



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE  
PHILOGICA 1/2020



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

# PHILOLOGICA 1/2020

---

Helena Březinová  
Pavel Dubec (eds.)

CHARLES UNIVERSITY  
KAROLINUM PRESS  
2020

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

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

© Charles University, 2020  
ISSN 0567–8269 (Print)  
ISSN 2464–6830 (Online)

## CONTENTS

---

### Articles

- Marie Novotná: Revenants in Old Norse literature as embodied memory ..... 9
- Radka Stahr: To eller tre englænderinder? Courbets maleri som idéimpuls  
for Blixens fortælling “De standhaftige Slaveejere” ..... 23
- Helena Březinová: Barnet som modellæser af Hans Christian Andersens  
eventyr “Ole Lukøie” ..... 39
- Even Arntzen: Om bergvisjoner og diktning hos Ibsen ..... 51
- Karolina Drozdowska: Oversetteren i et multimedialt nettverk.  
Om den polske oversettelsen av Julie Andems *SKAM*-manuser ..... 65
- Andreas G. Lombnæs: Uskyldige gleder, farlige slutninger.  
Selvhat og fundamentalisme i Knut Hamsuns roman *Den siste Glæde* (1912) ..... 79
- Henning Howlid Wærp: Jakt- og skogsmotivet i Trygve Gulbrandsens  
*Og bakom synger skogene*-trilogi (1933–1935) ..... 95

### Review

- Marie Novotná: Pojetí těla ve staroseverské literatuře  
[reviewed by Lucie Korecká]
- Contributors ..... 117



## ARTICLES

---





---

## REVENANTS IN OLD NORSE LITERATURE AS EMBODIED MEMORY

MARIE NOVOTNÁ

---

### ABSTRACT

Beings that come from the past into the present could be an example *par excellence* for memory studies. Revenants are an outstanding phenomenon of Old Norse literature that has been researched from many points of view: e.g. those of literary science, historical sociology, anthropology and history of religion. Their results are completely different as they ask different questions. In the first part of the article, statements about Old Norse revenants are ordered according to which of four Aristotle's causes they relate. Then, revenants are framed in the context of memory studies. It might offer a modest perspective, concentrating on memory, i.e. the context the story is set into. From that point of view, we can see a dialogue with a past version of a person, with what he brought to the world and what he left there, i.e. with memory. As it is mostly a disturbing past that revenants represent, they can be seen as literally embodying a problem that lies in (individual or cultural) memory. Within the saga genres, an important difference consists in whether the past a revenant haunts a man or a hero actively seeks the past.

**Keywords:** Old Norse sagas; revenants; memory studies

---

Old Norse revenants are a theme in which research has been interested since its beginnings. There are many hypotheses and results that differ according to the paradigms used. This article is aimed at formulating possible questions that could be asked in the framework of memory studies, trying to see revenants as bearers of memory. Beings that come from the past in the present could be an example *par excellence* of this discipline.

To be able to indicate some directions in which the approach of memory studies might go, numerous research theses concerning Old Norse revenants will be discussed.<sup>1</sup> For the sake of structuring this overview of various hypotheses on Old Norse revenants existing in the secondary literature, Aristotle's causes will be used. In that way, I will draw attention to the paradigms always predetermining the statements, which seem otherwise to be incompatible with each other as they arise from completely different disciplines and

---

<sup>1</sup> What differs among various conceptions is often the meaning of this verb "represent, symbolize, mediate" etc.

approaches. From the large spectrum of secondary works on that topic, the most relevant for exploring what memory studies might add to existing views will be presented.

Because of a broad social spectrum of saga readers, including educated literary elite, a revenants' scene could have embodied various meanings – both literal and symbolic – already in the Middle Ages. The broad variety of interpretations enumerated below might thus not be just caused by different disciplines and changing paradigms in the course of our scientific history. It might arise from the material itself, that contained a large spectrum of possible understandings of revenant stories, which were applied according to different variables as e.g. level of education, time of writing and genre of the text.<sup>2</sup>

From those variables, genre differences in the approach to revenants is the most evident one. In this contribution, examples from *Íslendingasögur* will be mentioned primarily (as most of the secondary literature has done) and the revenant Hrappur from *Laxdæla saga* will be used as an illustration. Finally, I will also mention other genres and briefly formulate a hypothesis how those bearers of memory change in different narrative modes. As in the case of all generalisations, contra-examples can always be found to all the statements, and due to the limited scope of the article, this enormous amount of material cannot be discussed in detail. Thus, the only aim of this article is to review different methodological possibilities and offer an inspiration for further research on Old Norse revenants.

## 1. Causa finalis

Let us first ask for what purpose revenants appear in the stories. This question might be answered by literary science – whether one asks in the framework of conscious authorship or an unconscious one, resulting from the oral tradition.

From that teleological point of view, revenants have been often argued to mediate contrast between the human and another world. They serve as a counterpart to the livings: their negative features have been understood as needed for a contrast to the radiant characters, their positive features (mainly in legendary sagas) as sources of things unavailable for ordinary people, such as wisdom or precious and magic objects (e.g. Kozák – Ratajová 22–23). On a more sophisticated narratological level, revenants (as other supernatural intervention) can be seen as causing a distortion of the balance in the narrative structure that has to be re-established in the course of the narrative (Korecká 13). Finally and in a very concrete way, their literary function has been formulated as the possibility for social mobility from the point of view of the revenants' antagonist. Revenants serve as obstacles to be beaten by a young hero of an undetermined status so that he gains or renegotiates his social status, in a kind of rite of passage into manhood (Kanerva 2013, 121–128).

This might be well illustrated in our case study, *Laxdæla saga*. Óláfr, the son of a slave woman although of Irish royal dynasty, is the fruit or product of an unapproved sexual relationship and as such he has a problematic position in the society. This can be heard e.g. in words of the legal wife of his father Hǫskuld that she pronounced before

---

<sup>2</sup> It has been argued that saga authors used revenant episodes to illustrate ideas of humoral theories (Kanerva 2011, 23–24 and 2014, 229).

Óláfr's departure to his new farm at Hrappstadir: "with his wealth the slave-woman's son should be able to make a name for himself" (LaxEN 34) ("Hefir ambáttarsonr sjá auð til þess, at uppi sé hans nafn.") (LAX68, ch. 24). After visiting his Irish royal grandfather and thus gaining some self-confidence, Óláfr beats Hrapp. By that act, he puts himself to the lineage with his father who was an authority for the local people helping them against Hrapp's violence already while he was alive:

– "Once again, the farmers called on Hoskuld to tell him of the difficulties Hrapp was causing and ask him to find some solution." (LaxEN 19)  
"Nú var enn sem fyrr, at menn fóru á fund Høskulds og sōgðu honum til þeirra vandræða, er Hrappr gerir mōnnum, ok biðja hann nokkut ór ráða." (LAX 39, ch. 17)

In the final scene where Óláfr attacks Hrapp with his spear, his bravery is contrasting to the cowardice of the servant who fled in fear. Óláfr proves to be a respectable man and farmer –similar to Kjartan in *Eyrbyggja saga*, who is not the biological son of the master of the farm and obtains the status of the new master of the house at Fróðá farm by defeating all the dead (Kanerva 2013, 32–37; EYR 152).

## 2. Causa efficiens

What was the reason that they came into the stories? What pushed them there?<sup>3</sup> This question can be answered from the point of view of psychology or of historical sociology where sagas are mostly understood there as key for the understanding of the Old Norse society in the time of their writing down.

Revenants as acting figures have been interpreted as originating in the tensions in 13th century Iceland that was caused by new ways of functioning in the society. Liminal beings between worlds are thus a way to express the ambiguity of the time of sagas writing down and their destructivity and greed can be seen as an expression of the fear of chaos that threatened as the old system of inheritance was changing in the late 13th century (Merkelbach 194). As transgressors of boundaries, the revenants highlight the social and cultural norms incorporating "the societal fears and cultural anxieties concerning what happens if these norms and expectations no longer hold" (Merkelbach 203).

There are substantial differences among researches in the concretisation of what threats revenants might embody. Kanerva argues that the restless dead "function as indicators of social and moral conflicts" (Kanerva 2013, 44–45).<sup>4</sup> One of those conflicts concern

---

<sup>3</sup> This question is not meant in the context of the debate "oral vs. written" form of sagas, we stay in the framework of the preserved text and pose this Aristotelian question to them.

<sup>4</sup> In *Eyrbyggja saga*, Kanerva identifies unspoken sins resulting from not following sexual norms as these conflicts. The results of such behaviour – offspring of indeterminate status without paternal support – causes mental and social disequilibrium. She considers e.g. seals that appear in connection with revenants to be the symbol of unproven sexuality (Kanerva 2013, 38–40). On the other hand, Merkelbach argues "that seals, sea mammals who can exist both in water and on land, are ambiguous creatures, belonging to two worlds and frequently crossing the boundary between them. Thus, the seal might be a suitable shape for the equally hybrid undead" (32). The motif of transgressing boundaries is common to both interpretations.

socially unacceptable deeds that shake the established order – often sexually unapproved relationships. Another often mentioned conflict is that of religion: researchers point to the fact that revenants are presented as possessing pagan abilities that Christianity wants to suppress – mostly greed and violence. Merkelbach sees their greed (i.e. not wanting to let go of their property) in a broader social and economic context. She points out that in revenants' interactions with the living, the focus is not on their action but on “the effect it has on the living” (38). Their economic destructivity thus highlights their “societal monstrosity” (42–43).

