Fedme“ (Blixen 1988, 9). Fedme danner det eneste visuelle karaktertræk ved Augustus, som læseren bliver oplyst om, således at figuren bliver karikeret gennem det. Det angår også den anden mandlige figur i fortællingen, prins Potenziani: „Til trods for sin enorme Fedme og det stramme Korset, hvori han var snøret ind, bevægede han sig med ubeskrivelig Ynde, som om han havde en egen Rytme i Kroppen“ (Blixen 1988, 35). Det er kun den æstetiske side af tykkelsen, som bliver implicit kritiseret, og ikke dens praktiske ulemper. Sammenfattende kan vi konstatere, at fedme ikke indikerer karakterens egenskaber eller tanker, ligesom det var tilfældet med de høje kvinder, men snarere forudsiger hans rigdom og magt samt illustrerer samfundets æstetiske værdier.

2.3 Fremhævelse af en kropsdel og asymmetri

Udover de fysiske dimensioner fokuserer fortælleren også tit på en bestemt del af figurens krop, især fra ansigtsområdet. Som et eksempel kan vi nævne beskrivelsen af Mizzi i fortællingen „De standhaftige Slaveejere“. Blixen har selv afsløret, at hun lod sig inspirere af Gustave Courbets maleri *Tre unge englænderinder ved et vindue*, da hun skrev fortællingen (Blixen 1969, 26). Det er først og fremmest figurernes komposition og constellation, som inspirerede forfatteren til hendes fortælling, men det er også delvis pigernes udseende, som afspejles i teksten. Størstedelen af skildringen er dog Blixens intention, fordi figurerne sidder næsten bortvendt fra beskueren på maleriet, og man kan derfor ikke se meget af deres ansigter. Beskrivelsen af Mizzi i fortællingen virker helt neutral i begyndelsen. Læseren får at vide, at hun har et lyst ansigt uden makeup og ingen rynker, mørkeblå øjne med sorte øjenvipper og høje kindben. Men som en karikaturist finder fortælleren et træk i udseendet, som han fremhæver: i dette tilfælde er det pigens mund (som man i øvrigt ikke kan se på maleriet):

Men hvad der først og sidst tiltrak sig Opmærksomheden i hendes unge Ansigt var Munden, – en tyk, overmodig, barnlig, flammende Mund, saa rød som en Rose. Ja, man kunde tro, at hele den ranke, stolte Skikkelse var skabt for paa værdig Maade at bære denne blussende Mund om i Verden. (Blixen 1978, 57)

Munden bliver således til den dominerende del ikke kun af pigens ansigt, men også af hele hendes krop. Fremhævelsen af munden kan tolkes symbolsk i forhold til Mizzis karakter og stilling. Allerede fra antikken står munden som et symbol på sandhed og løgn, fordi disse bliver udtalt gennem den – blandt andet kan man tænke på det berømte *bocca della verita* i Rom (Butzer 280). Fortællingen „De standhaftige Slaveejere“ har løgn, hykleri og skjult identitet som hovedtema, fordi Mizzi og hendes søster foregiver at være nogle andre, end de er, for at skjule deres kommende fattigdom. Desuden kan munden symbolisere den sensuelle kvindelighed og den kvindelige seksualitet (Butzer 281), og det kan også betragtes som et karaktertræk ved Mizzis figur. Hun bliver fremstillet som den skønneste og mest attraktive pige i selskabet på badhotellet og stiliserer sig bevidst

i rollen som en ung, uskyldig pige, så at alle mænd bliver forelsket i hende og frier til hende. Den karikerende teknik bliver brugt i overensstemmelse med kropsdelens symbolske betydning, og virker således som et stilistisk virkemiddel til at fremhæve figurens (dog foregivne) egenskaber.

Et lignende eksempel på brug af den karikerende teknik findes i fortællingen „Et Familielskab i Helsingør“. Den unge mand Morten bliver beskrevet således:

Hans Næse og Mund var skaaret ud med en grovere Haand. Men han havde den mest uforlignelige klare og rene Pande. Naar Folk talte med ham, løftede de uden at vide det Øjnene op til denne brede, ædle Pande, som om den havde straalet under en Kejsers Krone eller en Helgenlorie. (Blixen 1988, 273)

Beskrivelsens opbygning mindes om skildringen af Mizzi: først er der en relativt neutral beskrivelse, og den bestemte del af ansigtet, der danner figurens dominerende træk, kommer først til slut. En bred og ædel pande var typisk for portrætter fra renæssancen, hvor den symboliserede klogskab og aristokratisk oprindelse af den afbildede person (Sturgis og Clayson 144). Mortens pande er velegnet til den kejserlige krone og tildeler ham en heroisk aura. Panden antyder drengens forudbestemmelse til heltemod og eventyr: han bliver sømand, deltager i skibskampe, bliver pirat og bliver hængt i det eksotiske Havana til sidst. Han vender tilbage som et spøgelse, som hans søstre møder efter tredive år. Mortens nuværende udseende bliver igen beskrevet af fortælleren, og det er stadigvæk panden, som danner det dominerende træk, selvom den har forandret sig: „Den var ikke mere den lysende Tiara, som over de mørke Bryn engang havde fanget alles Øjne. Den var nu alvorlig og oprigtig uden Forbehold som et Kranium. Denne Straaleglans tilhørte ikke en Mand som beherskede Verden, men en, der ejede Graven og Evigheden“ (Blixen 1988, 309). Pandens symbolske betydning forandrer sig sammen med figurens udvikling: i stedet for den oprindelige heroiske konnotation fremkalder panden det skræmmende liv efter døden, hvor Morten lige kommer fra.

Som en sidste form for karikerende teknik hos Blixen vil jeg omtale fremhævelsen af asymmetri mellem forskellige dele af figurens krop. For eksempel bliver Laura i fortællingen „Den unge Mand med Nelliken“ beskrevet på denne måde:

Hendes Ansigt vilde have været klassisk skønt, hvis den øverste Del af det ikke havde været lidt for kort og smalt i Forhold til Underansigtet. Det samme Træk gik igen i hele hendes Legeme, Overkroppen var lidt for lille og spinkel i Forhold til Hofter og Ben. (Blixen 1978, 19)

Asymmetrien i forhold til de enkelte kropsdele udgør et negativt træk i figurens udseende, ligesom det var tilfældet med de tykke mænd. Karikaturen får ikke en symbolsk eller arketypisk betydning her, men fungerer som et æstetisk kriterium ved figurens skildring. Det behøver ikke kun at være en negativ bedømmelse, vi finder et eksempel på en positiv refleksion over asymmetrien i fortællingen „Ib og Adelaide“, hvor protagonistens „korte, runde Hage dannede en mærkeligt fængslende pikant Modsætning til hendes klassiske Overansigt med dets marmorglatte Pande“ (Blixen 1957, 227). Selvom den korte hage udgør en ulige modsætning til den klassiske, dvs. høje pande, vurderes asymmetrien positivt af fortælleren, fordi den tilføjer en særlig skønhed til figuren.

4. Afslutning

En karikatur bliver mest forstået som en malerisk kunstform, men dens fremgangsmåde kan også bruges som et stilistisk virkemiddel i litterære tekster. Som det viste sig i analysen af Blixens fortællinger, tematiserer forfatteren karikatur ikke bare på tekstens overflade, men hun benytter sig også af den karikerende teknik til at opbygge figures beskrivelse. Det gælder dog ikke en typisk litterær karikatur, fordi der ikke henvises til nogen kendte mennesker eller samfundsgrupper eller samfundslag, som læseren nemt kunne genkende, og de bliver heller ikke satirisk fremstillet. Den karikerende skrivestil bliver anvendt til forskellige formål, den mest markante brug fremgår af sammenligning af figurer, som bliver beskrevet på den samme karikerende måde. Ved at fremhæve ét og det samme karakteristiske træk lykkes det Blixen at skabe nogle depersonaliserede arketyper, som dukker op i flere af hendes fortællinger og er kendetegnede ikke bare ved det samme udseende, men også ved de samme egenskaber eller den samme samfundsstilling. Når der forekommer høje kvinder hos Blixen, kan man næsten sikkert regne med, at de har en stærk karakter med tendens til emantipation, når der forekommer tykke mænd, er de rige og mægtige. Blixens arketyper vidner om lighed mellem en række figurer i hendes persongalleri samt om variation af nogle lignende temaer og motiver i flere fortællinger, som fx kvindernes stilling i ægteskabet og i det daværende samfund generelt. Endvidere kan en karikerende fremhævelse af en kropsdel få en symbolsk betydning i forhold til figures karakter og antyde dennes rolle i handlingen.

I fortællingen „Vejene omkring Pisa“ forekommer den tanke, at vores væsen genspejles i andre menneskers bevidsthed som en karikatur, fordi den aldrig helt kan ligne vores virkelige jeg. Karen Blixens fortællinger synes at virke på samme måde: de tilbyder mangfoldige fortolkninger og bliver forskelligt forstået af folk uden at man entydigt kan bestemme deres væsen. Ved at påpege Blixens brug af den karikerende skrivestil ved figurenes beskrivelse kan man ikke komme til fortællingens kerne, men man kan gøre vejen til den lettere.⁶

LITTERATUR

- Asmussen, Marianne Wirenfelt og Stenkjær, Sofie, ed. *Karen Blixens kunst = The Art of Karen Blixen: tegninger og malerier*. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2002.
- Blixen, Karen. „Til fire kultegninger.“ *Karen Blixens Tegninger*. Ed. Frans Lasson. København: Forening for Boghaandværk, 1969. 19–29.
- Blixen, Karen. *Sidste fortællinger*. København: Gyldendal, 1957.
- Blixen, Karen. *Syv fantastiske fortællinger*. København: Gyldendal, 1988.
- Blixen, Karen. *Vintereventyr*. København: Gyldendal, 1978.
- Butzer, Günter, ed. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler, 2012.
- Engberg, Charlotte. *Billedets ekko: om Karen Blixens fortællinger*. København: Gyldendal, 2000.
- Gernhard, Robert. *Theorie und Lyrik. Erfolgreiche komische Literatur in ihrem gesellschaftlichen und medialen Kontext*. Münster: Waxmann, 2011.

⁶ The work was supported by the European Regional Development Fund-Project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

Henriksen, Liselotte. *Blixikon: Karen Blixen fra A til Å*. København: Gyldendal, 1999.
Lasson, Frans, ed. *Karen Blixens Tegninger*. København: Forening for Boghaandværk, 1969.
Schnurbein, Stefanie von. „Genuss und Gefahr. Essen und Körper in ‚Babettes Gæstebud‘.“ *Karen Blixen / Isak Dinesen / Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Ed. Heike Peetz. Berlin: Nordeuropa-Inst. der Humboldt-Univ., 2008. 135–150.
Sturgis, Alexander og Clayson, Hollis. *Faszination Malerei*. Stuttgart: Belser, 2006.

Radka Stahr
Charles University
E-mail: radka.stahr@ff.cuni.cz

MIKKJEL FØNHUS OG DYRESKILDRINGEN

HENNING HOWLID WÆRP

ABSTRACT

Mikkjel Fønhus and the Portrayal of Animals

In his novels, from his debut in 1917 and unto his last novel in 1973, the Norwegian author Mikkjel Fønhus writes about what is in the periphery of our attention: the wilderness and the wild animals. Technology has done that a direct contact with nature is no longer necessary for us: what we relate to is more and more social and cultural practices. Fønhus investigates non-human perception and shows us how we share, or should share, the landscape with non-domestic animals.

Keywords: Mikkjel Fønhus; Norwegian literature; wilderness; wild animals; animal studies

Innledning

I boka *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature* risser Margaret Atwood opp tre ulike måter å skrive om ville dyr på i skjønnlitteraturen. I den britiske tradisjonen – med Kiplings Mowgli-historier, Beatrix Potters barnebøker om Peter Rabbit, Lewis Carrols *Alice in Wonderland* m.fl. – er dyr antropomorfisert, skriver Atwood: De snakker flytende engelsk og er plassert inn i en hierarkisk sosial orden som ligner det britiske samfunnet. I den amerikanske tradisjonen kan dyrene ikke snakke, og de har ikke klær, men de er sjelden i sentrum for fortellingen. Dyrene opptrer i jakthistorier der jegeren søker å vinne over naturen, men også å overta noe av styrken og vitaliteten til dyret de skyter. De amerikanske dyrehistoriene er i sitt vesen imperialistiske, mener Atwood. Mot dette setter hun de canadiske dyrefortellingene som er fortalt eller sett fra dyrets ståsted og dyrets endelikt ofte er tragisk, på grunn av jegeren, men også på grunn av kampen mot andre dyr. I disse historiene er det lagt opp til at vi skal sympatisere med dyrene, ikke med jegeren. Atwood oppsummerer de tre tradisjonene slik: «English animal stories are about ‘social relations’, American ones are about people killing animals; Canadian ones are about animals *being* killed, as felt emotionally from inside the fur and feathers» (Atwood 74).

Hvordan fremstillingen av ville dyr i norsk litteratur generelt er, er et for stort spørsmål for en artikkel, men jeg skal her ta for meg én forfatter, Mikkjel Fønhus (1894–1973),

som på interessant vis kan sies å forene den amerikanske og den canadiske tradisjonen: Vi følger *både* jegeren og dyret, og det på en måte som utfordrer oss i hvor sympatien skal ligge.

Hvis man blir opp på en tilfeldig side i en roman av Mikkjel Fønhus og begynner å lese om at *hun* eller *han* tenker det ene eller det andre, lengter etter eller frykter noe, er det ikke sikkert at det er et menneske vi er inne i hodet på. Det kan være et dyr sitt perspektiv vi følger – en bjørn, en jerv, en gaupe; en hønsehauk, en hubro, ei kråke. Flere av boktitlene viser dette dyrefokuset i forfatterskapet: *Troll-Elgen* (1921), *Reinsbukken på Jotunfjell* (1926), *Skogens eventyrer; fortellingen om en rev* (1929), *Varg* (1933), *Beveren bygger ved Svartkjenn* (1937), *Tredalsmåren* (1950), *Jerv* (1959), *Gaupe* (1966), *Hubroen roper* (1971), *Villmarksoteren* (1972) m.fl. Det er ikke rene dyrefortellinger det er snakk om, slik vi kan finne i bøker for små barn, der antropomorferingen av dyret er total, med den følge at innlevelse og identifikasjon blir lesemodus – som i den britiske tradisjonen, slik Atwood utlegger den. Fønhus kan som forteller følge dyret lenge, men vil før eller siden bringe mennesker inn i landskapet, for så å skifte perspektiv mellom dyr og menneske. Ofte kan romanen avsluttes fra dyrets synsvinkel, mennesket er ikke nødvendigvis det privilegerte sansesentrum.

Typisk for Fønhus er at menneskene fremstilles som å *dele* et landskap med dyrene. Fortellingen går fram og tilbake mellom menneskeverden og dyreverden og viser hvordan menneske og dyr opplever den samme naturen på ulik måte. Grensen mellom livsverdenene er likevel porøs. Det er sjelden en idyllisk sameksistens mellom mennesker og ville dyr vi møter, heller en kamp der en ugle plutselig kan ta katten på gården, en bjørn kan slå ihjel hesten eller ta en sau i utmarka. Mennesket selv frykter både bjørn og ulv, mens dyrene på sin side blir jaktet på av menneskene. Innad i dyreverden er det også en stadig kamp, spise og bli spist: en ulv innhenter et reinsdyr, en mår tar et ekorn, en hubro setter klørne i en tiur, en rev sniker seg innpå en orrhane i snøen. Selv om naturen ikke tegnes som et harmonisk hele i betydningen idyll, er det et hele på den måten at livet stadig går videre, selv om enkeltindividet bukker under. Det er ingen religiøs overbygning over dette, selv om kirken i noen fortellinger er til stede i landskapet. Som Rolf Brandrud viser i biografien *Drømmejegeren* hentet Fønhus i sine dyreskildringer inspirasjon fra Jack London og hans darwinistisk pregede fortolkning av kampen for tilværelsen (Brandrud 51). I bøkene skildrer Fønhus dyrelivet som en hard kamp med mange tapere; ofte ender det dårlig for det dyret vi lesere har blitt kjent med og gradvis sympatisert med, som i *Reinsbukken på Jotunfjell* (1926) der det hvite reinsdyret gjennom tolv år har klart å unnsnippe både jeger og jerv, til leserens tilfredshet, før reinsbukken en dag faller ned i en bresprekk og dør. Dette skildres usentimentalt og konstaterende, som en aksept av naturens farer.

Ingen andre norske skjønnlitterære forfattere vier så mye oppmerksomhet til ville dyr som Fønhus. Mens det hos andre kan være innslag av dyreskildringer, eller korte møter mellom menneske og dyr i naturen, går Fønhus dypere ned i forståelsen av dyrelivet ved å følge et enkelt dyr over lengre tid. Hvordan denne dyreskildringen arter seg er det jeg vil undersøke i denne artikkelen, i tillegg til møter mellom mennesker og dyr. I et foredrag om dyr i 1922 sier Fønhus: «[...] dyra er våre kamerater og medarbeidarar her på den planeten som heito Jorde, og sjølv om dyrets kjensleliv e enkelt, so e det der, og me plikta ta hensyn til det» (Brandrud 82).