Focus on the property is especially prominent in Hrappr's case. Already before his death, he gives the last order so that he will be able to control everything:

– “I wish to be buried in the kitchen doorway. Have me placed in the ground upright, so I'll be able to keep a watchful eye over my home.” (LaxEN 19)  
“...vil eg mér láta gröf grafa í eldhúsdyrum, ok skal mik niðr setja standanda þar í durunum; má ek þá enn vendilegar sjá yfir hýbýli mín.” (LAX 39, ch. 17)

Furthermore, all his activities after death are entirely aimed at preserving his property (Merkelbach 194). He also kills his own son to attain that goal, which is unique even among revenants. Hrappr's presence affects his son so much that he “went insane after having lived there only a brief while and died shortly afterwards” (LaxEN 19) (“er hann hafði þar litla hríð búit, þá tók hann ærsl ok dó litlu síðar”) (LAX 40, ch. 17).

Threats and anxieties on the psychological level have been as a cause for the revenants' stories identified by McKinnel. He argues that visits of a dead lover – a special type of revenant stories, frequent in ballad and folklore in general, but present also in Old Norse literature – mediate an individual trauma caused by the death of the closest person. He analyses *Helgakviða Hundingsbana II*, where dead Helgi, after Sigrún's longing for him, comes back to spend one night with her in the burial mound. Later, Sigrún dies due to grief and sorrow within a few days (*Eddukvæði II* 283). According to McKinnel, this is a solution for an insoluble situation: to die with her man was forbidden for the wife in the Christian context, but high-class women still felt a bad conscience for not having been sacrificed. Sigrún spends one night in the mound (representing a kind of symbolic burial, but not suicide) and then, in the very last prose commentary to the lay, she is said to have died of grief which was acceptable for the Christian ethic (McKinnel 229).

### 3. Causa materialis

What are revenants made of? What kind of body were they imagined to possess? We can be sure that they were not made of the molecules of modern science, but the concept of matter behind them differs also from the ghost stories of 13th century Continental Europe.

In line with the objectivist science of time, the nature of the Old Norse revenants has been the first question researchers of the 19th century had asked about this phenomenon. Most of them did not see any difference from the immaterial ghosts of the classical antiquity they were primarily dealing with. It has changed with the Neckel's statement that

“the heathen Germanic people did not know anything about having a soul that would live longer than their body. They were Þórstein or Gísli and as such they also survived their death, as physical men, as living corpses” (Neckel 37). Since that, the concept of so-called *lebende Leiche* has been used and it has been emphasised that the Old Norse revenants have extraordinary similarities with the living. Those similarities encompass all areas of corporeality – senses, feelings, and perceptions.<sup>5</sup> They look like living people, they are at least as physical as living people (sometimes even more – they are stronger and heavier), they live (*lifa*) and die (*deyja*) with the same verbs as living beings and they also fear their second death. Their physical appearance is that of the corpse (it soon swells and become black), they share the sentiments of living men and they take their social status with them to the burial mound (Gould 176–178). The difference between revenants and the livings can be found more in the mental sphere. They are closer to magicians and to supernatural beings having abilities unavailable for usual people (such as foreseeing the future and other kinds of wisdom, affecting at a distance, controlling the natural elements, and having magical power in their eyes) but also disabilities as they do not speak naturally, their speeches being formalised and short (Klare 44).

Later research has also paid some attention to their materiality, *inter alia* while clarifying the terminology that shows problems with the word “ghost” because it is associated with an immaterial substance, as well as while defining the differences between Old Norse revenants and continental vampires sharing some of their physicality (Chadwick 50, Jakobsson 310). In other studies, corporeality of Old Norse revenants has been mentioned as a distinctive feature of revenants (Kozák – Ratajová 7) and it has been pointed out that the corporeality enhances their destructiveness and – “being intimately tied to their attachment to property – ... their reluctance to let go” (Merkelbach 194).

In *Laxdæla saga*, we find an interesting experiment about revenants’ materiality. When Óláfr starts fighting against Hrappr, he disappears into the ground:

– “Olaf made a run at him, but Hrapp let himself sink back down to where he had come from, putting an end to their struggle. Olaf stood there with the spear shaft in his hand, for Hrapp had taken the blade... The following morning Olaf went to where Hrapp had been buried and had him dug up. Hrapp’s body was perfectly preserved and Olaf found his spear blade there.” (LaxEN 35)

“Óláfr vill þá renna á Hrapp, en Hrapp fór þar niðr, sem hann var kominn; skilr þar með þeim; hafði Óláfr skaft, en Hrappr spjótið... Um morguninn eftir ferr Óláfr heiman ok þar til er Hrappr hafði dysjaðr verið, ok lætr þar til grafa. Hrappr var þá enn ófúinn. Þar finnr Óláfr spjót sitt.” (LAX 69, ch.24)

At the first glance, it might be considered as evidence of immateriality, but we have seen that the spear disappears too. Thus, they are equally material. This sinking into the ground might be a similar process to the emergence of a revenant described in detail in *Eyrbyggja saga*, where parts of Þórgunna’s body (in the form of a seal) emerge gradually from the floor (EYR 147). Both episodes can be rather connected to revenants’ magical abilities.

---

<sup>5</sup> For numerous examples, see Klare.

#### 4. Causa formalis

Why do the revenants look as they do? What forms in the minds of Old Norsemen caused this? We have pointed out that the most striking feature of revenants is their physicality, so we will look for answers to the question “Why are they physical?”. The discipline that tries to ask that might be the history of ideas.

Kanerva considers that saga revenants represent a specific way of conveying feelings and mind movements in a material form. This is similar to other oral cultures, where people conceptualize and categorize not distinguishing our ontological categories and preferring matter (Kanerva 2015, 120). Hasenfratz generalizes that close connection between the living and the dead, as well as an idea of the inseparability of the physical and the spiritual can be found in many archaic societies, due to the concept of collective mentality. In these societies, people are not interested in whether something (in our categories) is spiritual or material, but what power and effect it has. What works is real and thus the dead that are powerful are also real (Hasenfratz 5–6).<sup>6</sup> Anthropological research shows that this feature of archaic thinking, not distinguishing the physical and the non-physical levels, can be encountered until today in the revenants’ stories e.g. in Transcarpathian Ukraine (Cichá et al.).

Revenants thus might show the concrete way of thinking that demands a physical image even when expressing phenomena that in our point of view lie in the immaterial realm.<sup>7</sup> In this view, revenants in Old Norse literature can be considered as a concretization of a negative thought or an emotion, or even expressions of mental disorder as they often occur in situations of emotional confusion associated with social or personal conflicts. They seem to be contaminating others with fear, illnesses or madness or even causing death (Kanerva 2012 and 2014).

In *Laxdæla saga*, we read that Hrappr “in his haunting he killed most of his servants” (LaxEN 19) (“hann deyddi flest hjón sín í aprtgröngunni”) (LAX 39, ch.17) without any closer explanation, the mechanism had to be an evident possibility. In the above-cited passage Hrappr caused his son’s madness followed by his death, there is a pronounced connection between the effect of the revenant, fear, and death. In the case of Óláfr, we have seen that stronger individuals could resist this effect, either by chasing revenants away or by not succumbing to the diseases associated with it. This ability is in Old Norse literature related to social status (Kanerva 2014, 227): as in many other societies, the upper classes do not show as many signs of fear but rather express anger that leads to action.

Diseases caused by the material dead can be thus understood as related to immaterial emotions (similarly to other diseases) while “caused” seems not to be a right verb since the mental and physical aspects are not separated (Novotná 2019, 54–58). Physical signs of emotion in Old Norse literature show that there is no fundamental gap between emotions and illnesses (Novotná 2018b, 61). Mind (*hugr*) that is the driving force of revenants

---

<sup>6</sup> Hasenfratz relates revenants to the phenomenon of “toten Lebenden”: people who live biologically but have already been ritually excluded from society and declared dead as they have no power any more. In an archaic society, life is a communion and whoever shares the communion, lives, independently of his/her biological situation (11).

<sup>7</sup> That there is no fundamental gap between emotions and illnesses has been also proved on physical signs of emotion in Old Norse literature (Novotná 2018b, 61).

is of material nature, too. It is anger what usually allows them to move even after death: in Old Norse literature, the afterlife is not a punishment as it is in continental literature, but a desire to continue to participate. They perform their revenant work either by their own will (often a persistent anger), by the will of the living, or they are passive followers of the will of a stronger revenant.

Indeed, we can abstract from other stories that predisposition to become a revenant is a strong mind, social inadaptability, authoritarianism, uniqueness or otherness in some, even in a physical sense. Hrappr is perfect example of an unpleasant man, strong minded and grumpy already in his lifetime. The first we read about him is that he “was disliked by most people, being overbearing to his neighbours” (LaxEN 9) (“Hrappr var flestum mǫnnum ekki skapfelldr, var hann ágangssamr við nábúa sína”) (LAX 20, ch. 10). The problems he had caused by this behaviour remained in the fabric of society and did not end with his death.

## 5. Memory studies

We have seen a broad spectrum of methods and questions that have been used to elucidate the phenomenon of revenants. Their answers seem to a great degree disparate and introducing approach of memory studies might help to show more connections among them. Some of the above-mentioned conclusions could be already framed as part of memory studies as the relationship between narration, society and history is one of the most central concerns of contemporary memory studies (Glaser 19). Merklbach explicitly mentions revenants as “a past that was haunted, and perhaps haunting” while speaking historically about threatening the breakdown of patrilineal inheritance patterns in the late 13th century Iceland, as well as – in the association with paganism – “the pastness of the undead...the past is one that does not want to let go of the present” (195).

Nevertheless, if we look neither teleologically (what purpose it serves in texts, as literary science does), nor socio-historically (what it mirrors of the real conditions), the picture we might get from memory studies may have a slightly different focus. They offer a modest perspective as they are concentrating on a special context – memory being the context in which the story is set. In that framework, sagas are seen as snapshots of working memory, the exploration of social and ethic spaces, as communal identity negotiations where answers to important questions are always provisional due to number of subtle contingencies (Ranković 533). Revenants could be thus understood as one of conditions or obstacles that influence the flow of events, and for memory studies an important and specific one, as they themselves come from the past.<sup>8</sup>

Our question would thus be why the past enters the present and with what message. Memory as a “contemporized past” (Assmann 129) provides a focus on the memory of the past. In this context, a revenant represents memories of a person and his/her deeds and position in the society (thus, not the socio-historical reality). This memory is actively

<sup>8</sup> The general loss of memory, on the other hand, is often depicted as tragic in Hans Christian Andersen's fairy tales, which intentionally imitate orality and folklore. It is fair to say, then, that the concept of memory has been severely challenged and contested since early modernity (Březinová 2019).



shaped by its followers, i.e. the saga protagonists dealing with the revenant – mainly its relatives, but also other members of the society. They are reworking their relationship to the dead person, to its deeds and to its effects in the fabric of relations, exactly according to new cultural memory studies that stress the necessity of acting out a relationship to the past from a particular point in the present (Glauser 9).

The acting out a relationship to the past makes also the distinction between revenants and other supernatural beings more clear. All have been seen in a similar function as representatives of the other world: literary as a challenge to a character to show his courage and dauntlessness, or sociologically as an expression of anxiety in a changing society. It has been argued that the supernatural elements appear when a “confrontation between the present and the past is perceived” (Clunies Ross 450), and in the case of revenants, the connection with the past is the most pronounced and specific. In texts where revenants appear, we can see an active dialogue with a past version of the person, with what he/she brought to the world and what/she he left there, with that which remains from the person that died, i.e. with memory. Dialogueness of this process makes it clear that revenants are not only bearers of memory, but also creators of memory – as they are shaped by the present.

This dialogue of the past with the present is always problematic and ambiguous. Revenants are usually elements that are questioning the moral of the stories and both the literary and the socio-historical approaches have seen revenants as part of a disequilibrium. The disruptiveness of revenants does not have to lie only in active attacking the living. Merkelbach has shown that the group of revenants in *Eyrbyggja* and *Flóamanna saga* just make ordinary life impossible as they take the place of the living by the fire in the hall (EYR 150–152; FLÓAM 280–283). We can see how threatening the mere presence of the undead is. “The living can no longer interact among themselves, they can neither travel nor meet, and their living spaces become unusable when the undead occupy them. Revenants do not just destroy individuals, their kin, and servants: they also destroy the very fabric of society” (Merkelbach 195). Understanding revenants as the past that does not allow the present to live shows also their function as obstacles to economic activity “as they effectively do not let the next generation take over” (43). They represent a problematic past that occupies an important, central place in the present and has to be removed, reinterpreted in order to make the continuation of life possible. The present generation has to oppose the acting power of the past, i.e. revenants, take it into their hands and actively change its context. If a hero or society beats a revenant – i.e. gets rid of a problem of the past effecting the present – the equilibrium is restored.

In this moment, a positive function of revenants shows up. Their function from the literary point of view – a possibility of young heroes for social movement – appears on the social level as the contribution to the preservation of social norms. Since the characters always overcome the revenants, they play role as a conservative social force “reaffirming the stabilizing forces of societal bonds” (Merkelbach 203). Moreover, the message the revenants arrive with might not always be seen as a destructive one: e.g. Hrappr shows us that one should not sell his own land under its price: the mention that his former land has been sold below its price is a clear indicator that it will again appear to do something against this unfair act (LAX 40, ch.17). Ambivalent relations to the revenants are best uttered by the legendary sagas, as the reason for journeys to the past, i.e. for visiting the



mound, is to gain something valuable both in the material or immaterial realm: treasures, powerful artefacts, fertility, wisdom or poetry (Kozák – Ratajová 19–20).

Nevertheless, to gain something positive of them, the revenants have to be overcome in most cases. How does that acting out and removing or reinterpretation of revenants happen? Useless (groups of revenants) or directly harmful (individual revenants) memories have to be forgotten or integrated to the system. The first possibility, trying to push the revenants away from the society of livings, i.e. liquidation of revenants, is described in many *Íslendingasögur* in detail and has to be understood as an important part of the revenant motif. Powers that are used to overpower the revenants are thus stabilizing forces, namely Christianity, laws or direct physical violence. Restoring borders consists of separating dead from the human community by transferring or fencing the grave;<sup>9</sup> a physical fight with the revenant; cutting a revenant's head off and laying it on his back; and finally burning the corpse. Another possibility is the use of a court trial, Christian prayers and a cross (Klare 52–54).<sup>10</sup> On the psychological level, if a woman is able to drive away a revenant, i.e. to separate from her memories, renew her integrity, she survives; otherwise, she is taken with him to death – overwhelmed by her memories.<sup>11</sup>

In the terms of the above-mentioned arguing about the materiality of emotions (*causa materialis and formalis*), we have seen revenants as materialised emotions as e.g. that of fear and as their moving force materialised emotions of anger or greed. In the framework of memory studies, the corporality of revenants may point to that also memory is a concrete, material entity. This memory, embodied or mediated by a revenant – acts, has its own will and motivations, can be killed, and can literally die.<sup>12</sup>

The dying out of a problematic piece of memory is thus a desired but very complicated act as we can see in the revenants' stories in *Íslendingasögur*. What we have called “restoring of the equilibrium in the plot” from the literary point of view might be from the point of view of memory studies called “forgetting”. Memory studies write about forgetting as an important, selective, active, and complicated process. In that framework, the basic psychoanalytical dichotomy of suppression of memories vs. their processing might not be as dichotomist as usually considered. The forgetting (suppression) and integrating (processing) of memories represent actually the same process – if we only understand the destruction of revenants as re-integrating them into nature, “into the landscape where the revenant can be finally contained” (Merkelbach 45).

The origin of stories about revenants (*causa efficiensis*) could be understood from the point of view of memory studies in the same way as the origin of other folk beliefs. According to Lindow, encounters with the supernatural tend to occur to a person when

---

<sup>9</sup> “Hoskuld ... went to Hrapptadir to disinter Hrapp and move him somewhere far away from sheep and men alike. Hrapp's haunting decreased considerably after this.” (LaxEN 19) (“Hoskuld ... lætr grafa upp Hrapp og föera hann í brott, þar er sízt væri fjárgangr í nánd eða mannaferðir. Eftir þetta nemast af heldr afturgöngur Hrapps.”) (LAX 40, ch. 17)

<sup>10</sup> “Then he had a large bonfire prepared, Hrapp's body burned and his ashes taken out to sea. No one else was harmed by Hrapp's haunting after that.” (LaxEN 35) (“Síðan lætr hann gera bál; er Hrapp brenndr á báli, ok er aska hans flutt á sjá út. Héðan frá verðr engum manni mein að aprtöngu Hrapps.”) (LAX 69, ch. 24)

<sup>11</sup> An example of the latter case is above-mentioned Sigrún in *Helgakviða Hundingsbana II*, former cases can be found in many ballads (McKinnel 230).