Jeg vil i det følgende se nærmere på fire bøker der dyr er hovedperson: **brunbjørn** (*Der villmarka suser*, 1919); **hauk** (*Det skriker fra Kverrvilljuvet*, 1920); **jerv** (*Jerv*, 1959) og **grå-gås** (*Villgås flyr mot nord*, 1968). Avslutningsvis vil jeg si noe generelt om dyreskildringen hos Fønhus, blant annet med eksempler fra *Trollelgen* (1921), en av Fønhus' mest populære bøker. Men først en kort presentasjon av forfatterskapet, og en forskningshistorikk.

Forfatterskapet

Mikkjel Fønhus var født i 1894 i Sør-Aurdal i Valdres. Han vokste opp i annen etasje på Lundby landhandel, som moren drev, faren hadde dødd da Mikkjel var to år gammel. Etter middelskole i Aurdal tok han artium i Kristiania i 1913, begynte på jusstudiene, men avbrøyt og jobbet en tid som journalist i Norske Intelligenssedler, før han flyttet hjem til Valdres for godt, der han klarte å livnære seg av forfatterskapet. Fra debuten i 1917, 23 år gammel, og fram til 1973 ga han ut 39 prosabøker (romaner og fortellinger) og 2 skuespill. Posthumt kom det ut flere romaner. Ifølge Fønhus' biograf Rolf Brandrud hadde bøkene pr. 1993 solgt i 1, 9 millioner eksemplarer (Brandrud 216). Fønhus fikk i 1952 Statens kunstnerlønn på livstid. Han døde i 1973, 79 år gammel.

Fønhus' debutroman *Skoggangsmann* (1917) kom ut samme år som Knut Hamsun *Markens grøde* og et år før Gabriel Scotts *Kilden, eller brevet om fiskeren Markus* (1918). Alle tre romaner har sterke individualister som hovedpersoner, menn som lever tett på naturen, fjernt fra byen og det moderne liv. Mens Hamsun har bonden og Scott har fiskeren som hovedperson, er det en jeger og etter hvert en fredløs som er hovedperson hos Fønhus. Alle tre romaner skaper alternativer til det moderne liv. Mens Isak hos Hamsun og Markus hos Scott er positive skikkelser, er Hans Trefothaugen hos Fønhus en mer problematisk karakter, som ender sitt liv i fengsel. Likevel målbærer også han gjennom sitt liv i naturen en sivilisasjonskritikk; han er aldri så lykkelig som når han ligger på en fersk granbarseng innpå skogen og fører bålvarmen med furu som han har hogd på stedet. Mens naturen i *Markens grøde* skildres som «vennlig» – for eksempel hører vi ikke om rovdyr, og Isak går ikke på jakt – er det hos Fønhus villheten i naturen som utforskes og beskrives, både villheten i landskapet, i dyrelivet og i menneskelivet. Villmarksnaturen blir i bøkene som en del av menneskenaturen, på godt og vondt. At de store skogene og fjellet er natur vi ikke skal underlegge oss og kontrollere, men være brukere av og forholde oss respektfulle til, kan sies å være en underliggende norm i romanene.

De fleste av Mikkjel Fønhus sine bøker utspiller seg i de traktene der han bodde, i Valdres, med Hallingdal i vest og Gudbrandsdalen i øst. Han har imidlertid også skrevet bøker fra Nord-Norge, blant annet om samene og reinsgjeting, som i *Mannen og hunden på den store vidda* (1955). I slike fortellinger er gjerne en person fra byen bindeledd for leseren, som i *Varg* (1933) der en adjunkt sørfra ønsker å lære om reindriftssamenes liv og slår seg ned hos dem for en periode. Noen av romanene skildrer et yrke: tømmerhogger i bøkene *Ontarioskogen: skildringer fra nordmenns skogsarbeiderliv i Canada* (1934) og *Urskogene. Fortellinger fra Canadas villmark* (1964), og tømmerfløter i boka *Tømmerfløterne* (1952). I disse blir vi kjent med arbeidere i primærnæringene. Det samme gjelder bøkene fra Svalbard, om fangstmannsliv og gruvedrift: *Under Polarlyset* (1922), *Vandringen mot nord* (1927) og *Menn under nordlyset* (1948).

Noen av romanene har et kulturformidlende perspektiv, som *Køia i Tusterdalen* (1945) og *Kampen mot villmarka* (1946), om utvandrere fra Gudbrandsdalen som på begynnelsen av 1800-tallet drar til Nord-Norge for å rydde seg gård. I *Det raser i Haukefjellet* (1965) tar Fønhus utgangspunkt i steinrasene i Loenvannet i Stryn i 1905 og 1936, der mange mennesker omkom.

Et møte er ofte av konfronterende eller voldelig karakter i Fønhus' bøker, enten det er dyr i mellom, mennesker i mellom eller mennesket i møte med ville dyr. Ofte ender det dårlig, enten for dyret vi har fulgt gjennom fortellingen, eller for mennesket. I *Gullgraverne på Finnmarksvidda* (1962) får vi høre om eventyreren Torger Mellestet som har reist fra Oslo til Finnmark for å vaske gull i elvene. Han blir ranet og drept av en finlender som også er gullvasker, og forbrytelsen blir aldri oppklart. I *Mannen med ormeøyene* (1951) er det nordmenn som er overgripere mot finlendere i Hedmark, i grensetraktene mot Sverige: En finsk gård blir brent ned fordi nordmennene mener mannen på gården, Karvas-Heikki, tar for mye av viltet i skogene. Hans kone og barn dør og de skyldige blir aldri straffet.

Det er oftere konflikt enn fredelig sameksistens mellom folkegrupper hos Fønhus, i møtet mellom nordmenn, finner og samer. Mellom bygdelag er det også gjerne strid, som i romanen *I hine hårde dage* (1960), som skildrer en krangel mellom folk i Valdres og Gudbrandsdalen om bruksrettighet av fjell og vann, om hvor skillet går. Både rettssaker og selvtekt tas i bruk i boka som delvis bygger på historiske forelegg. I *Raudalsdansen* (1924) går striden ikke østover til Gudbrandsdalen, men vestover til Hallingdal: På et årlig dansestevne utspiller det seg et blodig sjalusidrama mellom menn fra de to dalførene.

Rundt halvparten av bøkene til Fønhus er det vi kan kalle folkelivsskildringer og kulturhistoriske romaner. Disse har begrenset interesse i dag, blant annet fordi Fønhus sine personskildringer er ganske grunne. Det er de andre ca. tjue bøkene med dyreskildringer som er hans viktigste bidrag til norsk litteratur. De er de mest estetisk sterke, men også de i dag mest relevante, på grunn av sitt fokus på naturvern, sin implisitte sivilisasjonskritikk og dyrepyskologiske dybde: Fortellingene former et felleskap med dyrene, får oss til å se at vi er i verden sammen med dem.

Forskningshistorikk

Omtalen av Mikkel Fønhus sitt forfatterskap i norske litteraturhistorier har gradvis minsket i omfang for til slutt å forsvinne helt. I 1955 viet Philip Houm fire sider til Fønhus i bind seks av verket *Norges litteratur*: Forfatterskapet brakte et «mektig» og «nytt stoff» inn i norsk litteratur, «med en språklig kraft og en skildrende evne langt ut over det vanlige» (Houm 274). Tjue år etter, i 1975, er presentasjonen av Fønhus begrenset til under én bokside, i femte bind av *Norges litteraturhistorie*, skrevet av Kjølvs Egeland. Forfatterskapet omtales fortsatt rosende, med karakteristikker som «djervt medrivende» og «fargerikt og romantisk-spennende» (Egeland 292). I Harald og Edvard Beyers *Norsk litteraturhistorie* (1978) er det bare tre setninger om Fønhus, men igjen av positiv karakter: «Ingen har skrevet bedre om dyr og jegerliv enn han, og han har en troverdig evne til å se tingene under dyrenes synsvinkel» (Beyer 364). Willy Dahl, i *Norges litteratur*, fra 1984, har kun én setning om Fønhus: «Debuterte med romanen *Skoggangsmann* i 1917, skrev siden ca. 50 bøker med motiv fra norsk skog- og villmarksliv, de beste av dem

gjærne i 'dyreperspektiv'» (Dahl 394). Og med det er det slutt, i *Norsk litteratur i tusen år*, ved Bjarne Fidjestøl m.fl., er Fønhus i 1996 helt utelatt. I Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie*, fra 2012, som i dag er pensumverket for litteraturstudenter, er Fønhus heller ikke omtalt. Betyr det at forfatterskapet ikke lenger er relevant? Denne artikkelen utfordrer en slik mulig slutning, i tillegg til å være et bidrag til en litteraturvitenskapelig utforskning av forfatterskapet. Pr. i dag fins det nemlig ingen litteraturvitenskapelige artikler om det.

Interessen for Fønhus kommer imidlertid til syne på andre måter, blant annet gjennom at det er skrevet hele fire biografier om ham: *Ulf Gleditsch: Mikkjel Fønhus. Skoggangsmann og tradisjonsbevarer* (1960), Torbjørn Børte: *Mikkjel Fønhus – fra Nis-sebakken til Thika River* (1972), Gudbjørg Fønhus Stensrud: *Mikkjel – far min* (1985) og Rolf Brandrud: *Drømmejegeren. En biografi om Mikkjel Fønhus* (1993). Gleditsch skriver i forordet til sin biografi at boka «er ingen litterær analyse, men et forsøk på å tegne et portrett av mennesket Mikkjel Fønhus» (Gleditsch 1960: 7). Torbjørn Børtes bok bygger på intervjuer med forfatteren. Begge biografiene er skrevet mens Fønhus levde og har ikke noe kritisk perspektiv på forfatterskapet. Det har heller ikke Gudbjørg Fønhus Stensruds bok, som langt på vei er en minnebok om faren. Rolf Brandruds biografi gir imidlertid fortolkninger og kulturhistorisk plassering av verkene, i tillegg til å drøfte Fønhus' ideologiske og politiske syn. I 1974 ga Valdres Historielag ut *Mikkjel Fønhus. Slik som vi husker ham*, der flere norske forfattere skriver om Fønhus: Johan Borgen, Halldis Moren Vesaas, Ebba Haslund, Nils Johan Rud, Kåre Holt m.fl. I *Norske forfattere på norsk forlag. Aschehoug-bøker i tiden rundt 1905*, skriver Ivar Havnevik om de første bøkene til Fønhus, med fokus på *Der villmarka suser* (1919).

I 2018 utfordret Nasjonalbiblioteket forfatteren Tore Renberg til å nylese Fønhus, i foredragsserien «Fortidas folkelesnad». Foredraget kom høsten 2018 ut som et hefte med tittel *Tore Renberg les Mikkjel Fønhus*. Renberg er fascinert av dyreskildringene til Fønhus, naturbeskrivelser som springer ut av kunnskap, entusiasme og formidlingskraft. Etter endt lesing føler han at han har lært noe om det dyret som var hovedperson i fortellingen, og lært noe om samspillet i naturen (Renberg 62). Renberg diskuterer også begrensningene i forfatterskapet, at Fønhus er plottsvak og dramaturgisk enkel, og ofte ikke makter å holde på én tråd, men stadig introduserer spennende dyr og folk, for så å slippe dem. «[...] han har ei manglande evne til å avslutta tekstane sine» (62).

At fortellingene til Fønhus ofte har en episodisk framfor en episk framdrift, har vært påpekt av flere, blant annet av Helge Krogh i 1926. Dette er imidlertid for Krogh – og for Renberg senere – en svakhet som ikke desavuerer forfatterskapet: «Mikkjel Fønhus' skildrende, malende evne er fenomenal; og det er skildringene mer enn selve beretningen, som gir hans siste bok verdi [...] Han kan i nogen få, korte setninger oprulle et mektig landskap, i linjer, i farver, i lys og skygge» (Brandrud 119).

Bjørn. – *Der villmarka suser* (1919)

Fønhus sin andre bokutgivelse, *Der villmarka suser* (1919), består av to frittstående fortellinger av omtrent samme lengde: «En villmarkssønn» og «Fortellingen om slag-bjørnen Rugg». Det er med denne siste at Fønhus for alvor etablerer seg som en dyreskil-

drer. Fortellingen åpner slik: «Dette var en aprilnatt i Hedals-Vassfaret, en natt med tynn hoggeskare og sus fra skog» (3).¹ Deretter kommer en besjeling av landskapet: «Mellom kalkhvite fjell krøkte Vassfaret nordover. [...] Langt nordi lå en foss vaken» (3). Så introduseres dyrelivet: «Storfuglen sov på nattkvisten, en søvn på vekten mellom liv og død; for reven var svolten, og måren var svolten, og hubroen seilte som en lydløs skugge over skogen» (4). En hare sitter på myra, fortsatt vinterhvit i pelsen, men med brune flekker som viser at våren nærmer seg. I neste øyeblikk er den tatt av hubroen; klørne til fuglen har punktert lungene. En mår klatrer lydlost oppover en trestamme og angriper en tiur, en rev tar en orrhane. «Mange dyr mistet livet i natt» (4). I neste scene skildres ei binne som kommer ut av hiet med en unge: «Da solflommen hadde sunket en stund denne april morgenen, stakk et bjønnehode ut av ura» (5). Ungens første møte med verden blir levende skildret, og de to bjørnenes vandring etter mat.

Først på dette tidspunktet bringes et menneske inn i handlingen: «Samme kvelden arbeidet to hedølinger seg nordover Vassfaret» (7). De ser spor etter bjørn og bestemmer seg for å legge ut sin egen døde hest som åte. En bjørnesaks settes opp, binna går i den, mens ungen kommer seg unna. Om bjørnungen heter det: «Når han gikk, var det slik ruggende rytme i gangen, derfor skal han hete *Rugg*» (10). Med det er hovedpersonen i fortellingen etablert.

Etter et tidshopp på fem år møter vi Rugg igjen:

Sia den våren mor hans ble skutt, hadde han fem vintrer ligget i hi, én vinter på busu og fire under trerot. [...] Uro visste han ikke hva var. Livet hans fløt lik en doven strøm; men han holdt seg borte fra menneskene og alt deres. Han åt når han var svolten og sov når han hadde trang. Livet var bare en stadig gang i fjella etter mat, timelang døsing på solrabbene, og dette var nok til å gi tilværet innhold for Rugg. (19)

Det som en dag forstyrrer denne likevekten, er en saueflokk som trenger seg opp mot ham. Han hører den metalliske lyden av bjeller: «[...] det sildret så ekkelt i ørene, og den ødela freden omkring ham. Fjellet skulle være stilt» (20). Bjørnen angriper sauen, og kjenner han liker smaken av blod. Fra nå av blir han slagbjørn, i menneskenes øyne.

Det er lagt opp til at leseren skal sympatisere med Rugg; det at sauer har trengt inn i hans område, er ikke hans skyld. Bebyggelsen sees fra ute i landskapet, på avstand: «Et djupt og breitt dalføre grov seg gjennom jorda beint under ham. Mot aust traff det sammen med et annet dalføre, og der kunne han se noen kvite prikker som lyste i sola. Det var husene der menneskene bodde» (37). Bjørnen har ikke noe ønske om å gå dit:

Rugg ville attende til Vassfaret. Han lengtet dit [...] Ingensteds var det som i Vassfarfjella. Der var vidder, der var fred. Ingensteds blånte og rødnet bærrabbene slik som i Vassfarfjella. Ingensteds var det så mange spor etter elgsdyr som der... (36)

Nå inntreffer en hendelse som leseren skjønner vil ende bjørnens liv, selv om det er utløst av tilfeldigheter. «Så var det den sommeren da han drepte en liten lyshåret gutt på hallingfjellet», heter det, konstaterende mer enn dramatiserende (48). Gutten er ute og leter etter en bjellesau og går rett på Rugg, som blir overrasket der han ligger og hviler. Bjørnen

¹ Alle sitater fra Fønhus sine bøker referer til *Samlede verker*-utgaven, Aschehoug 1976.

angriper og gutten dør. Selv i en forståelse av at konflikten menneske-bjørn er menneskeskapt, godtar vi at bjørnen blir skutt, selv om vi også beholder Ruggs perspektiv. Fønhus lykkes her i å skape en dobbel leseridentifikasjon, vi følger både dyret og mennesket.

Hauk. – Det skriker fra Kverrvilljuvet (1920)

I Fønhus sin tredje roman, *Det skriker fra Kverrvilljuvet* (1920), er hovedpersonene et haukepar og ungene deres. Vi får høre om et kraftig vindvær som skaper uro i skogen: «Det er ikke rolig i skogen i natt, ikke i lufta og ikke på marka» (32). I kontrast til dette skildres reirlivet som et trygt hjem: «I haukereiret ligger hunnen, med vingene breidde. Under seg kjenner hun ungene som en bløt, varm pute [...]» (33). Det er et bilde av ro og harmoni. Den innledende naturbeskrivelsen har imidlertid varslet om at noe uhyggelig vil skje. Det viser seg å være et angrep av en mår som kryper forsiktig rundt på greinene og leter etter ekorn eller fugleunger. «Det er døden selv som går gjennom skogen i natt [...]» (34). Hauken, som ellers er høyt oppe i næringskjeden, er nå plutselig i en sårbar posisjon. Måren angriper og en kamp starter i grantreet. Måren freser og biter, hauken slår med de krumme klørne og hugger med nebbet. I striden faller begge ned mot jorda, dødelig såret. Måren kryper inn mellom to mosegrodde kjempesteiner der den kruller seg i hop og dør, på samme sted der den ble født, mens hauken flyr opp i redet, med tarmene hengende ut. Der dør den, over ungene sine.

Hannhauken kommer etter en stund tilbake med en orrhøne som ungene river opp og spiser. «Den ene av dem, en med en liten lys flekk over høyre øyet, var grådigst. Han skubbet de andre to til side [...]» (41). Det gjøres så et hopp en uke fram i tid. Den døde hunnhauken er sparket ut av redet og ungene har vokst og er nesten like store som foreldrene. Men fortsatt kan de ikke fly. Hannhauken strever det han kan for å holde liv i ungene. Da begynner andre akt i tragedien. En haukefanger, Eivind Romset, har murt opp en steinvarde på en høy, stupbratt fjellkamp der han har spent opp en stålsaks for å fange ørn som ofte lander på varder. Det blir imidlertid hannhauken som setter seg her, saksa går igjen og den blir drept.

Tredje akt i dramaet utspiller seg i haukereiret der ungene venter på mat. «Hele den dagen og hele den neste med. Da tok de til å svelte» (47). Ungene var vant til å vente, heter det, men den tredje dagen begynner sulten å pine dem. Nå begynner en nådeløs nedtelling mot døden, samtidig som antall dager uten mat øker. Alle fjær- og kjøttrester som lå på reiret er snart slukt. «Så dukker dagen inn i en dunkel natt. Den er borte noen timer, kommer så fram igjen som reinvasket, stadig med sol. Dette er den fjerde» (48). En og annen maur kryper over reiret uten at ungene legger merke til det, de blir mer og mer apatiske. Så skjer det noe som får livslysten til å brenne i dem igjen: En jaktfalk kommer seilende over juvet og skriker, og de tror at det er hannhauken. «Og de svarer skjærende alle sammen, et svar i jubel, fra barn som venter svoltne på mat. – Pi-i-i!» (49). Men falcken forsvinner. «Og det blir en kveld til, en natt til, og en dag til. Det er den femte» (49). Ungene har hakket i granleggen, de har hakket i tørrkvisten, men det gir ikke mat. «Sjettede dagen blir det regnvær» (50). Det gir en liten lise, de får i seg litt vann, men de blir også våte og kryper tett sammen for å få kroppsvarme fra hverandre. Regnet fortsetter. «Slik ligger de. Tre skogens barn, som har gitt livet opp» (52). Et ekorn kommer klatrende og

nærmer seg, han ser etter et småfuglreir å rane. «Den ene ungen, han med den vesle grå flekken over øyet, vakner ved at det krafser noe etsteds over ham» (52). Hawk-ungen hogger ut etter ekornet, men vingene vil ikke bære ham. Ekornet trekker seg tilbake og forsvinner. «Så kommer kvelden i dag også. Det er nå seks dager sia Hannhauken gikk i saksa til Eivind Romset» (53). Et lynnedslag får ungen med flekk over øyet til å reise seg i reiret. Han ser på de to andre som ligger der som en fjærdyng. Så hogger han nebbet og klørne i en av søsknene sine. Om offeret får vi høre: «Stakkaren får ikke engang reist seg. Han er så inderlig slapp og utpint at han orker ikke» (54).

De to gjenværende ungene spiser den tredje, nå har de fått mat i seg til å leve litt lenger. Tre dager etter de har drept broren sin, og snaupillet knoklene av ham til det ikke er mer å pille igjen, sparker de ham ut av reiret. Fortellingen er så fremme ved den ellefte dagen etter hannhauken døde. En kattugle kommer flyvende og angriper, men blir slått tilbake av haukungen. «Og dagen ebber ut. Nå står det bare én levende på reiret. Han står og hakker i seg kjøttet av sin egen bror» (58). Av de fem haukene, hann, hun og tre unger, er det bare én igjen. Hans tid er imidlertid også snart ute. Fortelleren viser oss hvordan spyfluene fråtser i haukemora under grantreet, og at tanngardene til den døde måren griner i det svake dagslyset som så vidt når inn mellom steinene til der den ligger. Haukungen i reiret orker ikke reise seg mer; vingene skjelver, roer seg, den gule ringen om pupillene svartner av, og så er han død. Fortellingen slutter med at en trane flyr med lange, sørgmodige skrik over Kverrvilljuvet. Tragedien er kommet til sin ende.

Uten haukefangeren Eivind Romset ville de tre ungene ikke ha sultet ihjel i reiret. Det ligger likevel ikke noen kritikk av hans virksomhet i fortellingen; dette er fra en tid saksefangst var lov og det var skuddpremie på hauk. Romset lever i skogstraktene og høster av det som er der. Likevel blir dette fjernt fra en jaktfortelling der jegeren triumferer med sitt bytte. Ved at perspektivet skifter mellom jeger og dyr, og perspektivet i langt større deler av fortellingen er hos haukene enn hos mennesket, blir *Det skriker fra Kverrvilljuvet* en fortelling som gir oss utvidet forståelse av dyrelivet i skogen. Etter å ha lest Fønhus' fortelling vil man ha et mer nyansert syn på hønsehauk enn bare som en farlig rovfugl.

Jerv. Fortellingen om Treføtingsjerven og Heine Juvet (1959)

En strategi i å forstå rovdycet ved stadige synsvinkelskift finner vi også i Fønhus' roman *Jerv. Fortellingen om Treføtingsjerven og Heine Juvet* (1959). Handlingen er fra fjellvidda i det sørlige Norge på grensen til Vestlandet. En samefamilie har ført tamrein sørover fra Børgesfjell og lever av å gjete dem for eieren. Samen, Bengt, ser en dag to jerver, som han prøver å drepe med stein, siden jerven tar reinsdyr. Han lykkes ikke, men forteller om jerven til en mann han treffer, Heine Juvet, som har en gård beliggende på en fjellkant fem hundre meter over fjorden. Han er ofte inne på vidda på jakt, blant annet på ryper, som han fanger i snarer. Nå vil han jakte på jerven. «Og Heine kjente seg sjøl som litt av en jerv, en fri og rekende fant i vide fjell. Slik likte han det. Ikke høvde det for Heine Juvet å tasse i lengere tid som en buhund heime på garden» (37). Vi følger vekselvis Heine og en av jervene. Det er ikke bare mennesket som skildres når det gjelder væremåte og lynne, men også jerven. Dens natur er å streife, ensom, alltid på vandring, «som besatt

av fredløshet», heter det (17). Jervens måte å bevege seg på skildres som å gå på breie og store labber, litt skrevende, gjøre kroker, men holde retningen: «Han vandret i fjellet på sin slekts egen måte: når han kom til en litt større stein, da kunne han hoppe oppå den, stå der og se seg omkring, prøve værdraget med nesen [...]» (11). Teksten gir inntrykk av å mime jervens forestillingsverden når en hund oppleves som «en bjeffende rev», og menneskehender beskrives som «labber som det ikke fantes hår på» (10, 64).

Jerven er i sitt rette element oppe i høyfjellet vinterstid. Det er imidlertid også Heine Juvet: Han drar med seg en kjelke som han kan overnatte på ved å spenne opp vadmel over som et telt, og han har en skinnfell til å ligge på: «Bare månelysen rådde over nattelegeret til fjellkaren som sov, sov trygt der midt i en veldig, tilsnødd, isnende øydemark» (18). Jerven stjeler ved et tilfelle ryper fra snarene til Heine. Det vil si, tyveriet er fra et menneskes perspektiv, jerven vet ikke at disse rypene alt er fanget, noe vi forstår ut fra dens opplevelse av snarene og fangsten: «[...] ene beinet på rypa satt fast i noe som hadde snørt seg omkring det, et grant, rødaktig strå liksom, og dette strået var festet til en bjørkekvist» (19). For Heine er det imidlertid klart at dette er hans ryper, og han setter ut to store sakser for å fange jerven. Jerven går i saksa med den ene foten og blir sittende fast, men innen Heine to dager etter er tilbake ved fellene, har dyret gnagd av seg foten og rømt. Etter dette blir han kalt Treføtningen. Samtidig som vi lever oss inn i jervens lidelse, skjønner vi at når jerven samme vinter dreper to dyr fra tamreinselskapet, må den tas av dage. Heine legger ut åte i form av et reinslår som er satt inn med gift og knust glass, slik at jerven skal blø i innvollene og giften gå i blodet. Jerven spiser lårbeinet til reinen, Heine følger i sporet til jerven, som stadig må legge seg ned på grunn av smertene. Han tar den til slutt igjen når de begge er ute på fjordisen. Her blåser det imidlertid opp til storm og Heine blir blåst inn mot steiner i fjæra med slik fart at han omkommer. Jerven derimot overlever.

Et par vintre etter møter vi jerven igjen. To samer følger sporene til jerven inn i ei ur og tetter igjen utgangene slik at den ikke kan komme ut. Synsvinkelen flyttes til jerven der den i desperasjon graver for å komme seg ut, mens den blir stadig mer sulten. Romanen slutter slik: «Selv da tre veker var forbi, hørtes en enkelt gang en svak krafning inne i ura. Etter denne tida ble det helt stilt» (66). En hjerteskjærende slutt hvis man har levd seg inn i jervens situasjon. Fra reingjeternes side er det derimot en seier, de har lyktes i å drepe et skadedyr.

Fortelleren inntar ingen fordømmende holdning overfor jerv-jegerne, men heller ingen heroisering av jakten. På samme måte er jerven hverken demonisert eller sentimentalt fremstilt. Fønhus peker i fortellingen på konflikten mellom menneske og dyr i dette fjellområdet uten å moralisere. Likevel bidrar han helt klart til å gi et annet bilde av jerv enn det som er vanlig i mange folks forestilling, et blodtørstig rovdyr.

Grågås. – *Villgås flyr mot nord* (1968)

I flere av Fønhus' bøker kan det til tider være vanskelig å avgjøre om det er dyrene eller menneskene som har hovedrollen i den fortellingen vi leser. Det er samtidig nettopp noe av det som er det originale ved bøkene, og noe som Fønhus som den eneste norske forfatter har perfektionert. Et vellykket eksempel på denne teknikken med å skifte perspektiv mellom menneske og dyr finner vi i en av hans sene romaner, *Villgås flyr mot nord* (1968).

Fortellingen åpner slik: «Gåsetoget fløy over Nord-Afrika. Gjessene kom fra den store floden der, og holdt nå retning mot Middelhavet» (7). Et stort tidsperspektiv trekkes opp av fortelleren: «Egypts dynastier gikk til grunne, og ble erstattet av nye, tusenår hektet seg til tusenår, verden ble en annen – men plogene av store, gråaktige fugler stevnet som før hvert år mot nord» (9). Når gjessene kommer over Sveits, møter vi en eldre mann som er ute og går, Theodor Heuser. Han stanser og ser på gåsetrekket på himmelen over seg. Noen biografi får vi ikke på ham, utover at han halter etter han som ung falt ned i ei ur under jakt på gemser. Vi skal imidlertid møte ham igjen mot slutten av fortellingen, det er han som kommer til å skyte den gåsa vi etter hvert blir kjent med, en gås som er ringmerket i Finnmark.

Når gåsetrekket kommer over Skagerak, skilles to gjess ut for leseren, en hann og en hunnflugl. Vi får høre at de har holdt sammen siden året før og hatt reir i Nord-Norge. Gjessene ankommer Sør-Norge, noe som skildres slik: «Men folk som sto og så etter denne levende plogen, som sang seg fram der høgt oppe, de kjente en liten glede piple i seg – nå har vi da endelig våren snart, for nå kommer grågåsa, tenkte de» (11). Gåsetrekket kommer etter hvert til Nord-Norge, til Bardu i Troms, der en liten del av flokken slår seg ned ved Altevann. Igjen blir gjessene observert og skildret av et menneske, en eldre mann som holder til i ei tømmerbu øst ved vannet, i bjørkeskogen: «Jasså, tenkte han, den kom tidlig i vår!» (12). Mannen pleier å jakte gås på høsten, når ungene er vokst til, får vi høre.

De fleste gjessene fortsetter videre nordover, til Finnmarksvidda, og noen igjen lenger øst, til furuskogen på grensen mot Russland og Finland. Her møter vi den norske skogvokteren Embret Tymo som bor på en liten plass i skogen sammen med kone og en sønn på 11 år, Aksel. De setter ut to lokkegjess på en myr og noen av gjessene lander, og de lykkes å skyte en. «Gutten tok den daue gåsa i beina, og lettet den. – Ånei, så stor som ho e'!» (17). Det gåseparet vi har blitt litt kjent med, lander på ei myr i nærheten, der de gjenser reiret fra sommeren før.

Flere av naturbeskrivelsene vitner om inngående naturkunnskap hos forfatteren og er ikke bare impresjonistiske:

Når somt av myrgraset tok til å gro, hadde det en vel tommelang rot under jorda, med skall på. Denne rota likte villgjessene; de lugget den opp, og åt den. Men snart ble det mat nok av flere slag. Sola kom høgere og høgere over synsranda ved midnatt, og fikk sommeren til å piple så fort opp av jorda: duftende finnmarkspors, blid linnea, frodig bregne i de rå sigene, molteblomster som et snøyr over myrene. (18)

Gåseparet vi har blitt kjent med legger denne sommeren fem egg. Et spenningsmoment er det når en rev går forbi, en stor fare for reiret, men reven får ikke været av gåsa. I juli-august, når gjessene feller fjær, kan de ikke fly, og da pleier skoltesamene å jakte gjess, formidler fortelleren, og skildrer en slik jakt der samene ikke bruker skytevåpen, men sniker seg inn mot myrene fra flere kanter og slår gjessene ihjel med lange stenger.

En dag kommer en preparant fra Zoologisk museum i Oslo til Øst-Finnmark. Han tilbyr Embret 50 kroner hvis han klarer å merke en gås. Embret bringer ved et tilfelle en gås med hjem etter den er skadebitt av hunden hans. Gåsa, som får navnet Lasse, bor i en kasse og blir etter hvert ganske tam og følger etter gutten Aksel overalt, og blir til og med venn med hunden. Embret ringmerker fuglen, men den vil ikke fly derfra.

En dag kommer statens skogforvalter, Broch, med sin hund, og gåsa blir skremt vekk. Aksel finner imidlertid gåsa igjen ved ei myr og bærer den hjem. I første halvdel av september må Aksel igjen begynne på skolen, og gåsa blir latt alene noen dager mens foreldrene følger ham til byen. Gåseparet vi tidligere har blitt kjent med kommer flyvende over skogvokterboligen, får øye på gåsa Lasse og lander. Når de letter igjen for å fly sydover, slår Lasse seg i lag med dem.

Igjen endres perspektivet, vi møter en mann, Bernhard Divihaug, som har feilberegnet matrasjonene på vei gjennom Øst-Finmark. Han er sulten, og når han ser de tre gjessene gående på ei myr og beite, prøver han å fange dem. Dette er Lasse og gåseparet, skjønner leseren. Divihaug har ikke våpen og lykkes ikke, men legger merke til at den ene gåsa ikke virker å være redd for ham. Når han senere forteller dette til skogvokteren Embret, utbryter Embret: «Jasso, va det du Divihaug som skull' kom' med helsing ifra 'n Lasse!» (47).

Enda en hilsen kommer til skogvokterfamilien fra Lasse: Når gåseplogen kommer over gården på vei sydover, bryter ei gås ut av trekket og flyr en ekstra runde over gården før den fortsetter med de andre. Skogvokterfamilien skjønner at det er Lasse som hilser dem.

Ved Altevann i Bardu kommer mannen i tømmerbua ut av huset og ser gåsetoget på himmelen sørover, et tegn på at høsten snart er her. I Nordland skildres gåseplogen av en mann som er ute i vedskogen: «Rett over ham kom gåsetoget, så lågt at han hørte som et sterkt vindsus fra hundrer av vingepar. [...] Han sto der i den gryende dagen og syntes han opplevde noe underlig [...]» (51).

Til slutt, langt utpå høsten, er gjessene tilbake i Afrika. Fortelleren kommenterer det slik: «Gjennom tusener av år var gås kommet der slik. På Egypts mumiekister sto tegnet gåsas bilde» (52).

Fortellingen går over til å skildre vinteren i Finnmark, der vi hører om en kven på bjørnejakt. Så begynner folk i nord å vente på våren.

Om noen veker, når elva var gått opp, ville det bli et fugleliv etter vassdraget som få andre steder i landet. Ender ville snadre, måker trekke innover ute fra havet, det ville komme tern-er; ternene brukte sitte så tett på tømmerstokkene at hele stokken var som frynset av fugl. Og fiskeørna ville komme seilende på mektige vinger etter elva [...] (56)

Gåseplogen er på nytt på vei fra Afrika. I Alpene i Sveits lander de for å hvile og spise på ei myr. Theodor Heuser er denne dagen ute med børsa og lykkes å skyte ei gås. Han oppdager at den er ringmerket, og leseren skjønner at det er Lasse som er skutt. Heuser sender ringen til Norge, en dag ankommer brevet Øst-Finnmark, og når den lille metallringen faller ut av konvolutten, sier Embret til sønnen, i det som blir slutten på romanen: «Ja, Aksel, her kommer det en helsing til deg fra han Lasse. Og den helsinga fra 'n, det blir nok den siste» (60).

Fortellingen lykkes i å vise den betydning gjessene har for menneskene på flere steder av sin ferd, også i en kulturhistorisk dimensjon. Det uttrykkes en respekt for det naturfenomenet gåseplogen er, som en del av årstidenes rytme. Spesielt godt skildret er Aksels forhold til gåsa, han både drømmer om den og har mareritt om at den blir skutt, samtidig som han selv har vært med på gåsejakt. Fortellingen viser hvordan jakt og omsorg for fuglene kan forenes. «Men i skogvokterhuset ved Galgofossen pratet de også ofte om Lasse. De forsto nå at ordtøket om dum som en gås, det var laget av folk som ikke kjente

denne slags fugler» (54). Personskildringen er knapp, men likevel tilstrekkelig til å skape et givende bilde av menneskeverden og fugleverden, og møtet mellom disse.