<sup>12</sup> In terms of Lockett's use of terminology of cognitive linguistics, forgetting as actual dying of memory is not at that stage a literary metaphor but a conceptual one (Lockett 2011).

cultural norms are at stake and the person is under some kind of stress. Those individual experiences have then been interpreted through cultural norms and traditions, i.e. through collective memory (Lindow 508–509). Thus, individual experience in stressing circumstances<sup>13</sup> could be interpreted using known revenant stories and then distributed widely through communicative memory in the society. That these experiences are easy to spread might be reflected in the known contagion of revenants, not only the Old Norse ones (if someone sees a revenant, in many cases he dies soon after, whether this is a close relative or a stranger).<sup>14</sup> Expected and extreme experiences spread easily – those stories are contagious.

Extreme experiences are not only quickly communicated in a society, but also on the individual level, they tend to be remembered more than other events. Emotions are closely related to memory also according to modern science as neural networks activated in the remembering process are closely inter-related with emotion systems, and trauma as a situation where individual memory is highly activated has been described also in Old Norse literature (Larrington 514–515). From the psychotherapeutic point of view, specifics of memory's functioning while experiencing a trauma has been identified in Old Norse sagas (Tulinius 498). In the revenant stories, we can also detect a sign of reports about traumatizing events: fragmentation, the intermittency, and speech jitter. We have seen that there is no difference between revenants and living people on the physical level, but specificity could be found in the mental sphere – in particular in the speech of revenants. We see there the typical characteristics of memory traces of traumatic events where normal memory processing disintegrates and dissociated fragments appear instead (Tulinius 496). The speech of revenants tends to be short, formalized or stylized, simply alliterated or structured by rhythm; sometimes being a complete skaldic stanza in a concrete metre. This formalism might associate the detached nature of a traumatic experience.

## 6. Genre differences

We can conclude that revenants literally can embody a problem that lies in memory – and whether the focus lies in an individual memory or cultural one, differs in the degree among genres, as well as concretisations of the problem revenants embody and its solution. So, from the point of view of memory studies, we might express also genre differences in presenting revenants.

We have mentioned that sagas work with revenants in the context of collective memory: they are indicators of a social problem, and in course of the saga, this disequilibrium is solved, revenants beaten and order re-established. The heroic lays, on the other hand, is a genre that shows extreme ends of extreme decisions and as such has to end tragically. In the context of revenants as bearers of memory, its specificity could be expressed so that it is more concerned with the individual memory – the psychology of a person is thematised, the focus being on his/her fate. That is why in this genre, researchers use psycho-

<sup>13</sup> While analysing encounters with a troll, Lindow talks about “poor perceptual conditions” (509). In the case of revenants, mostly emotional stress has to be taken into consideration.

<sup>14</sup> Merkelbach 44; EYR 96.

logical reasoning more often. The revenant can represent such a strong afterthought that it draws the person close to the dead one, sometimes causing also even his/her death – as is the typical case of visit of the dead lover in ballads (Novotná 2018a, 297). Besides the focus on the individual memory, we see thus also that in heroic epic, revenants embody another, but equally powerful emotions – memories or longing for the lover instead of the sagas' fear.

In the example of *Helgakviða Hundingsbana II* as well, Helgi's return could be understood in terms of Sigrún's individual memory as McKinnel's psychological explanation suggests – a dilemma caused by two moral norms (i.e. pagan human sacrifices vs. Christian ethics) and an understandable grief for a beloved man. The feelings of Sigrún are described as perverted or at least ambivalent – her longing for her lover is portrayed as ravens' longing for meat etc. (McKinnel 230). This is not a normal poetics of a love song, but it can be understandable in terms of psychology, after traumatizing experiences of the deaths of her relatives and lover. Nevertheless, the heroic epic can also be framed in terms of cultural memory: Sigrún's loyalty with the family has been broken, her closest relatives were killed because of her and she has cursed her brother. No wonder that Helgi, representing the problematic past, has to return. But in contrast to sagas, the solution is the death of the living woman, not of the revenant. Sigrún as the source of the problem dies and the problem with her. No other way of regaining the social equilibrium, of integrating the past into the present or repulsing it, are at hand at that moment. So, although the focus lies on the individual experience, the memory of the society is there as the source of the individual tragedy, as an inseparable background without which the story would not have taken place. The disequilibrium in the memory of the society – the killing of the beloved wife's closest relatives – is coming back as a revenant, taking the last main actor of the tragedy with him into death.

If we try to distinguish between various saga genres in the question of revenants, the main difference is between the wandering revenants and the dweller of a mound *haugbúi*. In classical *sagas of Icelanders*, the genre that most of the above-mentioned studies analyse, the typical revenant is actively haunting people. Just very few revenants in this genre inhabit a mound and even those come out of their mound and haunt.<sup>15</sup> In legendary sagas, on the other hand, mostly *haugbúi* appear. As they do not go out of their mound, contact with them is usually initiated by living beings, by a hero. Usually, the *haugbúi* does not give his property voluntarily, but many sagas describe how his good side – the will to let the living take over – and the bad one – the will to possess, the will to power – is wielded with different results.<sup>16</sup>

Past that is coming to us unwillingly, i.e. revenants haunting in *sagas of Icelanders*, is pulled away by restorers of order, by strong personalities or just by their closest relatives. If you are haunted by an unwanted past, you pull it away. We have seen physical processes of destroying the revenant that represents the processes of forgetting for us. In *legendary*

<sup>15</sup> An exception is Gunnarr from *Njáls saga*. He announces his presence by singing in the mound and attracts through that attention to the fact that he needs to be revenged. Nevertheless, he is also acting in line with other revenants of sagas of Icelanders as the past is actively going with a message to the people: he initiates the contact with the living himself.

<sup>16</sup> For example, in *Hervarar saga*, Hervor's dead father finally gives her the sword she is asking for, but after a long inner struggle that is mirrored in their long dialogue in the mound. This psychological struggle of the revenant shows the ambivalent relationship of the living to their dead (Kozák 18–20).

*sagas*, the situation is a different one. There, people are more active in their relation to the past, they seek the revenants themselves; they are interested in what the past can give them, in the treasures or wisdom they can obtain from the revenants.

A genre difference in handling revenants can also be seen between classical and post-classical *sagas of Icelanders*. The post-classical ones show a substantial degree of narratological sophistication (Korecká 23). Putting aside for now the question whether and how it reflects the political and social changes in the society of 13th and 14th century Iceland, we can ask how these genre differences in narrations about revenants reflect different approaches to the past. We could hypothesise that the more sophisticated work with the narratological modes in post-classical sagas might reflect the more conscious position of the author<sup>17</sup> and a bigger distance from the created text, i.e. from the processed matter, i.e. from the past as such.

There is a fundamental difference between whether the past haunts a man or a hero actively seeks the past. The active search for revenants (which we find in some post-classical *sagas of Icelanders* and in many *legendary sagas*) is an active confrontation with the past. To be able to do this, one has to have a distance from it, to see past as a separate entity from himself. Changes in culture memory means that the way of conceptualising world changes and we can see that past as a separate entity emerging.

## 7. Conclusion

In terms of memory studies, revenants can be understood as memories or traces left by people that did not end their activity in the world with a peaceful, reconciled death. They did not manage to part with their power or they died at a young age, and their incomplete actions have been hanging in the air – whether in the perception of their closest relatives or of a wider society.

To die means to separate from this world, to give up things, ideas, desires, and this process has been going on throughout life, from early childhood. Individual development is never undisturbed, and giving up omnipotence in childhood as well as acknowledging the loss of potency at the end of adult age or of mental and physical abilities in old age is a painful process against which individuals with strong will can fight for a longer time. However, it is a lost struggle with a self-destructive effect. Some saga revenants succeed in overcoming their greed and cupidity at least face to face with their children (giving them treasures from the mound or at least not harming them), others do not.

Those people, resisting death and the losses associated with it, resist also life, as the life does not exist without death. Revenants can thus embody a deep connection between life and death, whether they are perceived on a personal, social, psychological or economic level and their role in the Old Norse literature shows that the physical death is not at all the end of one's presence in this world.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> That formal sophistication brings about consciousness of authorship e.g. skaldic poetry.

<sup>18</sup> The work was supported by the Ministry of Education, Youth and Sports – Institutional Support for Longterm Development of Research Organizations – Charles University, Faculty of Humanities. It is an outcome of the project “University Centre of Excellence for Study of the Ancient and Medieval Thought Tradition” (UNCE 204053).

---

## BIBLIOGRAPHY

- Assmann, Jan. "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique* 65 (1988): 125–133.
- Bayerschmid, Carl F. "The Element of the Supernatural in the Sagas of Icelanders." *Scandinavian Studies: Essays Presented to Henry Goddard Leach*. Ed. Carl F. Bayerschmid, and Erik J. Friis. Seattle: University of Washington Press, 1965. 39–53.
- Brezinová, Helena. "A Community Incommunicado. On Troubled Communication in Hans Christian Andersen's Fairy Tales." *Hans Christian Andersen and Community*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2019. 35–57.
- Chadwick, Nora K. "Norse Ghosts." *Folklore* 57/2 (1946): 50–65.
- Cichá, Martina et al. „Nábožensko–mytologické představy obyvatel ukrajinského Polesí a Zakarpatí na příkladu víry v revenanty.“ *Česká antropologie* 65/1 (2015). 11–18.
- Clunies Ross, Margaret. "Realism and the Fantastic in the Old Icelandic Sagas." *Scandinavian Studies* 74 (2002). 443–54.
- Glauser, Jürg, Pernille Hermann, and Stephen Mitchell. "Pre-Modern Memory Studies: An Introduction." *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies*. Ed. Jürg Glauser, Pernille Hermann, and Stephen A. Mitchell. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. 1–31.
- Gould, Chester N. "They Who await the Second Death. A Study in Icelandic Romantic Sagas." *Scandinavian Studies* 9 (1926–27): 167–201.
- Gottschling, Bernhard. *Die Todesdarstellungen in den Íslendingasögur*. Frankfurt, Bern, New York: Peter Lang, 1986.
- Hasenfratz, Hans-Peter. *Die Toten Lebenden*. Leiden: Brill, 1982.
- Jakobsson, Ármann. "Vampires and Watchmen: Categorizing the Mediaeval Icelandic Undead." *Journal of English and Germanic Philology* 110 (2011): 281–300.
- Kanerva, Kirsi. "The Role of the Dead in Medieval Iceland: A Case Study of *Eyrbyggja saga*." *Collegium Mediaevale* 24 (2011). 23–49.
- Kanerva, Kirsi. "Ógæfa (misfortune) as an Emotion in Thirteenth-Century Iceland." *Scandinavian Studies* 84/1 (2012). 1–26.
- Kanerva, Kirsi. "Messages from the Otherworld: The Roles of the Dead in Medieval Iceland." *Deconstructing Death: Changing Cultures of Death, Dying, Bereavement and Care in the Nordic Countries*. Ed. Michael Hviid Jacobsen. Odense: University Press of Southern Denmark, 2013. 111–130.
- Kanerva, Kirsi. "Disturbances of the Mind and Body: The Effects of the Living Dead in Medieval Iceland." *Mental (dis)Order in the Later Middle Ages*. Ed. Sari Katajala-Peltomaa and Susanna Niiranen. Later Medieval Europe 12. Brill: Leiden 2014. 219–242.
- Kanerva, Kirsi. *Porous Bodies, Porous Minds: Emotions and the Supernatural in the Íslendingasögur*, disertační práce, University of Turku, 2015.
- Korecká, Lucie. "Narrative modes, narrative space, and narrative play in the post-classical sagas and þættir of Icelanders." *Acta Universitatis Carolinae – Philologica* 2019/3 (2019). 9–26.
- Kozák, Jan, and Kateřina Ratajová. „Funkce mohyl podle staroseverských ság.“ *Archeologické rozhledy* 60/1 (2008). 3–35.
- Klare, Hans-Joachim. "Die Toten in der altnordischen Literatur." *Acta Philologica Scandinavica* 8 (1933–34). 1–56.
- Larrington, Carolyn. "Emotions." *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies*. Ed. Jürg Glauser, Pernille Hermann, and Stephen A. Mitchell. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. 514–518.
- Lindow, John. "Folk Belief." *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies*. Ed. Jürg Glauser, Pernille Hermann, and Stephen A. Mitchell. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. 508–513.
- Lockett, Leslie. *Anglo-Saxon Psychologies in the Vernacular and Latin Traditions*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- Merkelbach, Rebecca. *Monsters in Society. Alterity, Transgression, and the Use of the Past in Medieval Iceland*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019.
- McKinnel, John. *Meeting the Other in Norse Myth and Legend*. Cambridge: Brewer, 2005.
- Neckel, Gustav. *Walhall. Studien über germanischen Jenseitsglauben*. Dortmund: Ruhfus, 1913.

- Novotná, Marie. "Role of the Body – Scandinavian Ballads vs. Old Norse Literature." *Ballads. New approaches*. Ed. Malan Marnersdóttir et al. Tórshavn: Faro University Press, 2018a. 293–305.
- Novotná, Marie. „Psychosomatické jevy v staroseverské literatuře.“ *Revue pro psychoanalytickou psychoterapii a psychoanalýzu* 20 (2018b). 48–64.
- Novotná, Marie. *Pojetí těla v staroseverské literatuře*. Praha: Herrmann a synové, 2019.
- Ólason, Vésteinn. "Dialogues with the Past." *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies*. Ed. Jürg Glauser, Pernille Hermann, and Stephen A. Mitchell. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. 489–494.
- Ranković, Slavica. "Remembering the Future." *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies*. Ed. Jürg Glauser, Pernille Hermann, and Stephen A. Mitchell. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. 526–535.
- Tulinusius, Torfi. "Trauma." *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies*. Ed. Jürg Glauser, Pernille Hermann, and Stephen A. Mitchell. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. 495–501.

### Primary Sources

- Eddukvæði II*. Eds. Jónas Kristjánsson and Vésteinn Ólasón. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, 2014.
- EYR: *Eyrbyggja saga*. Eds. Einar Ól. Sveinsson and Matthías Þórðarson. Íslensk Fornrit 4. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, 1935.
- FLÓAM: *Flóamanna saga*. Eds. Þórhallur Vilmundarson and Bjarni Vilhjálmsson. Íslensk Fornrit 8. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, 1991.
- LAX: *Laxdæla saga*. Ed. Einar Ól. Sveinsson. Íslensk Fornrit 5. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, 1934.
- LaxEN: *The Saga of the People of Laxardal*. Trans. Keneva Kunz. *The Complete Sagas of Icelanders V*. Reykjavík: Leifur Eiríksson Publishing, 1997.

Marie Novotná  
Charles University  
marie\_nov@seznam.cz

## TO ELLER TRE ENGLÆNDERINDER? COURBETS MALERI SOM IDÉIMPULS FOR BLIXENS FORTÆLLING “DE STANDHAFTIGE SLAVEEJERE”

RADKA STAHR

### ABSTRACT

In her short stories, Karen Blixen often uses fine art as a model for describing characters or landscapes. When analyzing these references, researchers face a basic problem in many cases: how can one prove that the author meant a particular artefact when it is not explicitly mentioned in the text? Only in one case does Blixen offer us a specific indication – in the essay “Til fire kultegninger” she writes that the basic motif of the short story “De standhaftige Slaveejere” was Courbet’s painting of two young Englishwomen. This article deals with the specific reflection of Courbet’s painting *Three Young Englishwomen by a Window* in this short story and reveals the way the painting is reflected in the text. The analysis shows that the description corresponds to the appearance of the characters in the picture only partially; the author completes and changes the description according to her own imagination to adjust it to the plot of the short story. In this respect, the narrative potential of ekphrasis comes to the fore. However, it is not a classic narrative impulse, as formulated by Heffernan, but rather a “conceptual impulse”. The painting actually serves Blixen as a basis for a subjective idea, upon which she develops the storyline. An interesting role in this case is played by the fact that there are three Englishwomen in Courbet’s painting, while Blixen mentions only two. However, we know from the history of the painting that the third character had been painted over and was only discovered in 1931. The article thus hypothesizes whether the author intentionally refers to only two characters for compositional reasons because the absence of the third girl partially changes the impression of the painting.

**Keywords:** Karen Blixen; Danish literature; intermediality; ekphrasis; narrative impulse; conceptual impulse; Gustave Courbet

### 1. Indledning

Der er blevet skrevet meget om Karen Blixen og hendes kærlighed til billedkunsten i de senere år. Den øgede interesse for en læsning af forfatterens tekster med fokus på den maleriske inspiration hænger sammen med den interesse for intermedialitet, som opstod ved årtusindskiftet, og som siden da har påvirket litteraturvidenskaben.<sup>1</sup> Det er

<sup>1</sup> Til de vigtigste bidrag til debatten om en fortolkning af Blixens tekster gennem den maleriske optik hører studierne af Charlotte Engberg (først og fremmest hendes bog *Billedets ekko* fra 2000) og Ivan Ž.



ubetvivleligt, at billedkunsten satte vigtige spor i Blixens værk og kan betragtes som en velbegrunder læsestrategi ved tolkning af hendes fortællinger.<sup>2</sup> Malerier og skulpturer skinner på forskellige måder og i forskellig form igennem i hendes tekster: nogle gange bliver kunstværkernes titler eksplicit nævnt, oftere bliver værkerne indarbejdet i tekstens dybere strukturer uden at blive omtalt, nogle steder er det et konkret billede, læseren aner bag beskrivelsen, andre steder er det en piktorial model bestående af træk, som er typiske for den pågældende kunstner,<sup>3</sup> og sidst men ikke mindst viser Blixens kendskab til billedkunsten sig ikke kun på det tematiske niveau, men også som imitation af maleriets tekniske side gennem sproglige midler.<sup>4</sup>