Dyrets livsverden

Timothy Clark skriver i *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment* at: «all human societies define themselves in some basic respects through how they live a human – animal distinction» (Clark 37). Fra 1980-tallet og framover har det vært en stor vekst i det feltet som på engelsk kalles «animal studies», om forholdet mellom menneske og dyr, enten det gjelder dyrs rettigheter, hvordan dyr fremstilles i ulike diskurser (kulturanalyse), studier av husdyr, kjæledyr eller ville dyr.

Fønhus utforsker og formidler i sine bøker hvordan ville dyr i norsk natur sanser og tenker, i tillegg til at han skildrer ladete møter mellom menneske og dyr. Dette gjør etter min mening forfatterskapet interessant og relevant i forhold til nyere humanistisk dyreforskning.

La oss se på et utdrag fra en av Fønhus' mest kjente bøker, *Trollelgen* (1921), der det er elgkalvens perspektiv av omverdenen vi får:

Han suger mora. Når mjølka synker varm og rislende fra hennes kropp og inn i hans, da er dette hans første glede i livet. Bevisstheten klarner, som en skyet himmel klarner over ham. Han får sine begreper om tid; lys og mørke, det er tid. Han lærer at dødt vatn tier stille, at levende vatn gir lyd og kan slafse ham om beina med våte og kalde tunger. Og når det blåser, når lufta uroer seg, da kan trærne kvinke og jamre som reveunger.

Han lærer også å kjenne pipet fra hauken og falcken, som daler lik store, skjelvende blad oppe under skyene. Om natta gnistrer tall-løse små øyne på himmelen, og det er stjerner. Slike stjerner kan også gnistre fra mørke skogsнар, fra mår og rev, fra alle dyr som reiser seg når sola går ned. (4)

I en skildring som dette viser Fønhus hvordan hendelser adderes og skaper nye reaksjonsmønstre som gjør at man etter hvert kan snakke om en personlighet hos dyret: Dette individet til forskjell fra andre. At flere av dyrene gis personnavn i fortellingene, underbygger det samme. Dyret hos Fønhus handler ikke bare ut fra instinkt, men også fra erfaring. Dyrene blir både representanter for sin art og individuelle vesener med personlighet. Filosofen Lars Svendsen skriver i *Å forstå dyr* at: «Jo mer du lærer en art å kjenne, desto mer begynner du å betrakte de enkelte medlemmene av arten som individer» (Svendsen 179). Det er det Fønhus gjør. Anniken Greve skriver i artikkelen «Om dyr og folk» at det i vår kultur er dikterne heller enn filosofene som har utforsket de fellesskapssirkelene vi kan slå omkring oss og se våre egne liv i lys av. Filosofene har vært mer opptatt av å trekke opp demarkasjonslinjer, hva er *forskjellen* på mennesker og dyr. Vi mister da av syne alt vi deler med dyrene, mener Greve:

At vi er kroppslige, sansende, dødelige, fryktsomme, at vi er avhengige av andre av samme art for å overleve som individ, at vi har behov for søvn, mat, at vi er ømfintlige for temperatur og klima og skiftninger i temperatur og klima, osv. (Greve 9)

Lars Svendsen går enda lenger i å sammenligne mennesker og dyr når han trekker inn bevisstheten: «Filosofier har hatt en tendens til å overvurdere språkets betydning. Etter alt å dømme kan temmelig avansert tankevirksomhet foregå i organismer som ikke har språk i ordets vanlige betydning» (Svendsen 26). Hvordan kan man studere dyrs tanker og følelser? Gjennom adferd, mener Svendsen, for følelser er ikke kun skjulte, rent mentale størrelser, de kommer også til uttrykk gjennom handlinger. Atferd er mettet med mening, som han sier (108). Det kreves både erfaring, kunnskap og sensibilitet for å tolke denne. En slik erfaring, kunnskap og sensibilitet har nettopp Fønhus.

Den tyske skogvokteren Peter Wohlleben skriver i boka *Dyrenes indre liv* at «hver dyreart ser og opplever verden fullstendig annerledes enn oss, slik at det på sett og vis finnes hundretusenvis av forskjellige verdener» (Wohlleben 214). Vi mennesker reduserer disse verdenene til å snakke om dyrets miljø, men det er sett fra vår synsvinkel. Det dyret selv ser, bør beskrives med et annet begrep. Den tyske filosofen og biologen Jakob von Uexküll foreslår her ordet *Umwelt*, for å gi perspektivet til dyret. Et spesielt miljø inneholder mange *Umwelten*, og ingen av dem er like, sier Uexküll. Han tar utgangspunkt i at oppbyggingen av sansorganene, den sansmengden hvert dyr mottar – og graden av sensitivitet – er forskjellig hos alle dyr, med den følgen at evnen hvert dyr har til å skjelne, er forskjellig fra dyr til dyr. Hvert dyr har sin *Umwelt*, der det selv er subjekt. Å utforske og forstå et dyrs *Umwelt* krever stor tålmodighet, fri utveksling av informasjon mellom forskjellige observatører, mange timers direkte observasjon og motvilje mot å generalisere om dyret (Uexküll 53).

Fønhus' dyrefortellinger kan sees som en utforskning av slike *Umwelten*. I et intervju med Torbjørn Børte sier Fønhus at han i tillegg til observasjon av dyr leser mye dyrepyskologi. Han er særlig opptatt av om reaksjoner hos dyret kan være styrt av refleksjon vel så mye som av instinkt. Likevel advarer Fønhus mot å gå for langt i sin innlevelse med dyrene: «[...] å tillegge dyra menneskelige tanker og følelser – det må en passe seg for. For vi veit ikke akkurat -. Men glede og sorg og trofasthet – det har et dyr like så vel som et menneske» (Børte 113). Dette er i tråd med resultatene fra nyere dyreforskning, noe man f.eks. ser i kapitelfortegnelsen til Peter Wohllebens bok om dyrenes indre liv: «Sorg», «Skamfølelse og anger», «Medfølelse», «Angst», «Altruisme» m.fl. «Hvis dyrene utelukkende hadde vært styrt av et fastlagt genetisk program, ville det ha betydd at alle eksemplarer av en art måtte reagere likt i en gitt situasjon», skriver Wohlleben, og legger til at det erfarer vi at ikke er tilfelle (62). «Hvilken karakter det enkelte dyret utvikler, avhenger av hvilke individuelle genetiske arveanlegg det har, og ikke minst av hvordan det er blitt preget av miljøet, altså av opplevelsene sine» (62).

Fønhus er god til å beskrive nettopp disse opplevelsene dyrene har og hvordan det preger dem. I *Trollelgen* får vi vite at elgen Rauten liker seg spesielt godt i Rédalen, noe fortelleren formidler i et perspektiv som forsøker å ligge tett på elgens:

Der kan freden i månedsvis ligge og flyte over skogen, det er som freden flyter inn i selve hans egen raggete kropp, han blir sjøl en del av stillheten mellom fjella.

Og ro, det er hans dypeste natur. Han vil se og sjøl være gjemt; han vil stå i myrkantene og se røya smyge med ungflokken; han vil se skvetten hare sitte i troskyldighet og gnage i faksehullene. Da er det ro; og dagene møter ham med gamle, alltid nye gleder: litt frodig, ennå sommergrønt gras i en myrhals, litt blekkje i en tjennputt. Livet, det er å ete, sove og kvile, å ete igjen. Livet er lys og mørke, sol og regn, varme og kulde. (68)

Denne roen blir imidlertid i perioder forstyrret av elgjegere. Det er likevel ingen kritikk av elgjakt i boka. Når perspektivet ligger hos jegeren, er vi nærmest tvunget til å følge dette perspektivet. Fortellerteknikken kan kalles perspektivisme. Perspektivisme er noe som blant annet kjennetegner dramaet, siden vi der har ulike personer som snakker uten at det er en overordnet forteller som vurderer og dømmer. Motstridende perspektiver forblir motstridende. Slik er det også i Fønhus sine bøker. Det tas ikke avstand fra jakt. Samtidig skildres dyrets frykt og lidelser. Hos Fønhus tilkjennes mennesket rett til å nyttiggjøre seg av naturen, i likhet med det andre arter gjør. Samtidig gir han oss et ikke-menneskelig perspektiv som vi også må forholde oss til. – Til sammenligning opplever vi aldri dyrets perspektiv i Trygve Gulbrandsens roman *Og bakom synger skogene* (1933), der også jakt på dyr og fugler i de store skogene skildres.

Den jakten Fønhus anerkjenner i sine bøker står i en lokal matauk-tradisjon. Det er ikke sportsjakt eller troféjakt han skildrer, der jegerens maskuline styrke skal bekreftes. Jegeren er hos Fønhus ikke i en overlegen posisjon, men må selv risikere noe, til og med sitt liv, jf. hvordan elgjegeren til slutt dør i *Trollelgen*, sammen med byttet, og hvordan Heine Juvet mister livet i *Jerv*, i en forfølgelse av dyret. Dette gjør jakt til noe annet enn nedslaktning, noe annet enn dominans, eller det Margaret Atwood kaller «imperialisme».

Avslutning

Fønhus er kritisk til vekstideologien i den vestlige verden, kravet om stadig større materiell velstand. «Det er en stor villfarelse å tro at enhver forandring er et fremskritt», sier hovedpersonen, Frek, i romanen *Veien over fjellet* (42). I et foredrag i 1938, med tittelen «Nøysomhet er livskunst», forteller Fønhus om en same han traff på Finnmarksvidda, Store-Aslak:

[Han var] ingen filosof, men han levde likevel som ein filosof, ein vismann, ikkje fordi han hadde reflektert seg til det, men fordi at han heile sitt liv hadde levd i fanget på mor natur, som hadde tvinga honom til det. Og mor natur, ho er den største vismannen tå alle. Men ho ber oss fyst og framst: lev enkelt. (Brandrud 196)

Det å leve enkelt demonstreres i en rekke av Fønhus' bøker, mennesker som lever tett på naturen, i en daglig kontakt med landskap og dyreliv. I *Morgenbladet* 1961 skriver Fønhus: «Kampen for Natur-Norge er ikke bare naturromantikk. Det er realisme. Det gjelder folkets mentale og fysiske helse» (Brenne 1). For Fønhus er vår agerende og reagerende kroppslige natur noe som er for lite påaktet i det moderne samfunnet. Derfor fortsetter han hele livet å skrive villmarksfortellinger.

Fønhus skriver om det som befinner seg i periferien av vårt fokus, dyrelivet i villmarken. Teknologien har gjort at en direkte kontakt med naturen ikke lenger er nødvendig for oss. Det vi mer og mer forholder oss til er sosiale og kulturelle størrelser. Fønhus' fortjeneste er at også ikke-menneskelig persepsjon utforskes, forstås og anerkjennes. Ikke bare mennesker sanser og føler, det gjør også dyr.

Mikkjel Fønhus sitt bidrag til å diskutere moderniteten er ikke ved å skrive romaner fra byen, industrien eller det moderne liv, derimot ved å skildre så nært og nøyaktig som mulig det som er truet av urbaniteten: villmarken og dyrelivet, og et levesett som er i dag-

lig kontakt med naturen. Vi deler en sårbarhet med dyrene. Selv om mennesket er alene om å være menneske, er vi ikke alene om å kunne oppleve, like, lide, sulte, avsky, lengte og elske. I det ligger en betydelig mulighet for fellesskap (jf. Svendsen 175). Fønhus' fortellinger viser at selv om mennesker og dyr lever i ulike verdener, er det verdener med flytende grenser. Dyrefortellingene oppøver vår forestillingsevne når det gjelder å forstå dyr. En gjennomgående holdning i forfatterskapet er at menneskelivet er et liv på jorden blant alt levende. Denne enkle innsikten er for Fønhus fundamentalt for vårt moralske liv og engasjement i verden.

BIBLIOGRAFI

- Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget, 2012.
- Atwood, Margaret. *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi, 2012.
- Beyer, Harald og Edvard Beyer. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Aschehoug, 1978.
- Brandrud, Rolf. *Drømmejegeren. En biografi om Mikkkjel Fønhus*. Oslo: Aschehoug, 1993.
- Brenne, Tom. *Mikkjel Fønhus – hans liv og forfatterskap*. Oslo: Landbruksforlaget, 1993.
- Clark, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Dahl, Willy. *Norges litteratur. Tid og tekst 1884–1935*. Oslo: Aschehoug, 1984.
- Egeland, Kjølv. *Norges litteraturhistorie*, bind 5. Oslo: Cappelen, 1975.
- Fidjestøl, Bjarne m.fl. *Norsk litteratur i tusen år*. Oslo: Cappelen, 1996.
- Fønhus, Mikkkjel. *Der villmarka suser*. Oslo: Aschehoug, 1976.
- Fønhus, Mikkkjel. *Det skriker fra Kvervilljuvet*. Oslo: Aschehoug, 1976.
- Fønhus, Mikkkjel. *Jerv*. Oslo: Aschehoug, 1976.
- Fønhus, Mikkkjel. *Snøen fyker over Nøsfjell*. Oslo: Aschehoug, 1976.
- Fønhus, Mikkkjel. *Trollelgen*. Oslo: Aschehoug, 1976.
- Fønhus, Mikkkjel. *Villgås flyer mot nord*. Oslo: Aschehoug, 1976.
- Gleditsch, Ulf. *Mikkjel Fønhus. Skoggangsmann og tradisjonsbærer*. Oslo: Aschehoug, 1960.
- Greve, Anniken. «Om dyr og folk». *Nordlit* 16 (2004): 1–29.
- Hauge, Knut. *Mikkjel Fønhus. Slik som vi husker ham*. Oslo: Aschehoug, 1974.
- Houm, Philip. *Norsk litteraturhistorie*, bind 6. Oslo: Aschehoug, 1955.
- Renberg, Tore. *Tore Renberg les Mikkkjel Fønhus*. Oslo: Nasjonalbiblioteket, 2018.
- Stensrud, Gudbjørg Fønhus. *Mikkjel – far min*. Oslo: Aschehoug, 1985.
- Svendsen, Lars Fr. H. *Å forstå dyr. Filosofi for hunde- og katteelskere*. Oslo: Kagge, 2018.
- Uexküll, Jakob von. *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*. Oversatt fra tysk av Joseph D. O'Neil. Minneapolis: UP of Minnesota, 2010.
- Wohlleben, Peter. *Dyrenes indre liv. Kjærlighet, sorg, omtanke*. Oversatt fra tysk av Cecilie Horge Walle. Oslo: Cappelen Damm, 2018.

Henning Howlid Wærp
University of Tromsø – The Arctic University of Norway
E-mail: henning.waerp@uit.no

**FAMILJEN SOM PESTHÄRD: SJUKDOM OCH
FÖRBRYTELSE I VIGDIS HJORTHS ARV OG MILJØ**

HENRIK JOHNSON

ABSTRACT**The Family as Contagion: Disease and Transgression in Vigdis Hjorth's *Arv og miljø***

This article conducts a close reading of Vigdis Hjorth's novel *Arv og miljø* (2016). I argue that the novel is informed by an imagery of contagion and disease which is used to express a theme of dysfunctional familial relationships. A related imagery of boundaries and cleanliness is used to relay the narrator's experience of having been sexually assaulted by her father. In closing, I maintain that the novel should be regarded as a literary text influenced by popular representations of psychoanalytical theory and practice.

Keywords: Vigdis Hjorth; *Arv og miljø*; literature; psychoanalysis

Apollon, härskaren, befaller att vi ska
fördriva smittan som befläcker Thebes jord
och inte hysa den så den blir obotlig.
Kung Oidipus (Sofokles 28)

Med dessa ord etablerar Kreon i Sofokles drama en förbindelse mellan incest och smitta. Oidipus har, som bekant, överträdit incesttabut, och till följd av detta straffas hans omgivning medelst pest. Om man hoppar framåt något i tiden ser man en liknande association mellan incest och smitta i Vigdis Hjorths *Arv og miljø* (2016). Romanen orsakade en hetsig debatt när den gavs ut, inte minst eftersom den av flertalet recensenter tolkades biografiskt.¹ I romanen får läsaren följa huvudpersonen Bergljot, som av allt att döma utsattes för sexuella övergrepp av sin far då hon var barn, och hennes kamp för att få dessa övergrepp erkända av sin familj. Bergljot har undvikit sin familj, som beskrivs med ett bildspråk som kretsar kring smitta. Detta bildspråk genomsyrar Bergljots relation till familjen, och omvänt. Fadern har kontaminerat dottern och i förlängning familjen genom sina övergrepp; den vuxna Bergljot håller familjen på avstånd för att inte smittas

¹ Om romanens reception, se Heyerdahl och Ramstad, som båda analyserar romanen med utgångspunkt i autofiktionslitteraturen, ett perspektiv jag inte berör i min analys.

av deras dysfunktionella relationer; familjen i sin tur framställer Bergljot som en vettvilling och sätter henne så att säga i karantän. Bildspråket har också en etisk undertext, i det att smittan härrör ur en moralisk och juridisk förbrytelse.²

Jag kommer i det följande att företa en närläsning av romanens bildspråk kring smitta, och undersöka hur smitta associeras med begrepp som sjukdom, smuts, renhet och gränser. Ytterst sett handlar detta bildspråk om mänskliga relationer. Den som betraktas som sjuk bemöts med olika strategier som skall göra det omöjligt för smittan att sprida sig och infektera omgivningen. Jag driver alltså tesen att romanens smittmetaforik används för att gestalta destruktiva familjerelationer. Jag kommer att följa denna tråd i min läsning, och avsluta med några reflektioner kring huruvida *Arv og miljø* kan sägas använda sig av psykoanalys som en litterär tematik.³

Innan jag övergår till min läsning vill jag ge en kort sammanfattning av romanens handling och persongalleri. Huvudpersonen, Bergljot, utsattes för övergrepp av fadern, Bjørnar, och hon anklagar modern, Inga, för att ha känt till detta men inte gjort något åt saken.⁴ Bergljots systrar, Astrid och Åsa, tror inte på Bergljots berättelse om övergreppen, vilket hon upplever som ett svek. Efter faderns död återknyter hon kontakten med sin bror, Bård, som också hjälper henne att uppbåda det mod som krävs för att konfrontera familjen. Till sin hjälp har hon sina barn, Tale, Søren och Ebba, sambon Lars, och sina vänner Klara Tank, Bo Schjerven, och Karen. Bergljots föräldrahem omtalas ofta som ”Bråteveien”, efter den gata huset ligger på. Bergljot dras in i en konflikt med sina syskon om ett par stugor som är belägna i Hvaler, en skärgårdskommun söder om Oslo. Den ekonomiska konflikten vävs samman med en berättelse om föräldrarnas kärlekslöshet och svek mot Bergljot och Bård. När familjen möts på ett advokatkontor för att diskutera faderns testamente läser Bergljot upp en redogörelse för faderns övergrepp, vilket ställer konflikten på sin spets. Romanen slutar med att Bergljot förefaller vara på väg att återhämta sig från konflikten, men någon egentlig försoning med modern och systrarna tycks inte vara möjlig.