Når man analyserer tekstpassager med implicite referencer til et kunstværk, som ikke bliver eksplicit bekræftet på overfladen,<sup>5</sup> står man over for et grundlæggende problem: hvordan kan man bevise, at forfatteren virkelig tænkte på dette billede, da han/hun formede teksten? En løsning kan være at lede efter indicier i paratekster, henholdsvis epitekster<sup>6</sup> som interviews, breve eller dagbøger for at underbygge antagelsen om et muligt malerisk forbillede for tekstens linjer. Listen over kunstværker, som bliver omtalt i de paratekster, som er knyttet til Blixen, er ikke så lang, som man kunne forvente hos en så kunstbegejstret person. Men de tilbyder dog en vis indsigt i Blixens forhold til nogle bestemte kunstneriske bevægelser og antyder fx, hvem hun holdt af, og hvis billeder hun derfor også kendte godt. Selvom Blixen i et interview påstår, at hun ikke kan nævne én bestemt epoke eller bestemte kunstnere, som hun bedst kan lide (Brundbjerg

---

Sørensen (lad os nævne f.eks. *Omvejene til Pisa* fra 2001, skrevet sammen med Ole Tøgeby). Selvom de to forskere har forskellige tilgange til Blixens tekster, drager de samtidigt nogle konklusioner, som ikke er helt modstridende. Mens Engberg betegner Blixens arbejde med billeder som kollageteknik og understreger, at fortællingerne er resultater af forfatterens indtryk af forskellige kunstværker med ekko af diverse kunstneriske konventioner (Engberg 2000, 15ff), fokuserer Sørensen på paralleller mellem et konkret kunstværk og en konkret passage i Blixens tekster (Sørensen, Tøgeby 55ff). Fælles for begge tilgange er blandt andet, at forskerne påpeger mangfoldigheden både af prætektter og form for deres omsetning på tekstens overflade (Engberg 2000, 15ff, Sørensen, Tøgeby 20ff).

<sup>2</sup> Jf. Sørensens og Rosdahls studie *At læse Karen Blixen*, hvor der bliver fremstillet ti læsestrategier til Blixens værk ledsaget af eksemplariske analyser (fx det biografiske fokus, det kønskritiske fokus, det postkoloniale fokus osv.). Det er i den intertekstuelle læsemåde, forskerne placerer intermediale eksempler (Sørensen, Rosdahl 146ff).

<sup>3</sup> Begrebet *pictorial model* blev indført af den israelske poetolog Tamar Yacobi, som bruger det til at udvide den snævre forståelse af ekfrase. Ifølge hende skal ekfrasen ikke kun forstås som gengivelsen af ét konkret kunstværk, men der kan også blive reflekteret nogle mere generelle træk som et bestemt billedkunstnerisk emne, komposition, topos eller stemning, som er typisk for den konkrete maler eller for hele den kunstneriske retning, som fx lorrainsk landskab (Yacobi 627).

<sup>4</sup> I det sidstnævnte eksempel gælder det først og fremmest brugen af farver efter farvelæren, et bevidst arbejde med lys, en malerisk fremstilling af skyggerne eller brug af perspektivet efter maleriske regler (om denne "realisering" af billedkunsten i Blixens fortællinger jf. Stahr 2019a).

<sup>5</sup> Begreberne "implicit" og "eksplicit" reference går tilbage til den tyske narratolog Werner Wolfs terminologi og typologi for intermedialitet. Den implicite intermediale reference betegner den situation, hvor præmediet bliver imiteret med postmediale tegn (fx beskrivelsen af et maleri), i tilfælde af en eksplicit reference bliver det andet medium eller dets produkt omtalt direkte (fx navnet på et maleri) (Wolf 193ff).

<sup>6</sup> Baseret på Gérard Genettes typologi for transtekstualitet forstås her paratekster som de tekster, der står i tilknytning til basisteksten. De kan deles videre i paritektter (de knyttes til værkets udformning og er materielt forbundne, dvs. trykte sammen med basisteksten, fx forord) og epitekster (de befinder sig fysisk uden for rammerne af basisteksten, men kan belyse dens forståelse, som fx et interview) (Genette 5).



2000, 282),<sup>7</sup> kan vi ud fra paratekster blandt andet konkludere, at hun syntes særlig godt om impressionistiske malere<sup>8</sup> og var begejstret for Degas' og hans arbejde med sort farve.<sup>9</sup> Generelt finder vi snarere navnene på kunstnere og gallerier i forfatterens paratekster end titler på konkrete billeder.<sup>10</sup> En analyse baseret på et kunstværk som forbillede kan derfor være delvis berettiget (man kan fx argumentere med, at maleriet hang på et bestemt galleri, da Blixen besøgte det, og hun derfor må have set det og har kunnet lade sig inspirere), men denne tilgang kan alligevel ikke frigøres fuldstændigt for en vis grad af tvivl. Kun i ét tilfælde nævner Blixen selv en direkte forbindelse mellem et maleri og en fortælling, nemlig i sit essay "Til fire kultegninger":

Jeg kunde nævne ganske bestemte Malerier, som for mig har omsat sig i ganske bestemte Fortællinger. Courbet's to unge Englænderinder paa en Balkon er saa at sige Grundmotivet i 'De standhaftige Slavejere'. Og et gammelt Maleri paa Kunstmuseet i København, af en Maler hvis Navn jeg nu ikke engang husker, blev med det samme til 'En opbyggelig Historie' [...]. (Blixen 1969, 26).

Denne korte omtale er af særlig betydning for Blixen-forskerne. Den beviser ikke bare entydigt, at forfatteren oftere lod sig inspirere af billedkunsten, når hun skrev sine fortællinger, men den giver os også mulighed for at analysere, hvilken fremgangsmåde Blixen brugte, når hun konverterede et billede til en tekst. Samtidig kan man overføre konklusioner om denne konkrete refleksion af maleriet til et mere abstrakt niveau og påpege nogle afgørende træk i Blixens metode til at indarbejde forbilleder fra andre medier i litteraturen. Og det er nøjagtigt det, denne artikel sigter på.

## 2. Karen Blixen og portrætkunst

Det omtalte maleri af Gustave Courbet kan betegnes som et gruppeportræt, og derfor er det nyttigt først at fokusere på Blixens forhold til portrætkunsten generelt. Karen Blixen var ikke kun en entusiastisk beundrer af billedkunsten, men også en praktiserende maler og tegner med et godt kendskab til maleteknikken. Hun blev grundigt fortrolig med portrættering under sine studier på akademiet (1904–1906), hvor studerende i det andet år udelukkende beskæftigede sig med denne type maleri. I sit essay "Til fire kulteg-

<sup>7</sup> Det drejer sig om et interview til en svensk avis fra 1958: "Jag vill inte precis säga att det är någon bestämd epok eller konstnär jag sätter absolut främst, men jag håller oerhört mycket av Manet och de egentliga impressionisterna, Renoir, Sisley, Berthe Morisot, ja allesammans" (interview for *Göteborg handels- och sjöfartstidning*, 30. 6. 1958, citeret efter Brundbjerg 2000, 282).

<sup>8</sup> I essayet "Til fire kultegninger" minder Blixen begejstret om en impressionistisk udstilling på Louvre (Blixen 1969 24–26), og i et interview fra 1957 siger hun direkte: "Jeg holder så forfærdelig meget af impressionisterne" (interview for *Politiken* 27. 10. 1957, citeret efter Brundbjerg 2000, 244–245).

<sup>9</sup> Hun skriver i et brev til en veninde: "Jeg kan huske et Billede af Degas, – før paa Luxembourg og nu paa Louvre, – det er én stor Forkyndelse af, hvor herlig, dyb, guddommelig sort, – den sorte Farve, – er" (brevet til Karen Sass, 1. 6. 1938, citeret efter Engelbrecht, Lasson 278). Ideen bliver udtrykt på ny i et interview fra 1942: "Da jeg i Paris så Degas' billeder, syntes jeg, at de viste mig, hvor dejligt, hvor rigt og levende sort er [...]" (interview for *Politiken*, 8. 10. 1942, citeret efter Brundbjerg 2000, 95).

<sup>10</sup> Når der dog bliver nævnt titler på konkrete kunstværker, gælder det typisk kendte værker, som Manets *Frokosten* (Blixen 1969, 24), Michelangelos *Dommedag* (brevet til Thomas Dinesen, 5. 9. 1926, citeret efter Lasson 76) eller *Venus fra Milo* (Thurman 125).

ninger” minder hun om 25 portrætter, hun lavede i det aktuelle studieår, men 21 af dem gik tabt under hendes ophold i Afrika.<sup>11</sup> Det var disse ældre portrætter fra studietiden, som forfatteren valgte ud, da hun besluttede sig for at præsentere sig for offentligheden som maler. Fire af dem ledsager nemlig det førnævnte essay “Til fire kultegninger”. Blixen udnytter det plurimediale<sup>12</sup> sammenspil mellem essayets trykte tekst og egne afbildede portrætter til først og fremmest at påpege sit nære forhold til billedkunsten generelt, men samtidig også til at afsløre historier bag de udvalgte portrætter, som hjælper os med at få nogle vigtige informationer om hendes tilgang til portrætkunsten og hendes kunstneriske strategi.

I forhold til Blixens portrætter fra studietiden er deres titler værd at bemærke: de er nemlig ukonkrete, hvad navnene på de afbildede figurer angår. Samtidigt bliver de specificeret gennem et særpræg, som fx *Gammel mand med skæg*, *Ung pige med højhalset bluse* etc. (Asmussen, Stenkjær 47–56). Det er ikke nogen usædvanlig fremgangsmåde i portrætkunsten, især hvis maleriet ikke var bestilt af en konkret person, eller hvis benævnelsen er gået tabt i løbet af tiden, og portrætterne bliver benævnt på ny. Med fokus på sammenkoblingen af maleriske og litterære teknikker hos Blixen kan vi dog konkludere, at hun tenderer mod at fremhæve et konkret træk ved figurens udseende og definere karakteren gennem den. Denne typiske teknik fra portrætkunsten bliver overført til den litterære produktion, når der bliver skabt upersonlige arketyper med karikerede træk i Blixens litterære værk.<sup>13</sup>

I tilfælde af to trykte portrætter tilføjer forfatteren en kommentar i essayet, som antyder hendes kunstneriske fremgangsmåde og hendes forhold til den person, som bliver portrætteret. Tegningen *Ung Pige* er en af de få, som ikke bliver identificeret gennem et særtræk i maleriets titel. Den viser en ung pige, der støtter sig på sin bøjede arm og stirrer eftertænksomt op på et usynligt sted i luften. Blixen skrev om denne: “Jeg husker, at den unge Pige fængslede mig ved noget yndefuldt, ligesom aldeles udtryksløst, som et ubeskrevet Blad Papir” (Blixen 1969, 23). Henvisningen til et ubeskrevet blad leder straks tankerne over på Blixens fortælling af samme navn, som appellerer til forestillingskraften og tematiserer betydningen af det uudtalte; den forventede plet på lagenet mangler efter bryllupsnatten i fortællingen, ligesom vi forgæves er på udkig efter et tillæg til maleriets titel, som kan belyse pigens tankevækkende blik, der er rettet mod noget uden for betragterens synsfelt. Når man analyserer karakterbeskrivelserne i Blixens tekster, er det derfor spændende ikke bare at fokusere på den konkrete beskrivelse, men også at være opmærksom på fraværet af nogle beskrivelser, som der kan gemme sig en dybere hensigt i. Forbindelsen mellem anonymitet, respektive hemmelighedsfuldhed på grund af manglende informationer ser ud til at være et attraktivt emne for Blixen; det demonstreres fx i citatet fra *Skygger paa Græsset*:

---

<sup>11</sup> Forfatterens oplysninger er imidlertid ikke helt rigtige. Det er i alt 12 portrætter fra studietiden, som er bevaret. De er alle tegnet med trækul og ligner hinanden meget i komposition og udførelse, men vidner samtidig om Blixens udvikling og modning som maler. Portrætterne kan ses på Karen Blixen-museet i Rungstedlund eller i museumspublicationen *Karen Blixens kunst: tegninger og malerier* (jf. Asmussen, Stenkjær, tegninger 47–58).

<sup>12</sup> Ordet “plurimedial” bliver her igen brugt i forhold til Wolfs terminologi om intermedialitet, hvor det bliver forstået som den fysiske tilstedeværelse af to (eller flere) forskellige semiotiske systemer i værket (Wolf 193).

<sup>13</sup> Om Blixen som en skrivende karikaturist jf. Stahr 2019b.

Det hænder os, at vi går gennem et langt Galleri af historiske Portrætter: Portrætter af Konger, Dronninger og Paver, af store Statsmænd, Digtere og Søfarere, og at mellem alle de berømte Ansigter et enkelt anonymt Ansigt fængsler os, en ung eller en gammel Mand der hviler i sig selv, sit eget Væsen tro og uafhængig af andres. Kataloget, som vi slaar op i, oplyser kort: 'Portrait of a Gentleman' (Blixen 1960, 18).

Mens det er betragterens/læserens fantasi, som bliver stimuleret i *Ung pige*, bevidner kommentaren til tegningen *Ung mand med sydvest* derimod forfatterens egen kreative opfindsomhed: "Den unge Mand var ikke i Virkeligheden Sømand, det var mig, der, inspireret af noget i hans Ansigt, fik laanet en Sydvest og fik ham til at tage den paa" (Blixen 1969, 23). Vi kan antage, at Blixen brugte en lignende fremgangsmåde, når hun indarbejdede maleriske portrætter i sine litterære tekster: selvom hun til en vis grad accepterede personens udseende på billedet, lod hun sig først og fremmest inspirere af dette til at skabe karakteren og til at udvikle handlingsplanet.

### 3. Den narrative impuls

I litteraturvidenskaben bliver lignende fremgangsmåder, dvs. når et billede ikke bare tjener som grundlag for situationsbeskrivelsen, men også påvirker handlingen, betegnet som en *narrativ impuls* (fx Yacobi 613). Diskussionen om det narrative potentiale ved gengivelsen af et billede finder typisk sted på et mere generelt niveau og beskæftiger sig mest med det spændte forhold mellem deskriptiv og narrativ. Ekfrasen, som gengivelsen af et billede med lidt god vilje kan betegnes som, blev nemlig længe tæt forbundet med beskrivelse, og der blev ikke taget hensyn til dens mulige deltagelse i handlingen. Først i den seneste tid er den strenge opdeling af deskriptiv og narrativ blevet relativiseret i den klassiske fortælle teori,<sup>14</sup> som også har påvirket det intermediale perspektiv. Ekfrasen begyndte at blive opfattet som mere end en narrativ pause, der skal bremse handlingen og som kan udelades fra teksten, uden at der bliver ændret på dens udsagn. Refleksion over et billede kan nemlig anvendes fx både som en implicit karakteristisk af en karakter og kan forbindes med plottet som en præfiguration (fx Fowler 26ff).

En vigtig stemme i debatten om de narrative muligheder, der ligger i billedbeskrivelsen, repræsenterer James A. W. Heffernan, som påpeger, at en ekfrastisk passage kan genfortælle handlingen, som ellers bliver "fanget" i billedet i en fast og uudviklet form (Heffernan 1993, 4–5). Heffernan bruger betegnelser som "storytelling impulse" (Heffernan 1991, 301) eller "narrative impulse" (ibid.) for at fremhæve ekfrasens potentiale til at udvikle plottet i en litterær tekst.<sup>15</sup> Heffernans tilgang blev udsat for kritik fra flere sider, hovedsageligt på grund af de udvalgte eksempler. Han demonstrerer nemlig først

<sup>14</sup> En af de mest kendte repræsentanter for denne tilgang er Seymour Chatman, som fremhæver ligheden mellem narrativ og deskriptiv som teksttyper. I hans opfattelse udviskes de stive grænser mellem den beskrivende og den fortællende del af teksten, fordi begge teksttyper kan fungere i gensidige tjenester. Beskrivelsen, der kan genkendes i tekstens overflade, påvirker nemlig også tekstens dybere struktur, hvor den kan manifestere sig som et narrativ og omvendt (Chatman 17ff).

<sup>15</sup> Heffernan skriver i sin berømte artikel "Ekphrasis and Representation": "[E]kphrastic literature reveals again and again this narrative response to pictorial stasis, this storytelling impulse that language by its very nature seems to release and stimulate [...] ekphrastic literature typically delivers from the

og fremmest den narrative impuls på tekster, som bygger på et mytologisk eller religiøst billede, som selv henviser til en anden verbal prætekst. Billedet er således snarere et mellemed mellem den velkendte historie og dets konkrete realisering i en ny tekstform. Heffernans idé om billedet som en narrativ impuls kan dog også anvendes på ekfrastiske passager, der henviser til artefakter uden en verbal prætekst. Tamar Yacobi demonstrerer for eksempel i sin forskning, at en ekfrastisk beskrivelse ikke bare kan genopleve situationen fra kunstværket, men også kan videreudvikle den og derefter gribe ind i tekstens narrative struktur. Samtidig forsvarede Yacobi det narrative potentiale ved bare en allusion, som ellers bliver betragtet som ekfrastisk svag. Ifølge Yacobi kan allusionen også påvirke plottets dynamik stærkt (Yacobi 633).