Positiv och negativ smitta

Romanens intertexter ger en fingervisning om romanens tematik. Nästan samtliga intertexter handlar om trasiga familjerelationer. Att säga att *Gengangere* handlar om destruktiva familjeförhållanden (inbegripet incest och möjligtvis även sexuella över-

² Ordet ”pesthärd” i artikelns titel åskådliggör denna förbindelse. I medicinskt sammanhang är en härd, för att citera *Svenska akademis ordbok*, ett ”begränsat område i kroppen [...] där en sjukdom (en inflammatorisk process o. d.) har sitt egentliga säte”. Ordet ”pesthärd” betecknar en smittkälla, men smittan kan vara moralisk. Denna betydelseglidning illustreras av uttrycket ”Moraliska pesthärdar”, som anförts som exempel på hur begreppet pesthärd kan brukas i dagligt tal.

³ Den tidigare forskningen om romanen är relativt begränsad. Den har lästs som ett traumanarrativ (Hamm) och som en illustration av psykoanalytisk teori (Gullestad). Båda dessa läsningar hamnar vid sidan av min egen.

⁴ Jag gör den tolkningen att Bergljot faktiskt utsattes för övergrepp. Romanen berättas ur Bergljots perspektiv, och läsaren möter endast hennes version av det skedda; övriga familjemedlemmars uppfattningar filtreras genom berättarfunktionen. Med detta sagt ser jag ingen grund till att tolka Bergljot som en opålitlig berättare. Det är dock värt att hålla i åtanke att romanen tematiserar konflikten mellan karaktärernas motstridiga uppfattningar.

grepp) är kanske att påpeka det uppenbara, men det är intressant att notera att Bergljot relaterar den uppsättning hon ser av denna pjäs, och likaså *Peer Gynt* och *Et dukkehjem*, till sin egen uppväxt. Hon fasar inför tanken att familjen skall läsa den recension hon skriver av *Gengangere* (113), hon läser *Peer Gynt* som en bild av hennes far, ”Peer så ikke hvor grensen gikk og trådde over grensen” (117), hon kritiserar sin mor för att hon inte lämnade fadern, ”Nora dro, men Nora var ikke virkelig” (151).⁵ Familjen skildras i romanen som en smittkälla som Bergljot ägnar ansenlig energi åt att undvika. Trots detta är familjen ständigt närvarande i hennes tankar. Bergljot och familjen är inbegripna i ett ömsesidigt undvikande som aldrig når hela vägen fram. Denna dynamik illustreras av hänvisningen till Thomas Vinterbergs film *Festen* (1998), vars handling kretsar kring faderns incestuösa övergrepp. Vid ett tillfälle då Bergljot ringer sin mor skriker hon att ”jeg følte meg som hovedpersonen i *Festen*, han familien binder til et tre i skogen for å slippe å høre på” (214). Det familjen i *Festen* vill slippa höra är huvudpersonens beskyllningar, och när han binds fast vid ett träd kan detta liknas vid att familjen sätter sanningen i karantän. Detta är en parallell till hur Bergljot behandlas av sin familj. Hon upplever sin familj som en smittkälla som hon måste isolera sig från, men det omvända gäller också. Att isolera och undvika besvärliga familjemedlemmar är ett återkommande beteendemönster som uppvisas i varierande grad av Bergljot, hennes syskon, och deras föräldrar.

Föräldrarna har exkluderat Bergljot och Bård ur gemenskapen, men särskilt då Bergljot, till följd av hennes anklagelser mot fadern. Bergljot har aktivt hållit sig undan familjen, och till Astrid förklarar hon detta med att ”jeg ble syk av å være sammen med mor og far” (13). Undvikandet är förbundet med en fysisk skräck. Hon vägrar delta på Astrids femtioårsfirande eftersom föräldrarna kanske kommer. Astrid förstår inte ”hvilkens skrekk jeg kjente i kroppen” (53) när Bergljot tänker på att föräldrarna kanske kommer. Bergljot försöker hantera sin skräck genom att tillämpa ett slags kognitiv beteendeterapi då hon tänker på sina föräldrar: ”Jeg tvang meg til å se dem for meg, konfrontere meg med dem slik man gjør for å bli kvitt fobier” (53). Bergljot litar inte på sin förmåga att behålla fattningen om hon skulle råka möta föräldrarna. Denna osäkerhet framställs som en produkt av en uppväxt med en mor som skildras som labil och hänfallen åt överdrivna reaktionsmönster och ett gränslöst beteende gentemot sin omgivning. Moderns beteende har gjort att Bergljot inte lärde sig ”hva normalitet var” (228), och när modern (i nutid) föreslår att de skall fira jul tillsammans, tappar Bergljot fattningen: ”jeg ble hysterisk og følte meg krenket og ignorert”, hon känner sig ”syk ved tanken” (45). Men när Bergljot mister sin självkontroll upplever hon sig också som ett barn, dagen efter skäms hon för sina ”altfor sterke ukontrollebare barnslige følelser” (45). Att bli ett barn är i Bergljots fall att bli som sin mor, då modern skildras som ett vuxet barn: ”Mor var uerfaren og barnslig og valgte å forbli barnslig” (150–1). Trots sina försök att upprätthålla en distans till modern fortsätter modern att invadera Bergljots känsloliv. Som Bergljot uttrycker det gick modern ”over grensene mine år etter år” (313), och Bergljot löper ständigt risken att reduceras till ett barn igen.

Modern har en liknande effekt på Bergljots barn. Bergljot berättar för Bård om en episod då hennes dotter, Tale, hälsade på morföräldrarna i stugorna tillsammans med

⁵ Alla citat ur romanen är hämtade från Hjorth (2016).

sina venner. Når vennerna ger sig ut på båttur får modern panik, vilket gör att Tale också blir ”usikker og i villrede, smittet av mors engstelse, mors alarmberedskap” (56). Bildspråket kring smitta åskådliggör hur modern verkar infektera sin omgivning, hon är ”kontrollert av sin veldige engstelse som smittet over på omgivelsene”, och i det att hennes ångest har ”smittet over” på Bergljot, har Bergljot blivit ”like engstelig for det hun var engstelig for” (57). Tale reagerar med att undvika sina morföräldrar. Efter morfaderns död vägrar Tale åka till Bråteveien för att fira jul: ”Hun vil ikke smittes, tenkte jeg, av Bråteveien” (152). Därmed kan heller inte smittan överföras till nästa generation. Vi ser här en generationsdynamik; Bergljot har bildligt talat blivit smittad av sina föräldrar. Hon gör sitt bästa för att smittan inte skall föras vidare till hennes egna barn, samtidigt som barnen oundvikligen dras in i Bergljots upplevelser när hon väl börjar berätta om faderns övergrepp.

Familjen i allmänhet och modern i synnerhet förbinds alltså med ett bildspråk som kretsar kring sjukdom och smitta. Föregående exempel kan sägas utgöra negativt, alltså destruktiv smitta, men i romanen skymtar också ett slags positiv smitta, som stärker Bergljot. Denna typ av smitta exemplifieras av Bergljots väninna med det föga subtila namnet Klara Tank, som möter Bergljot då de studerar vid universitetet och bestämmer sig för att bli vän med henne. Bergljot vet inte hur hon skall hantera att någon är vänlig mot henne, och hon drar sig undan, ”jeg ville ikke smittes av rarhet” (18). Klara insisterar, och Bergljot ger med sig, ”immunforsvaret mitt var svekket” (22). Klara verkar leva ett något oordnat liv, vilket både fascinerar och skrämmer Bergljot. Hon vill inte höra talas om Klaras ekonomiska bekymmer, ”jeg ville ikke smittes av økonomiske problemer” (22). Men den smitta det rör sig om här är vänlighet. Klara visar omtanke om Bergljot, som låter sig dras in i vänskapen. Bergljot och Klara har båda präglats av sina fäder – Klaras far begick självmord, vilket hon förstod först i vuxen ålder – och deras benägenhet att förälska sig i gifta män stärker vänskapen (likt sin egen mor förälskar sig Bergljot i en gift professor). Bergljots umgänge med Klara och hennes bohemiska venner utgör en källa till kraft:

Jeg dro til Klara når jeg kunne og drakk med vennene hennes fra Renna som var psykisk ustabile og fordrukne, begavede, fattige og forkomne, skakkjørte og utafør. Underlige skjelvende eksistenser uten overlevelsesevne som stadig banket på døra til Klara som jeg også ofte banket på for å bli smittet av utenforskap og forkommenhet, hvorfor det? Oppsøkte fallet som en drift, hva var i veien med meg? Jeg dro til Klara og drakk i selskap med underlige livsudugelige mennesker, overnattet hos Klara og våknet om morgenen i skarpt dagslys med slitne og skitne mennesker og hastet hjem og omfavnet barna og mannen min og ville alltid være i det store luftige rene huset, lovet meg selv aldri å forlate det, men snart var jeg tilbake hos Klara, trukket mot undergangen. (32)

Det kan verka som att Bergljot oppfatter Klaras venner som obehagliga, men passagen kan också förstås som att Bergljot har inlett en frigörelsesprocess från sin uppväxt. Hon finner en gemenskap hos dessa bohemiska existenser, vars psykiska hälsotillstånd (”psykisk ustabile”) och svårigheter att ta sig fram i livet (”uten overlevelsesevne”) motsvarar hennes egen situation. Det fall och den undergång som det talas om sätter jag i förbindelse med den Bergljot som ännu inte har lyckats frigöra sig från sina föräldrar. Det är denna äldre ”livsudugelige” version av sig själv som Bergljot börjar lösgöra sig

från genom att bildligt smutsa ned sig i bohemers sällskap. Man kan särskilt notera kombinationen av orden "skitne" och "rene". I min läsning är Bergljots nedsmutsning ett tecken på att hon återfår sin frihet. Det hem hon återvänder till delar hon med en man som hon inte längre älskar och som hon senare skiljer sig från. Detta rena hem är kärlekslöst, sterilt. Det är i smutsen hos Klara som Bergljot inleder arbetet med att återta kontrollen över sitt eget liv. Den undergång som Bergljot dras mot är alltså en renings- eller luttringsprocess.

Det är Klara som driver på Bergljots utveckling; Klara står som en symbol för liv och kraft (och klarhet, om man vill dra ytterligare växlar på namnet). Den gifte professor som Bergljot inleder ett förhållande med lämnar henne sent omsider, och då söker hon sig till kraftkällan Klara. Klara reagerar med att tvinga Bergljot att ordna en nyårsfest för att komma på andra tankar; hon ger Bergljot en "nyttårsfest som medicin" (148). Klaras kommentar efter att ha fått ett bokmanus refuserat, "Å holde ut er den første plikten for alle levende vesener" (149), sammanfattar den roll hon spelar i Bergljots utveckling. Klara tvingar henne att kämpa, och får Bergljot att förstå att hennes relation till familjen inte kan räddas. Hon får Bergljot att inse att hon inte får se sig själv som "et offer" utan som en "kriger", och inte längre "tenke forsoning, men krig" (215). Den krigsmetaforik som förbinds med Klara aktiveras efter faderns död, och riktas främst mot modern. När modern tränger in i Bergljots liv på nytt riskerar hon att dras in i den destruktiva familjedynamiken igen. Hon står inför hotet att regrediera till sin barndom, och för att undvika detta måste hon utkämpa en envig med modern. Modern gör å sin sida vad hon kan för att bemästra dottern. Ett särskilt effektivt verktyg är att framställa sig som drabbad av sjukdom. Genom att framhäva sin vacklande hälsa och (möjligtvis) simulera sjukdom försöker modern återta kontrollen över Bergljot.

Sjukdom som maktmedel

Jag har tidigare berört hur modern beskrivs som ett vuxet barn. Moderns barnslighet hänger samman med hennes känsloutbrott, och med hennes mer eller mindre allvarligt menade självmordsförsök. När modern tar överdoser tolkar Bergljot detta som hennes försök att framkalla sympati från sina barn. Bergljot uppfattar det som att modern använder sig av sina sjukhusvistelser för att återknyta kontakten med henne. Dessa försök summeras av Bergljot när hon återger moderns kommentar: "Jeg er syk, kan vi snakke litt sammen?" (14) Bergljot tror inte på moderns påståenden om sitt hälsotillstånd. Moderns överdos kan jämföras med en tidigare episod då hennes förhållande med den gifte professorn Rolf Sandberg avslöjades. Modern "låste seg inn på et rom med piller og sprit" och fick köras till sjukhus, medan fadern reagerade "som han pleide med raseri og vold" (30). Att hamna på sjukhus är ett sätt att vinna över Bergljot till sin sida: modern "kunne finne på å ringe når hun var syk, for så slem var jeg vel ikke at jeg avviste en syk, en kanskje døende?" (48) Genom att framhäva sin sjukdom kan modern anklaga Bergljot för att vara både otacksam och okänslig, och hon får Bergljot att skämmas över att vara "et sånt menneske, umenneskelig" (34). Modern har inte gjort något fel; all skuld ligger hos Bergljot. Modern "spilte og hadde alltid spilt på sin liksom-skjørhet", och mot denna möjligtvis låtsade svaghet har Bergljot inget egentligt försvar. Moderns "tårer og voldsomme, uta-

gerende, invaderende følelser” gör det ”umulig å kjenne sine egne” (134). Samtidig drar sig inte modern för att framställa Bergljot som en galning: Bergljot beskriver hur modern ”framstilte meg som avsendig, i sin avmektighets og ulykkes vold” (314). Att framställa sig som sjuk för att framkalla sympati och att framställa någon annan som sjuk, i syfte att isolera denne, är medel som tillgrips av modern i kampen med dottern.

Fadern, å sin sida, är omväxlande våldsam och nedstämd. När Bergljots son, Søren, deltar i morföräldrarnas födelsedagsfirande rapporterar han till Bergljot att fadern ”satt tenksom i stolen sin og var tausere enn vanlig” (34). Till skillnad från modern, som insisterar på att ha kontakt med Bergljot mot dennas vilja, håller sig fadern undan henne, han ”var alltid i utkanten, far hadde det sikkert som meg, alene med sin uhåndterlige bagasje” (173). På ålderns höst är fadern fortfarande en dominerande figur, men våldsbrotten har ersatts av ett tungsinne som sprider sig som miasma. Efter faderns död konstaterar Bård och Bergljot att fadern har ”sittet i stolen sin og vært taus og deprimeret og tung i mange år og spredd tyngde” (154). Denna beskrivning kan tolkas som en klassisk fadersbild, den tystlåtna fadern som inte är delaktig i sin familj, men ordet ”spredd” antyder en annan möjlig läsning: fadern har ett mörker inom sig som smittar av sig på hans omgivning. Detta mörker är just hans ”uhåndterlige bagasje”, med vilket Bergljot åsyftar hans vetskap om och senkomna ånger över att ha förgripit sig på dottern. Faderns (bildliga) sjukdom är att han vet vad han har gjort, han har inte förträngt eller glömt något, men han kan inte erkänna det. Han försöker bemästra ”sin ulykke, å bære den selv” (314), genom att upprätta en mur omkring sig, som han upprätthåller med hot och rädsla. Detta för emellertid till att han även distanserar sig från Bård, fadern har ”låst seg i forhold til Bård og er ikke i stand eller villig til å låse seg opp igjen” (70). Därför berömmar inte fadern Bårds prestationer. Fadern är innesluten i sig själv, och avskärmar sig från sin omgivning. När Bergljot säger att hon är ”inneslåst i meg selv” (63) kan denna beskrivning lika gärna tillämpas på fadern.

I synnerhet Bård försöker förstå faderns agerande, men lyckas inte. När Bård låter Bergljot ta del av ett vredgat mail till fadern är hennes kommentar att Bård i grund och botten inte förstår sin far. Bård ”regner bare opp symptomer”, men om han verkligen hade velat ta upp ”det verste”, skulle han ha varit tvungen att ”bli liten igjen” (70). Bård försöker sig på en symptomatologisk läsning av fadern och gör sitt bästa för att ställa en diagnos som kan förklara faderns känslökyla. Bård saknar den information som krävs, men som Bergljot besitter. Samtidigt vilar det något orealistiskt över Bårds tolkningsarbete. Att läsa och tolka fadern är något som även Bergljot ägnar sig åt, ”sånn jeg leste ham, sånn jeg trengte å lese ham” (200), men denna formulering är dubbelbottnad: vad är det som säger att Bergljots tolkning är korrekt? Ägnar hon sig åt ett slags önskeläsning, som handlar mer om vad hon själv ”trengte”? Och även om Bård hade haft tillgång till ”det verste”, skulle det innebära att hans tolkning av fadern då skulle vara något mer än en produkt av Bårds behov? Bård vill begripa det fundamentalt obegripliga i faderns beteende, och detta projekt är dömt att misslyckas. Häri ligger en kritik av själva tolkningsarbetet. Bildspråket kring symptom leder associativt vidare till diagnos, som i sin tur leder vidare till förhållandet mellan läkare och patient. I romanen är inte en läkare, eller för den delen en terapeut, någon som nödvändigtvis vill vårdtagarens bästa. Att inta en läkarroll kan vara ett sätt att ta makten över någon annan. Detta framgår tydligt i Bergljots relation till sin syster, Astrid.

Den tvetydiga terapeutrollen

Astrids målsättning förefaller vara att överbrygga konflikten mellan Bergljot och föräldrarna. Hon tar initiativ till att möta Bergljot, men denna vill inte ”sirkles inn i terapeut-forsoningsspråket hennes” (89). Bergljots undvikande av systemen bottnar i Astrids vägran att tro på Bergljots anklagelser mot fadern; om hon går Astrid till mötes, vore detta att godta systemens undlåtenhet att ta ställning för henne. Genom att bruka ett ”terapeutiskt” språk skulle Astrid få Bergljot att revidera och därmed förvanska berättelsen om det hon har varit med om. När Astrid liknas vid en terapeut kan detta tolkas som att hon uppfattar Bergljot som någon som inte är vid sina sinnens fulla bruk. Hon försöker därmed sjukförklara Bergljot, men denna vägrar infinna sig i den roll systemen vill tilldela henne. Likt moderns känsloutbrott framstår Astrids strävan efter försoning som ett försök att oskadliggöra den besvärliga Bergljot. Liknelsen vid en terapeut antyder en problematisering av terapeutrollen. Rimligen vill en terapeut sin klients bästa, men detta kan svårligen sägas om Astrid.

Den kritik av terapeutrollen som framskyntar här skall sättas i samband med en likartad problematisering av läkarrollen. När Bergljot i vuxen ålder förstår fullt ut vad fadern utsatte henne för föregås denna insikt av återkommande smärtanfall. Uppenbarelsen infinner sig oavsiktligt, till följd av vad som närmast kan beskrivas som en freudiansk felskrivning. Hon arbetar på en pjäs och råkar skriva ”Han rørte meg som en lege, han rørte meg som en pappa” (238). Associationen mellan läkare och pappa kan tolkas som ett tecken på distans, att hennes far inte har varit närvarande eller kärleksfull – läkaren som den kylige betraktaren – men kan också sättas i samband med faderns gränsöverskridande agerande. En läkare har en typ av tillgång till ett barns kropp som en förälder inte får ha. Det är denna tolkning Bergljot gör av sin felskrivning. Men den insikt som drabbar henne ”som et slag og som en besvimelse” (238) kan inte kommuniceras: ”Jeg kunne ikke bære smerten som fulgte, kunne ikke bære oppdagelsen, den forferdende erkjennelsen, kunne ikke håndtere det alene, men det kunne heller ikke snakkes om” (98). Det talade ordet räcker inte till för att förmedla det hon har blivit utsatt för. Bergljots lösning blir att nedteckna sina upplevelser och tvinga familjen, under mötet på advokatkontoret, att lyssna på hennes berättelse. Här smyger sig ännu en felskrivning in i texten: hon vill få det ”overstått, det hadde vært uutholdelig å vente, jeg måtte ha det oversatt, overstått, oversatt og overstått” (196). Det hon inte kan göra är att tala ut om sina upplevelser, och definitivt inte till Astrid, som i sin terapeutroll uppvisar en besvärande likhet med fadern i det att hon kontinuerligt överskrider de gränser Bergljot har upprättat gentemot familjen. Faderns och Astrids gränsöverskridande är förstas inte av samma dignitet, men det är en gradskillnad mellan dem, inte en artskillnad.

Det bildspråk kring terapeuter och läkare som kopplas till just Astrid och fadern tematiserar alltså maktmissbruk och övergrepp. En mer positiv bild av terapeutrollen får vi när Bergljot till slut väljer att uppsöka en psykoanalytiker. Hon gör detta för att hon inte kan hantera det hon kallar ”historien min”, det vill säga berättelsen om faderns övergrepp, då den är ”ekkel og jeg ble syk av å fortelle den” (102), men hennes intresse för psykoanalys kan också läsas som en del av arvet från fadern, som var ”opptatt av drømmene sine, av Jung” (101). Bergljot har ett behov av att bli friskförklarad, möjligtvis till följd av familjens försök att sjukförklara henne. När hon berättar för sin psykoanalytiker att hon har

lämnat den gifte professorn, och får till svar ”Så du har satt foten ned?” (144), bekräftar detta att hennes sorg över förhållandet inte är onormal: ”Jeg forsto han mente det var et sunnhetstegn, og det var det jeg ville høre, at smerten min ikke var syk” (145). Jag menar att det är samma slags bekräftelse hon söker när det gäller faderns övergrepp. Den smärta som dessa har orsakat är inte ett resultat av hennes eget instabila psyke, utan är just en konsekvens av övergreppen. Psykoanalysen blir för Bergljot ett motgift mot familjens ansträngningar att brännmärka henne som en (lögnaktig) sjukling. Det som ytterst står på spel är familjens heder och ära. Bergljots berättelse riskerar att kontaminera bilden av familjen på Bråteveien.

Historien som smitta

I romanen står begreppen historia och krig ofta i anslutning till varandra. Som exempel kan anföras hur Bergljot invänder mot Astrids försök att mäkla fred genom att påtala att försoning endast är möjlig ”når alle parter i en konflikt får lagt fram sin historie” (197). Familjen vägrar att vare sig lyssna på Bergljots historia eller tillerkänna den någon sanningshalt. Klaras kommentar om att Bergljots konflikt med familjen är en ”kamp på liv og død om ære og ettermæle” (215) antyder att i synnerhet modern och systrarna omöjligt kan ge Bergljot rätt, då de helt enkelt har alltför mycket att förlora. Modern kan inte erkänna att hon har varit gift med, och systrarna kan inte erkänna att de har tagit ställning för, en sexförbrytare. Därför har Bergljot exkluderats ur gemenskapen, hon blev ”et ikke-barn som truet familens ære” (197). Fasaden måste upprätthållas, och det sker på bekostnad av att Bergljot stöts ut ur familjen. Konkurrerande och oförenliga historier står i konflikt med varandra.

Men begreppet historia har också en annan betydelse i romanen, som knyter an till romantitels ”arv”. Den enskildes barndom och uppväxt är en historia som sitter i kroppen och som inte enkelt kan förmedlas till någon annan. Så heter det exempelvis att Bårds ”barndom finnes i hans kropp som livshistorie, hans egen den eneste” (197). Bergljots dotter Tale, som konsekvent uppmanar sin mor att just tala, bryter med Astrid och Åsa i ett brev i vilket hon beskriver hur modern har fått kämpa för att ”leve med sin egen historie” (225). Historia och smärta blir ett och samma: Bergljot har tagit ”sin smerte innover seg, for ikke å gi den videre til oss barna” (225). Den smärta som faderns övergrepp orsakade har kommit att prägla hela Bergljots vuxna liv, den har blivit hennes livshistoria. Denna smärta går i arv från generation till generation – den sprider sig som en smitta: ”Så forferdelig at den ødelagte sprer ødeleggelse” (226), som Bergljot uttrycker det. När fadern säger till Bergljot att ”Du skulle bare vite hva jeg opplevde som barn” (226), visar detta att även han erhöi smärta i arv från sina föräldrar (i första hand modern, som han framställer som kärlekslös).

Det kan verka som att Bergljot, genom att dela med sig av sin historia till sina barn, sprider sin smärta till dem. Hon gör förvisso barnen delaktiga i hennes smärta; hennes dotter, Ebba, lyssnar på moderns ”historie som hun ikke visste hvordan hun skulle håndtere, som uvegerlig ble hennes historie” (209). Smärta fungerar här som en smitta, den sprider sig och infekterar sin omgivning. Den avgörande skillnaden mellan Bergljot och hennes far är emellertid att hon inte ger upphov till en ny smärta hos

sina barn. Genom att dela med sig av sin smärta blir den lättare att bära, och man kan förstå Ebba som en terapeut i positiv bemärkelse, alltså som Astrids motsats. Att dela med sig av sin historia var däremot inte möjligt för fadern, eftersom ett erkännande förmodligen skulle ha lett till ett fängelsestraff. Fadern är trots allt medveten om, och möjligtvis skäms han över, de övergrepp han har begått: ”Far gikk over grensene mine i barndommen, så trakk han seg tilbake, for far visste hvor grensen gikk” (313). Konsekvensen av att han vänder sin skam inåt är den inlåsning som visar sig i bilden av fadern på sin stol som sprider tungsinne omkring sig. Att han avlägsnar sig från sin familj är en gränsdragning han gör för att hålla det orena – minnet av övergreppen – ifrån sig. Och gränser måste upprätthållas, i faderns fall genom att aldrig visa sina barn några ömhetsbetygelser, vilket vore att visa ett ”tegn på svakhet” (70). Bergljot, å sin sida, håller minnet av övergreppen på avstånd genom att hålla rent omkring sig.

Gränser, smuts och smitta

Under tiden fram till den slutgiltiga brytningen håller Bergljot fadern på avstånd med hjälp av tvagning. Fadern, och allt som har med honom att göra, smutsar ned henne. När hon för första gången konfronterade fadern om övergreppen var hon klädd i sin favoritkjol, men kastade bort den efter mötet, ”min yndlingskjole i silke, jeg skitnet den til i møtet med far” (200). Jag vill modifiera denna formulering: det är fadern som smutsar ned kjolen. Att närheten till fadern resulterar i kontamination framgår tydligt i den episod där Bergljot beskriver hur han renoverar badrummet i hennes nya lägenhet, efter att hon har skilt sig från sin man. (Det är förstås något ironiskt att hon låter fadern renovera det rum hon rengör sig i.) Fadern får då tillgång till hennes hem, vilket aktiverar hennes ångest, och för att hålla denna stängen ägnar hon sig åt ett frenetiskt rengöringsarbete: ”Alt som lå i skittentøyskurven og alle bunkene med tøy som lå ved siden av den overfylte skittentøyskurven, svære lakner og dynetrekke og duker og av og til gardiner, hauger med truser og strømper og skitne kjøkkenhåndklær” (97).

Hennes reaktion antyder att det som rengörs representerar de övergrepp som har ödelagt hennes liv: ”Om det ikke hadde vært for de svære haugene vasketøy, tenkte jeg den gangen, ville jeg vært mer tilfreds, kunne jeg lest bøkene jeg burde lese og lengtet etter å lese, men i stedet for å lese, måtte jeg sette på en vaskemaskin” (97). Rengöringsarbetet innebär en gränsdragning, hon håller fadern och sina egna minnen på avstånd. Att tvätta bort faderns smuts är en överlevnadsmekanism, ”jeg overlever på vasketøyet, tenkte jeg” (97). Hans smuts förföljer henne till och med efter döden. När familjen hittar ett brev efter faderns död som skall öppnas i samtliga barns närvaro, överväger Bergljot att bege sig till Bråteveien. Men först måste hon städa: ”Jeg vasket huset og forberedte meg på det verste. Jeg satte på oppvaskmaskinen og så for meg hvordan jeg gikk inn i Bråteveien” (280). Föräldrahemmet utgör fortfarande en källa till smuts och smitta.

Fadern kan också sägas ha ägnat sig åt ett rengöringsarbete i det att han tvingar sig själv att betrakta dottern som oren: ”Far gikk i redsel for den eldste datteren sin, kastet raske engstelige blikk på henne, rørte henne aldri etter at hun ble sju” (289). Han har med andra ord gjort henne tabu, ”den eldste datteren var forbudt område” (289). Han upphör med att förgripa sig mot henne eftersom han befarar att hon kan komma att

avslöja övergreppen. Han ser till att allt som kretsar kring sex blir tabubelagt. När den sjuåriga Bergljot frågar honom om han har varit tillsammans med en ”negerdame” svarar han bestämt: ”Sånn må du ikke spørre, sa han sinna, føelen, det var forbudt å spørre om slikt, sa han oppbrakt” (290). Jag tolkar inte detta som ett utslag av politisk korrekthet, utan som ett försök från faderns sida att tvinga dottern att aldrig tala med honom om sex. I det att han gör dottern tabu upphör också all fysisk kontakt dem emellan: ”Faren tok ikke på den eldste datteren etter at hun ble sju år, rørte henne ikke etter at hun ble sju, holdt henne aldri i hånda [...], klemte henne aldri, ga henne ikke et fysisk kjærtegn etter at hun ble sju” (292).

Men faderns ansträngningar stöter på motstånd, och ibland lyckas han inte upprätthålla de gränser han har dragit. Efter att ha försökt men inte genomfört sitt första samlag med en pojkvän diktar Bergljot ihop en historia i sin dagbok om att samlaget fullbordades. När fadern läser detta reagerar han genom att dricka sig berusad, då han är ”så fortvilet og skuffet over datteren sin” (297). Ordet ”skuffet” är något dubbeltydigt: är han besviken på att dottern har haft sex, eller är han besviken på att hon har haft sex med någon annan än honom själv? Att han dagen efter frågar henne om hon blödde under samlaget – en i sig gränslös fråga – ger stöd åt den senare tolkningen. Fadern reagerar som en försmådd älskare, och hans fråga kan tolkas som ett försök att ta tillbaka den makt över hennes sexualitet som han tidigare har innehått. Även hans reaktion då den vuxna Bergljot konfronterar honom med övergreppen har med hans maktposition att göra; han frågar henne om hon blödde under de påstådda samlagen med honom (200). Faderns kontrollbehov är förbundet med ett krav på absolut lydnad och odelad uppmärksamhet. När han inte får den uppmärksamhet han kräver reagerar han med hat. Men detta kontrollbehov tolkas av både Bergljots mor och hennes systrar som ett tecken på att fadern älskar henne mer än dem. Faderns övergrepp, och hans försök att skyla över dessa, präglar hustruns respektive Astrid och Åsas relation till Bergljot.

Kvinnornas konkurrens om faderns kärlek

Fadern verkar medvetet hetsa sin hustru och Bergljot mot varandra. När han säger till Bergljot att hon inte är lika vacker som sin mor gör han modern till dotterns ”konkurrent, og mor forsto det ikke” (245). Genom att så split mellan dem försäkrar han sig om att de inte skall göra gemensam sak mot honom. Moderns kommentar till Bergljot att hennes syskon ”var misunnelige på deg fordi du fikk så mye oppmerksomhet” (202) visar hur hela familjen kommer att präglas av faderns kontrollbehov; uppmärksamhet leder till avundsjuka. Barnets törst efter uppmärksamhet beskrivs med ett bildspråk som kretsar kring förälskelse: ”Astrid, men særlig Åsa hadde gjennom barndommen vært ulykkelig forelsket i mor, for mor var ulykkelig opphengt i meg” (278). Metaforiken kring förälskelse får förstås andra associationer när den utsträcks till att innefatta Bergljot.

Det är just faderns undvikande av henne som Bergljot framhåller, då hon ser tillbaka på sin barndom, som upphov till det hon beskriver som sin olyckliga förälskelse i honom. Detta sker i en passage som framstår som ett försök från Bergljots sida att (psyko)analysera sig själv. Den vuxna Bergljot vill förstå hur hon, då hon var liten, kunde älska och

längta efter sin far, trots att han förgrep sig på henne. Hon tar som utgångspunkt de fotografier som fadern tog av henne när hon var liten och badade naken i havet.

Jeg var søt den gangen, eller far var en inspirert fotograf. Det lignet jo kjærlighet. Jeg tok det for kjærlighet. Far kunne ikke motstå meg. Når vi var alene sammen, ble far helt annerledes, kunne far ikke styre seg, bare synet av den nakne kroppen min fordreide hodet på far. Jeg hadde en forestilling allerede som barn om at menn kunne bli gale etter meg, om at jeg kunne vri hodene om på menn, hvor kom den forestillingen fra? Det var jo det jeg hadde erfart, at det bare var å kle av seg og krype opp og inntil, så ble mannen gal og lignet ikke seg selv lenger. Men det var smertefullt, for det varte så kort. Når de hastige møtene var over, ble far fraværende og kald, unngikk han meg, for man unngår dem man har forbrutt seg mot, det er en regel. (335)

Fadern överträder, och förstår att han överträder, incesttabu. Efteråt försöker han skylta över det skedda genom att hålla sig borta från dottern. Han har med andra ord tabuiserat henne, och behandlar henne som ett tabu. Den unga Bergljot, å sin sida, förmår inte skilja mellan övergrepp och kärleksbetygelser, och reagerar med besvikelse när fadern undviker henne. Hon beskriver detta som "den første sorgen min" – och man kan tolka detta som att det rör sig om en kärlekssorg: "i de mange lange fargeløse hverdagene tok ikke far notis av meg, tok far mindre notis av meg enn av de andre, så far meg ikke, rørte meg ikke, tok aldri på meg" (335). När han väl förgriper sig på henne ser hon detta som ett bevis på att han älskar henne: "Far kunne bli gal etter meg. I korte øyeblikk kunne han ikke kontrollere sitt begjær, og en slik opplevelse er ikke uten verdi for en liten pike" (335–6). När han håller sig borta tolkar hon detta som att han inte älskar henne, och när han drar sig tillbaka ägnar han desto mer tid åt sin hustru, vilket leder till att dottern blir avundsjuk på sin mor: "hun var sjalu på moren som faren i det overveldende skarpe dagslyset kjælte for" (336).⁶ När den vuxna Bergljot beskriver den uppkomna situationen som ett "trekantsdrama" som "moren vant" (336), liknar hon sitt yngre jag vid en försmädd älskarinna. Bildspråket pendlar mellan den unga Bergljot som ett barn som saknar sin far och en kvinna som saknar sin älskare.

Om man som läsare är intresserad av att göra en psykoanalytisk läsning av romanen kan man argumentera för att Bergljots förhållande till fadern är en litterär gestaltning av det med i synnerhet Carl Gustav Jung förknippade begreppet elektrakomplex.⁷ Jag gör inte en psykoanalytisk läsning av Hjorts roman, men jag vill ändå framhålla *Arv og miljø* som ett exempel på en roman i vilken psykoanalys har omarbetats till en litterär tematik. Jag vill därför avsluta med några ord om den psykoanalytiska tematiken i *Arv og miljø*.

Arv og miljø: en roman om psykoanalys?

Jag har i det föregående analyserat det bildspråk kring sjukdom och smitta som i *Arv og miljø* används för att skildra destruktiva familjerelationer. Jag har däremot inte gjort något försök att genrebestämma romanen, och det vill jag heller inte göra nu, men jag

⁶ Man kan här notera att Bergljot växlar mellan att omtala sig själv i första och tredje person. Jag tolkar detta som ett utslag av den vuxna Bergljots försök att analysera sitt yngre jag.

⁷ Se Jung.

vill ändå säga något om romanens litteraturhistoriska hemmahörighet. Jag menar att *Arv og miljø* är en roman som går i dialog med psykoanalysens historia och praktik, och romanen kan därmed sägas hämta inspiration från psykoanalysen. För att vara något mer precis vill jag påstå att *Arv og miljø* är en roman som i litterär form gestaltar psykologiska processer och yrkesmässiga praktiker som gärna förknippas med namn som Freud och Jung; romanens skildring av psykoanalys har mer att göra med den populärkulturella bilden av psykoanalys, än om psykoanalys i sig. *Arv og miljø* kanske inte säger så mycket om psykoanalys, men väl om psykoanalysens litteraturhistoriska reception.

Bergljots återkommande referenser till Freud och Jung pekar mot en sådan tolkning. Bergljot genomgår en psykoanalytisk process i vilken hon bearbetar de övergrepp hon utsattes för som barn och som har hindrat henne från att växa upp: ”Jung skriver at det ubevisste er et kolossalt historisk lagerrom. [...] Jeg vil også ut av barneværelset!” (262). Denna process är både direkt, i det att hon går i psykoanalys, och indirekt, i det att hon bearbetar sitt trauma genom att skriva och tala om det. För att förstå vad hon har blivit utsatt för måste hon analysera både sig själv och familjen. Hon måste läsa mellan linjerna och tolka sin egen uppväxt retrospektivt: ”Alt henger sammen med alt. Ingen setning er uskyldig for den som går med ørene på stalker for å forstå” (88). När hon till fullo förstår att hon har blivit utsatt för övergrepp tvingas hon hantera denna insikt. Hennes svar blir att nedteckna, och därefter läsa upp, sin historia för den övriga familjen. Konfrontationen med familjen leder inte till den förlösning hon möjligtvis hoppades på. Den historia som den psykoanalytiska processen har lett fram till må vara sann för henne, men den accepteras inte som bevis av familjen. Hon ställs inför utmaningen att övertyga familjen utan att ”egentliga” bevis föreligger. Astrids invändning att hon inte kan verifiera det system påstår bemöts av Bergljot med konstaterandet att hennes smärta är bevis nog: ”Hun kom stadig tilbake til at jeg hadde hatt det vondt, at hun forsto jeg hadde det vondt, men hvis jeg ikke hadde opplevd det jeg påsto å ha opplevd, hvis det var oppdiktet, hva besto da smerten min i?” (322). Det faktum att Bergljot för fram den historia som har växt fram under den psykoanalytiska processens gång, bevisar enligt henne att historien är sann: ”Hvem dikter opp en slik historie, for hva, for hva, hva skulle motivasjonen min være?” (328). Implicit föreligger här en kritik av de förväntningar som vidlåter fiktiva skildringar av övergrepp: ”Feilen med *Festen* er at den lar den som konfronterer sin familie framlegge et bevis. I virkeligheten finnes ikke bevis” (326). Men ur Bergljots perspektiv behövs det heller inte några konkreta bevis; hon menar att hennes historia är bevis nog.

Har hon då lärt sig någonting av sina vedermödor, förmår hon att gå vidare? Det verkar inte så, just eftersom den psykoanalytiska processen aldrig egentligen upphör: ”det var ikke enkelthendelser og ingen ferdig fortelling, men en uopphørlig utforskning, en nødvendig utgravning full av kortslutninger og ufrivillige hjemsökninger” (341). Hon må ha konfronterat sin familj, men barndomen återkommer ständigt, den är en del av hennes identitet: ”min tapte barndoms nærvær, dette tapets evige tilbakekomst var det som gjorde meg tydelig for meg selv” (341). Men hon har åtminstone lärt sig att identifiera de smittkällor som hotar att omintetgöra hennes framsteg, hon förstår att hon blir ”syk ved tanken på å prate med” (308) Astrid och höra henne tala om moderns besvär. ”Jeg vil bare opprettholde grensene mine” (327), konstaterar Bergljot, och den styrka som krävs för att upprätthålla dessa har hon erövrat med hjälp av psykoanalysen.

Och fadern? Av Freud har hon lärt sig, som hon uttrycker det, att ”mennesket i seg selv verken er godt eller ondt, men god i en relasjon, ond i en annen” (258). Någonting liknande kan kanske sägas om den vuxna Bergljots syn på fadern. *Arv og miljø* kan därmed sägas gestalta, i litterär form, hur en psykoanalytisk process kan fortlöpa och vad den kan tänkas utmynna i.⁸

LITTERATURLISTA

- Gullestad, Siri Erika. ”Om fornektelse: Hjorths språk lar oss fornemme kraften i individets trang til å finne seg selv.” *Tidsskrift for Norsk Psykologforening* 53:11 (2016): 948–952.
- Hamm, Christine. ”Traume som arv: Anerkjennelsesbehov i Vigdis Hjorths *Arv og miljø*.” *Lidelsens estetikk: Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*. Red. Christine Hamm, Siri Hempel Lindøe och Bjarne Markussen. Bergen: Alvheim og Eide, 2017. 97–115.
- Heyerdahl, Agnes Aalde. *Hva annet er sant? Om sannhetsbegrepet i Arv og miljø*. Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2018.
- Hjorth, Vigdis. *Arv og miljø*. Oslo: Cappelen Damm, 2016.
- Jung, C. G. *The Theory of Psychoanalysis: The Collected Works of C.G. Jung*. Vol. 4. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1976 [1913]. 85–226.
- Mortensen, Ellen. ”Den besværlige kvinneligheten: Uro, rus og begjær i *Tredje person entall*.” *Som om ingenting: Bare om Vigdis Hjorth*. Red. Arild Linneberg. Oslo: Cappelen Damm, 2009. 141–166.
- Ramstad, Marte. *Litteraturens virkelighet: Om Arv og miljø som virkelighetsskapende roman*. Masteroppgave, Universitetet i Bergen, 2018.
- Sofokles. *Kung Oidipus*. Övers. Lars-Håkan Svensson & Jan Stolpe. Lund: Ellerströms, 2017.

Henrik Johnsson
University of Tromsø – The Arctic University of Norway
E-mail: henrik.johnsson@uit.no

⁸ Det vore givande att undersöka psykoanalysens betydelse för Hjorths övriga författarskap. Se exempelvis Mortensen, som studerar tematiseringen av psykoanalys i Hjorths *Tredje person entall* (2008).

IN MEMORIAM

**“I WOULD LEAVE THE REST FOR THE OBITUARY.”
IN MEMORY OF HELENA KADEČKOVÁ**

DANIELA IWASHITA

(translated by Alena Dvořáková)

In the minds of both scholars and lay readers the name of Helena Kadečková (14 August 1932 – 30 June 2018) evokes Iceland and its literary culture, both old and modern. She had spent over half a century working to create and shape awareness of Icelandic and Norwegian histories and cultures while passing on to others, through everything she did, her love for the literatures of both these Nordic countries. Her substantial efforts were recognized in the highest accolades awarded her by both the Icelandic and the Norwegian peoples.

Helena Kadečková was born in Prague. She was the only child of Anna Kadečková, née Pešková, and Václav Kadečka, who both came from the village of Katovice in South Bohemia. According to various testimonies, their daughter grew up to be an independent-minded solitary attracted by adventure and untrodden paths. Her life was nevertheless characterised by rare constancy: she lived her entire life in the Strašnice quarter of Prague, and spent 53 years of her working life teaching in one university department. She treasured singleness but also friendships, and regularly met up with friends, former classmates from her grammar school and university years as well as with colleagues in other philological and historical fields of study whose work she avidly followed. She always enjoyed getting to know new places, and as long as she was able for it, kept returning to both Katovice and Iceland.

Helena Kadečková always thought that the groundwork of her education had been laid during her studies at the George of Lobkowitz Square Grammar School in Prague after the end of the second world war. When the school was dissolved after the Communist coup of 1948, she successfully graduated from the Kubelíkova Street Grammar School (1951) and, after spending a year working for Czech radio, went on to study German and Danish at the Arts Faculty of Charles University in Prague. In 1957 she got her first chance to spend some time as a visiting student at the University of Reykjavík in Iceland. While there she got to know life in Iceland as well as the Icelandic language at first hand. She became friends not only with contemporary Icelandic writers (among them Halldór Laxness, Þórbergur Þórðarson and Guðbergur Bergsson) and future Icelandic scholars from many different parts of the world but also, as a hired help, with fishermen and other workers employed in a factory, on a farm, or in the herring-salting business.

The lively style characteristic of Helena Kadečková's translations as well as her writing and story-telling stemmed from her ability to combine scholarly erudition with non-academic “school of life” experience. The literary work she leaves behind is none-

theless the product of a “labour of love” she conducted “on the side”, as it were, beside the central occupation and calling of her life, which was to teach while building up and developing Nordic studies at Charles University in Prague (1958–2011).

The list of Icelandic and Norwegian authors whose works Helena Kadečková translated into Czech starting in the mid-1960s is well known: from Icelandic, Jóhann Ólafur Sigurðsson, Þórbergur Þórðarson, Halldór Stefánsson, Halldór Laxness, Guðbergur Bergsson, Friða Á. Sigurðardóttir, Jón Kalman Stefánsson, Auður Ava Ólafsdóttir, Gyrðir Eliasson, Sjón; from Norwegian, Cora Sandel, Knut Hamsun, Liv Ullmann, Tarjei Vesaas and others. At the same time she also received high praise for her translations of medieval literary works of Nordic origin, such as *The Ynglinga Saga* and *Edda* by Snorri Sturluson (1988 and 2003); *The Legend of Amleth, Prince of Jutland, as Told in the Gesta Danorum by Saxo Grammaticus* (1996); *Old Icelandic Tales* and *The Völsunga Saga and Other Legendary Sagas* (both volumes, published in 1999 and 2011 respectively, in collaboration with Veronika Dudková). She also prepared the Czech editions of *Nordic Ballads* (2000) and *the Poetic Edda* (2004) as translated by Ladislav Heger.

Helena Kadečková was also an original author and a gifted story-teller. Among her scholarly works are a doctoral dissertation on Þórbergur Þórðarson’s *Letter to Laura and the Origins of Modern Icelandic Literature* (1967), a university textbook on *The History of Nordic Literatures in the Medieval Period* (1989, 1993 and 1997), two history volumes entitled *The History of Iceland* (2001, 2009) and *The History of Norway* (2005, in collaboration with Miroslav Hroch and Elisabeth Bakke), and a comprehensive overview of *Modern Scandinavian Literatures 1870–2000* (2006 and 2013, in collaboration with Martin Humpál and Viola Parente-Čapková). But beside these scholarly works and many forewords and afterwords to various volumes, Helena Kadečková is also the author of a touching book for children called *Óli, Your Friend from Iceland* (1971), in collaboration with Adolf Born) and of a collection of stories entitled *Twilight of the Gods: Nordic Myths and Legends* (1998, 2009 and 2018). Last but not least, in 2017 she completed the first version of her memoir which she called *Life with Iceland* (forthcoming).

I never got to know Helena Kadečková in her role as a teacher – loved and feared in equal measure in the recollections of her pupils and colleagues. We met during editorial work on four of her translations for the Plus and Kalich publishing houses. She always chose carefully what to translate, and she was a fast but reliable worker, both self-critical and open to criticism and correction. She cared immensely for the rhythm of her sentences and for precision in naming, going to great lengths to consult proper terminology with experts in the field (be they botanists or baby clothes shop assistants). During our collaboration she only took exception once, over my draft of an editor’s note to her last translation – which was the Danish work *Advent* by the Icelandic writer Gunnar Gunnarsson (also known as *The Good Shepherd* in English). I dared to suggest that the novella bears a special significance for the Czech reader and for the development of Nordic studies in the Czech Republic, because it had once made a young student called Helena Kadečková fall in love with Icelandic literature. She, however, would have none of this clumsy attempt to sing her praises and glossed it in the margins as follows: “I would leave the rest for a review (or the obituary).”

I myself benefitted hugely from Helena Kadečková’s “school of life”: from seeing how she made her peace with illness-related restrictions, how she put her last things in order

and how, to the very last day, she continued to think of her friends and pupils, to reflect on her own actions, courageously take responsibility and make decisions for herself. Toward dying and the machinery of health care she took a stance inspired by, as she herself saw it, Bohumil Hrabal's example: instead of resigning herself she chose to note significant moments, be they absurd or encouraging, and re-tell them as amusing stories. And sometimes she just could not resist laughing out loud: as, for example, when she had to read through an overlong and wholly incomprehensible document nonetheless entitled Informed Patient Consent. "It really is interesting, this whole process of passing away. I can't say it is not entertaining," she once observed. To the very end she remained on a journey, fully engaged in a situation not of her own choosing – but she named it freely for what it was, transformed it into her own story and remained curious about what would come next. What mattered a lot to her in the last days of her life, which she spent in The Good Shepherd Hospice in Čerčany, was having an open view of the surrounding garden and landscape.

So I do hope that Helena Kadečková can now follow and gloss on our endeavours from a friendly place, with a view to an infinite horizon and in the presence of all the beauty and goodness she searched out and passed on to others throughout her life.

NACHRUF AUF MILAN ŽITNÝ

ANNA FOSSE

Die Nachricht, dass doc. PhDr. Milan Žitný, CSc., geboren am 11. Januar 1948 in Krajné, ein führender slowakischer Skandinavist und Germanist, herausragender Übersetzer, respektierter, beliebter Pädagoge und in jeder Hinsicht geschätzter Mensch, uns am 16. April 2019 für immer verlassen hat, macht uns fassungslos. Nicht nur aufgrund seines unerwarteten Ablebens, sondern auch, weil wir uns unbewusst oft wünschen, dass die Menschen, die über Generationen hinweg zu fachlichen und persönlichen Vorbildern werden, möglichst lange unter uns bleiben und weil wir ihren Tod nicht wahrhaben wollen. Ein sterblicher Mensch, der ein unsterbliches Lebenswerk hinterlässt, erinnert uns an die Unversöhnlichkeit von Zeitlichkeit und Ewigkeit im Sinne Søren Kierkegaards, und dies umso mehr, als das Werk dieses Philosophen der slowakischen Leserschaft vor allem dank Žitný nähergebracht wurde. Nach dieser traurigen Nachricht dachten wir viel an seine Familie, die sein Tod am schmerzlichsten traf. Schließlich erzählte er uns oft davon, wie sehr er sich auf Augenblicke der Entspannung mit der Familie nach seiner Pensionierung gerade in diesem Jahr freute.

In Anbetracht seiner akademischen Tätigkeit, seiner Übersetzungs-, Rezensions- und Redaktionsarbeit scheint es, als wären ihm zu Lebzeiten nicht viele solcher ruhigen Augenblicke vergönnt gewesen. Der akademische Weg, für den er sich entschied, war kein einfacher. Er widmete sich unter anderem der Forschung zur slowakischen Rezeption nordischer AutorInnen, und seine beiden Monographien *Nordische Literaturen in der slowakischen Kultur* (2012) und *Koordinaten der nordischen Literaturen* (2013) bezeugen als Schlüsselwerke dieses Bestrebens wohl am besten, wie viel Geduld und beharrliche Arbeit solche Forschung erfordert. Im zentralen Bestandteil seiner akademischen Forschung beschäftigte sich Žitný mit der Hervorhebung des Kontextes von Entstehung und Rezeption verschiedener, nicht nur literarischer Schlüsselwerke. Ein lebhaftes Interesse charakterisierte seinen Beitrag zur zentraleuropäischen Bjørnson-Forschung – er war mit Abstand der bewandertste Kenner von Leben und Werk Bjørnsterne Bjørnsons in der Slowakei.

Ebenso wird in der slowakischen Kultur der Name Milan Žitný immer mit der Übersetzung von Werken großer literarischer Persönlichkeiten verbunden bleiben, darunter Franz Kafka, August Strindberg, Henrik Ibsen, Hans Christian Andersen und Ingmar Bergman, ebenso wie von anspruchsvollen philosophischen Werken – außer Kierkegaard gehören in diese beachtliche Liste Dilthey, Goethe und Habermas. Dank dieser Texte war Žitný als Übersetzer und Autor großartiger Nachworte, in denen er mit der ihm eige-

nen Leichtigkeit und Eleganz die anspruchsvollsten Gedankengänge erläutert, auch der breiteren Öffentlichkeit mit einer Vorliebe für gute Bücher ein Name. Diejenigen unter uns, die die Ehre hatten, unter seiner Betreuung ihre Dissertation zu schreiben, erlebten oft einen Neid im positiven Sinne und während der Auslandsaufenthalte auch basses Erstaunen – das Spektrum und die Bandbreite von Žitnýs Kenntnissen und kulturellen Beiträgen weckten selbst unter führenden AkademikerInnen, insbesondere in den nordischen Ländern, regelmäßig großen Respekt.

Als im Jahr 2015 am Theaterinstitut in Bratislava eine Anthologie der nordischen Gegenwartsdramatik fertiggestellt wurde – Milan Žitný nahm als der Erfahrenste unter uns souverän die schwierigsten Übersetzungen auf sich und übersetzte als erster in der Slowakei einen Text aus dem Färöischen –, machten wir Witze darüber, dass, wenn ein färöischer Dramatiker vom Übersetzer Henrik Ibsens und August Strindbergs zu uns gebracht wird, auch das färöische Drama ein bisschen zu Weltruhm komme. Bei solchen Komplimenten – ob nun augenzwinkernd oder nicht – zeigte Milan stets nur ein bescheidenes Lächeln. Er stand nicht gerne im Mittelpunkt und setzte sich nicht in Szene; umso höher ist ihm anzurechnen, wie viel Anerkennung er der Arbeit von KollegInnen schenkte. Davon zeugt auch sein großer Anteil an der Entstehung des zweibändigen *Lexikons slowakischer Übersetzerinnen und Übersetzer des 20. Jahrhunderts*. Unter uns, der jungen Generation in Literaturwissenschaft und Übersetzung, stiftete er stets einen Sinn für Kollegialität und gegenseitiges Wohlwollen und war selbst ein hervorragendes Beispiel für solche Werte. Wir können nur dankbar sein, dass ein Mensch wie er während seines aktiven Berufslebens an verschiedenen Orten tätig war – am Institut für Weltliteratur der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, an den pädagogischen Fakultäten in Bratislava und Trnava und seinerzeit auch am Institut für Slawistik an der Universität zu Köln.

Milan Žitný stand in vielerlei Hinsicht der philosophischen Form des Aphorismus nahe – nicht nur als Übersetzer, sondern auch als Mensch. Wenn es darauf ankam, wusste er seine Gedanken oder seine Einstellung prägnant und oft humorvoll zum Ausdruck zu bringen. In dem Essay *Franz Kafka, Dichter des Unmöglichen*, erschienen 2013, bezieht er sich auf einen beliebten Aphorismus, in dem Kafka bemerkt, dass die Kunst vor allem mit dem „von der Wahrheit Geblendet-Sein“ zu tun hat. Er zitiert auch aus Kafkas Korrespondenz: „Ein Buch muss die Axt sein für das gefrorene Meer in uns“, und ergänzt diesen Klassiker: „Ein Buch, bzw. Literatur sollte nichts Erzieherisches, Belehrendes sein, aber genausowenig etwas geistlos Unterhaltsames, sie sollte keine Ansammlung altkluger Vorschriften sein. Sie sollte etwas sein, das auch zu einem schmerzvollen Preis unser teilnahmsloses Gewissen wachrüttelt und es uns ermöglicht, uns all dessen bewusst zu werden, was irgendwo in den Tiefen der Seele verschwiegen, verheimlicht, hinter einem eisigen Panzer verdeckt ist.“

Solchen Büchern weihte Milan Žitný sein Leben als Wissenschaftler, Übersetzer und Pädagoge. Und genau deshalb fand er wohl auch viel Sinn darin, einen so großen Teil seines Lebens mit Büchern zu verbringen, stets „tippend“ an seiner Schreibmaschine und später an seinem Computer. Im Nachwort zu seiner eigenen Übersetzung von Kierkegaards *Tagebuch eines Verführers* formulierte er seine Überzeugung, dass ein Impuls aus Kierkegaards Werk mit Gegenwartsrelevanz die Mahnung des Philosophen sei, für sich und sein Handeln Verantwortung zu übernehmen. Es besteht kein Zweifel daran, dass er mit dieser Interpretation der Botschaft recht hatte, und für diejenigen, die ihn kannten,

besteht auch kein Zweifel daran, dass er sie selbst lebte. Dank Milan Žitný werden auch zukünftige Generationen Zugang zu großer Literatur und Philosophie haben und so mit einer Vielzahl an Texten in Kontakt kommen, die die Wahrheit gegenüber der Verlogenheit und die Verantwortung gegenüber der Gleichgültigkeit verteidigen. Milan Žitný gebühren dafür große Anerkennung und großer Dank.

Möge er in Frieden ruhen!

REVIEWS

Pavel Dubec: *Syntactic and FSP Aspects of the Existential Construction in Norwegian*. Prague: Karolinum, 2019, 137 pages.

The present monograph deals with the existential construction in Norwegian. The structure is described from two points of view, namely syntactically and within the framework of the Functional Sentence Perspective theory. The author claims allegiance to the Prague School linguistic tradition where the core of Functional Sentence Perspective (FSP) had been shaped by Vilém Mathesius before it was elaborated into a compact theory by Jan Firbas. The author presents his data-based study in two major sections.

First, the theoretical foundation of the exploration of existential sentences is presented in chapters 4, 5, and 6. In chapter 4 the reader is provided with an informed introduction to FSP theory including the definitions of its concepts, the explanation of its terminology and the description of the four FSP factors (linearity, context, semantics, and intonation) whose interplay determines the communicative perspective of a sentence. Chapter 5 describes the existential construction in Norwegian. From the syntactic point of view, the bare existential construction and the existential construction with adverbial(s) are differentiated. The personal pronoun “det” is described in its five syntactic functions. The verb typical of this syntactic structure in Norwegian seems to be more varied than in English; except for the verb “be”, intransitive verbs or transitive verbs used intransitively appear (p. 35). In the next section we find the syntactic description of the notional subject, which also takes account of the semantic implications related to the use of articles and modification with the head noun. The author also adduces the syntactic classification of adverbials both in Norwegian and in English. For the purposes of FSP analysis, the English way of classifying adverbials as those incorporated into the sentence structure (adjuncts) and as those outside the sentence structure (disjuncts and conjuncts) appears to be more relevant (p. 42). Further on, the FSP aspects of the existential construction are explained. The FSP functions of theme, rheme and transition are described and explicated, together with the dynamic semantic functions mapped onto them. In Firbasian tradition, the author distinguishes between the actual linear arrangement of FSP functions and the interpretative arrangement, the latter ruled by the rising degree of communicative dynamism (p. 57). The FSP pattern that existential sentences display is characteristically Th-Tr-Rh. Besides, two other minor patterns were detected, namely Th - Tr/Rh and Th-Tr-Rh-Rh_{pr}, the latter implementing the extended presentation scale (pp. 61–62), a relatively new concept in the FSP theory. Both the syntactic and the FSP accounts are completed by notes on potentiality, a valued contribution to the diversity of language, specifically the multifarious relation between the meaning and the form.

Second, the author presents the analysis of the corpus of 1000 existential sentences manually excerpted from twenty different sources; ten representing fiction, ten academic prose (chapter 7). It is worth mentioning that each of the excerpted existential sentences in Norwegian is completed with a reliable English translation: if a translation of the source was not available, respected translators from Norwegian were asked to provide it.

Section 7.1 deals with the syntactic analysis of the construction under study. The reader is provided with an in-depth analysis encompassing both the composition of the individual elements within the structure and the static semantics of these. The most sig-

nificant difference between the academic prose and fiction was detected in the composition and static semantics of the noun phrase realizing the notional subject. The fiction subsample displayed the dominance of single noun phrases and noun phrases comprising single modification. It appears that such a composition of notional subject promotes a kind of a dramatic effect. The academic prose subsample displayed prevalence of noun phrases comprising all types of modification. It is assumed that such a composition of notional subject complies with the informative character of the style. The category of verb also displayed a significant difference in dependence on style. The fiction subsample displayed much greater variety of verbs (41) than the academic prose subsample (25). It is accounted to the utilization of synonymy as a tool in achieving variety of expression typical of literary style.

Section 7.2 offers a detailed FSP analysis of the existential sentences in the author's corpus organized into parts dealing with the FSP function of the notional subject, the verb and of the adverbials. As for the notional subject, its dominant FSP function was that of the rheme both in academic prose and in fiction. Both subsamples contained notional subjects realizing the FSP function of the theme, however in a marginal quantity. The prototypical FSP function of the verb is that of the transition; in the academic prose subsample, 96% of the verbs performed the FSP function of transition, in the fiction subsample it was 93.5%. The adverbials were found in three different FSP functions: the diatheme (usually realized by an adjunct), the rheme proper (most frequently performed by temporal and locative adjuncts), and the transition proper oriented element (realized by disjuncts, conjuncts and adjuncts of indefinite time). The author found differences related to style, mainly in the variation of static semantic types. Out of the FSP patterns implemented by the existential construction, the pattern Th – Tr/Rh is interesting: it does not introduce any new phenomenon onto the scene, but its function is to confirm the existence of a phenomenon. The author evaluates it as a structure implementing the Quality Scale (pp. 116–117). Such a communicative perspective of the existential construction has not been described in the literature in the field. Pavel Dubec has thus thrown new light on the syntax/FSP interface issues.

An interested reader will find in Pavel Dubec's monograph an exciting encounter with FSP. The monograph has significantly contributed to the research in the field. It has proved the FSP theory to be also applicable to Norwegian, which demonstrates its universal nature as well as its firm place in contemporary research.

Leona Rohrauer

<https://doi.org/10.14712/24646830.2019.38>

Helena Březinová: *Slavíci, mořské víly a bolavé zuby. Pohádky H. Ch. Andersena mezi romantismem a modernitou.* Brno: Host, 2018, 326 Seiten.

(Nachtigallen, Meerjungfrauen und schmerzende Zähne.

Die Märchen H.Ch. Andersens zwischen Romantik und Modernität)

Das Buch aus der Feder einer Nordistin (und renommierten Übersetzerin aus dem Dänischen), die an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität als Wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig ist, ist die erste tschechische Monographie über H. Ch. Andersen, wenn man von einer populären und lediglich informativen Broschüre (Jan Rak: H. Ch. Andersen a jeho pohádky. Praha 1955) absieht. Geschrieben ist sie zwar auf Tschechisch, ist aber mit einem langen (22 Seiten) englischen Resumé versehen.

Wie ist das ganze Buch, das aus zehn Abschnitten besteht, konzipiert? Im ersten Kapitel wird über die tschechische Rezeption Andersens und über die zahlreichen bisherigen Übersetzungen der Märchen ausführlich und kritisch referiert. Wirklich treu sind leider nur wenige. Aus diesem Grunde hat sich die Autorin entschieden, drei Texte, denen sie sich in den Analysen widmen wird, selber neu zu übersetzen. (In der Anlage finden sich ihre Neuübersetzungen der Märchen „Tante Tandpine“, „Lygmændene ere i Byen“ und „De smaa Grønne“.)

Das zweite Kapitel beschäftigt sich vor allem mit der Genealogie des Genres Märchen. Es beginnt chronologisch, mit Straparola und Basile wie gewöhnlich, die größte Aufmerksamkeit wird natürlich der deutschen Romantik, hauptsächlich den Gebrüdern Grimm, gewidmet. Und auch, obwohl sehr kurz, der konkreten Gestalt Andersens, seiner Biographie, seinem Werk im Kontext und der langen Entwicklung der Forschung über sein Werk: vom Positivismus bis zur Ikonologie.

Das ist sozusagen eine Einführung. Und dann folgt eine Reihe von selbständigen Kapiteln, die sich mit den verschiedenen, größtenteils sprachlichen und formalen Aspekten der einzelnen Märchen befassen.

Wie z.B. mit der Rolle des Erzählers, mit der Ironie und den Sprachspielen, mit der sprachlichen Verunsicherung, mit der problematischen Kommunikation, mit der Parabelhaftigkeit vieler Märchen, mit der Figur des Künstlers u.a.m. Das alles wird an konkreten Beispielen klar und überzeugend demonstriert.

Bemerkenswert ist das Thema der Parabel. Von großer Bedeutung für die Autorin sind in diesem Zusammenhang zwei Märchen, die sie als Parabel charakterisiert: „Der Schatten“ und „Nachtigall“. Sie versucht auch Analogien bei Franz Kafka zu finden und vergleicht den „Schatten“ mit dem „Hungerkünstler“ und „Nachtigall“ mit „Eine kaiserliche Botschaft“. Zum Thema Parabel führt sie auch Andersens Äußerungen aus seinen Tagebüchern und Briefen an.

Sehr interessant in diesem Kontext ist ihre Interpretation des Märchens „Die Irrlichter sind in der Stadt“ (Lygmændene ere i Byen), das sie als eine Art Kommentar zum gesamten Märchenschaffen Andersens versteht. Der Erzähler soll das Alter Ego des Verfassers sein. Nach Březinová widerspiegelt das Märchen eine tiefe Krise Andersens, nach der Niederlage Dänemarks im Jahre 1864, was der letzte Satz eindeutig beweist.

Für die sprachliche Verunsicherung sucht die Autorin wieder eine Analogie, diesmal bei Hugo von Hofmannsthal, aus dessen „Brief des Lord Chandos“ sie zitiert. Mit der neuen Poetik Hofmannsthal korrespondieren vor allem Andersens Dingmärchen. Der

kurze Text „Die kleinen Grünen“ (De smaa Grønne) aus dem Jahre 1867 soll in diesem Kontext besonders relevant sein.

Im gesamten Buch werden erstaunlich viele verschiedene Autoren, Fachleute, Philosophen und Belletristen zitiert, und mit manchen wird polemisiert: wie z.B. Walter Benjamin, Thomas Mann, Georg Brandes, Sören Kierkegaard (ausführlich), G. K. Chesterton (über Kurzprosa) und viele andere.

Abschliessend: Es handelt sich um eine hervorragende Arbeit. In ihren Ausführungen stützt sich Březinová zwar auf die bisherige Andersen-Forschung, die sie perfekt kennt, aber nicht nur. Ihre Monographie ist eine selbständige Arbeit, mit eigenen eingehenden neuen und tiefen Analysen vieler Märchen. Schade nur, dass sie auf Tschechisch geschrieben ist. Eine Übersetzung ins Deutsche oder Englische wäre wünschenswert.

Jiří Munzar

<https://doi.org/10.14712/24646830.2019.39>

CONTRIBUTORS

Anna Fosse, translator and independent scholar.

Margita Gáborová, Associate Professor of Scandinavian Literature at Comenius University in Bratislava.

Martin Humpál, Professor of Scandinavian Literature at Charles University in Prague.

Daniela Iwashita, independent editor and researcher in the Institute of Czech Literature at the Czech Academy of Sciences in Prague.

Henrik Johnsson, Associate Professor of Nordic Literature at the University of Tromsø – The Arctic University of Norway.

Lucie Korecká, doctoral candidate in Nordic Literature at Charles University in Prague.

Michal Kovář, Assistant Professor of Finnish Studies at Charles University in Prague.

Jiří Munzar, Professor of German Literature at Masaryk University in Brno.

Linda Hamrin Nesby, Associate Professor of Nordic Literature at the University of Tromsø – The Arctic University of Norway.

Leona Rohrauer, Assistant Professor of English Linguistics at Metropolitan University Prague.

Lucie Sedláčková, Assistant Professor of Dutch Literature at Charles University in Prague.

Radka Stahr, Assistant Professor of Scandinavian Literature at Charles University in Prague.

Hana Štěříková, Assistant Professor of Scandinavian Languages at Charles University in Prague.

Henning Howlid Wærp, Professor of Nordic Literature at the University of Tromsø – The Arctic University of Norway.

**ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOLOGICA 3/2019**

Editors: Helena Březinová
Pavel Dubec

Cover and layout by Kateřina Řezáčová

Published by Charles University

Karolinum Press, Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1

www.karolinum.cz

Prague 2019

Typeset by Karolinum Press

Printed by Karolinum Press

ISSN 0567-8269 (Print)

ISSN 2464-6830 (Online)

MK ČR E 19831

Distributed by Faculty of Arts, Charles University,
2 Jan Palach Sq., 116 36 Prague 1, Czech Republic
(books@ff.cuni.cz)