Karen Blixen er en af de forfattere, som Yacobi vælger som eksempel mellem andre forfattere til at demonstrere sin opfattelse af ekfrasen.<sup>16</sup> Hun påpeger, at de ekfrastiske dele ikke tjener som handlingens kulisser, men at de er uadskillelige fra helheden og bidrager til tekstens betydningslag. Yacobi tilbyder dog ikke nogen dybdegående analyse af Blixens fortællinger, men bruger snarere eksemplerne fra hendes værk til at tydeliggøre sine teser om ekfrasens muligheder. En stor rolle i hendes tilgang spiller ekfrasens betydning for tekstens narrative struktur, som hun ikke direkte betegner som en narrativ impuls i denne forbindelse, men omtaler som "narrative ekphrasis" (ibid. 599). Ifølge Yacobi refererer Blixen typisk ikke til et konkret kunstværk, men til den narrative situation, som bliver fanget i kunstværket, og derfor virker ekfrastiske passager særlig narrative i hendes tekster (ibid. 627). Samtidigt er en del af Blixens ekfraser kendetegnet ved vaghed, hvad både referencen til forbillede og dets gengivelse i teksten angår. Ved at referere til en bred vifte af mulige kunstværker forventer hun ikke af læseren, at han kender og forestiller sig et konkret billede, men lader ham arbejde med sin fantasi (fx når Blixen henviser til et lorrainsk landskab, refererer hun til en piktorial model, og læseren kan forestille sig et hvilket som helst landskabsmaleri af Lorrain). Ekfrasen virker derfor ikke "forstyrrende" på overfladen, men bliver mere naturligt flettet ind i teksten (ibid. 629). Endeligt konkluderer Yacobi i forhold til ekfrasens form, at Blixens "interart play of meaning in ekphrasis operates under this rule: minimum allusion from word to image for maximum inclusion and integration of imagery" (ibid. 633–634).

Yacobis studier har påvirket den aktuelle debat om forholdet mellem tekst og billede og mellem deskriptiv og narrativ generelt, men er ikke blevet særlig meget reflekteret i Blixen-forskningen.<sup>17</sup> Som allerede nævnt bruger Yacobi snarere eksemplerne fra forfatterens fortællinger som illustration til sin innovative opfattelse af ekfrasen og fokuserer ikke specielt på den konkrete fremgangsmåde, dvs. hvordan Blixen indarbejder kunstneriske forbilleder i sine tekster. Man kan også forudsætte, at Yacobis tilgang til Blixen er sprogligt limiteret, fordi hun går ud fra de engelske versioner af fortællingerne, men nogle tekster, som er afgørende for forståelsen af Blixens tilgang til kunst (bl.a. essayet

---

pregnant moment of graphic art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that graphic art tells only by implication" (Heffernan 1991, 301).

<sup>16</sup> Yacobi går ud fra de engelske versioner af Blixens bøger, og derfor betegner hun forfatteren som Isak Dinesen i sin studie.

<sup>17</sup> Yacobis tilgang svarer mest til Charlotte Engbergs opfattelse, som også påpeger fleksibilitet og vaghed i Blixens gengivelse af billedkunsten (Engberg 2000, 15ff og Engberg 2002, 19ff).

“Til fire kultegninger”), er ikke oversat til engelsk.<sup>18</sup> Den følgende analyse vil ikke afvise eller relativere Yacobis prægnante resultater om Blixen og ekfrasen, men fuldføre dem med undersøgelsen af det konkrete eksempel, der bekræftes af forfatteren selv.

#### 4. “De standhaftige Slaveejere”

Fortællingen “De standhaftige Slaveejere” udkom 1942 i samlingen *Vintereventyr*, som bliver opfattet som “den mest danske af Karen Blixens bøger” (Thurman 374), fordi syv af de elleve tekster udspringer sig i Skandinavien, og forfatterens kærlighed til den nordiske natur præger hele bogen.<sup>19</sup> Den omtalte fortælling afviger dog delvis fra dette koncept, fordi handlingen er placeret i et internationalt miljø, i den tyske kurby Baden-Baden. Når man sammenligner denne fortælling med de andre i samlingen, kan man også konstatere, at den indeholder flere personbeskrivelser end de andre. Det er nemlig karakteristisk for *Vintereventyr*, at her demonstreres Blixens kærlighed til det danske landskab. Derfor er det landskabsbeskrivelser, som dominerer teksten, mens figurbeskrivelser træder i baggrunden. “De standhaftige Slaveejere” udgør i denne henseende en betydelig undtagelse, der kan være forårsaget netop af portrættet som udgangsinspiration.

Handlingen drejer sig om forstillelse og skjult identitet, et typisk tema hos Blixen, underbygget af motiver som forklædninger og rollespil. Den unge danske adelsmand Axel rejser til Baden-Baden for at glemme sin ulykkelige kærlighed. Blandt de andre gæster befinder der sig en charmerende pige Mizzi, tilsyneladende en pige fra den højere samfundsklasse, som – ifølge rygterne – skulle blive chikaneret af sin onde stedmor og derfor går latterligt barnligt klædt. Hele badebyen forelsker sig snart i den søde Mizzi, men bliver holdt på afstand af den beskedne selskabsdame, som ledsager og bevogter pigen. Selv Axel bliver fortryllet af Mizzi og overvejer at fri til hende. Han bliver dog tilfældigvis vidne til en samtale mellem pigen og hendes ledsager, hvoraf det fremgår, at de to er søstre, og at deres far har mistet hele sin formue. Rejsen til Baden-Baden er deres sidste rejse, fordi Mizzi er ved at vokse ud af sit eneste smukke tøj. I lyset af de nye informationer holder Axel op med at bejle til Mizzi, han viser hende dog sin respekt ved at komme forklædt som pigernes tjener, og han ledsager dem på deres hjemrejse. Pigerne er nødt til at acceptere hans spil, fordi de ikke ønsker at blive afsløret for de andre gæster. Axel, som nu er etableret i sin rolle, tager med pigerne til Stuttgart, hvor han forlader dem for at undgå en pinlig afsked samt en officiel afsløring af deres omstændigheder, og vender hemmeligt tilbage til Baden-Baden.

“De standhaftige Slaveejere” er ikke blandt de fortællinger af Blixen, som særlig hypigt bliver analyseret i sekundærlitteraturen. Refleksioner over teksten bliver mest ikke undersøgt i separate artikler eller som en af flere analyser i en monografi og forekommer snarere i bredere sammenhænge i tematisk fokuserede forskningspublikationer om

---

<sup>18</sup> Så vidt jeg ved, er der kun blevet udgivet én essaysamling med Blixens tekster på engelsk. Den udkom 1979 under titlen *Daguerreotypes and Other Essays* og indeholder ikke teksten “Til fire kultegninger”.

<sup>19</sup> Ifølge nogle forskere er placeringen af handlingen i dansk miljø motiveret af Blixens ønske om at sikre sig succes hos sit hjemmepublikum, der ikke modtog hendes første samling særlig entusiastisk; ifølge andre afspejler fejringen af dansk natur forfatterens solidaritet med det besatte Danmark, da fortællingerne hovedsageligt blev skrevet i de tidlige 1940'ere (Thurman 374).

Blixen.<sup>20</sup> Fortællingen bliver typisk omtalt i tilknytning til Blixens citat om Courbets maleri, men denne forbindelse bliver for det meste ikke uddybet.

## 5. Courbets maleri som forbillede

Karen Blixen skriver om “Courbet’s to unge Englænderinder paa en Balkon” (Blixen 1969, 26) i sit essay, men hun mener Gustave Courbets billede *Tre unge englænderinder ved et vindue* fra 1865,<sup>21</sup> som hænger på Glyptoteket i København. Dette specifikke gruppeportræt viser tre rødhårede piger, der ikke er lige gamle, ved et vindue eller en balkon; den yngste af dem, som stadigvæk er et barn, læner sig hen over gelænderet, mens de to ældre piger sidder i en stivnet position og kigger ud på havet med et fraværende udtryk i ansigtet. Det er disse to, der afspejler sig i fortællingen og kan betragtes som forbilleder for Mizzi og hendes søster Lotti.

### 5.1 Udseende og komposition

Den dominerende figur på Courbets maleri er den pige, som befinder sig tættest på betragteren, den midterste af søstrene, som også kompositionelt er placeret mellem de to andre. Hun sidder med ryggen til iagttageren, men viser en del af ansigtet i en let profil. Det karakteristiske træk er hendes fyldige, røde hår, som falder ned ad ryggen i bløde krøller og når helt ned til hendes nederdel. Denne er meget bred og massiv, optager hele den nederste del af billedet og er delvis dækket af en rød frakke, der hænger på stoleryggen. Den anden pige, som sidder til højre for hende, er malet med en klar profil. Hendes alvorlige udtryk får hende til at se ældre ud; indtrykket forstærkes også af den mørkere tone af hendes røde hår, som er klippet i et strengt snit, som minder om en pagefrisure. Hun er klædt i sort, men vi ser næsten intet af hendes krop, fordi den er dækket af den første pige og hendes nederdel. Der fremstår en klar forskel mellem de to figurer allerede ved første blik: den yngre pige trækker betragterens opmærksomhed til sig, hun er stærkere forbundet med farverige attributter (har desuden en hvid hund på skødet), hendes løse, bølgede hår antyder vildskab og den iøjnefaldende nederdel giver indtryk af luksus. Den ældre pige er derimod trukket i baggrunden, ikke kun i forhold til maleriets komposition, men også i kraft af hendes sorte tøj og hendes strenge, næsten asketiske

---

<sup>20</sup> Det betyder selvfølgelig ikke, at der slet ikke findes analyser af denne fortælling; i forhold til Blixens andre tekster er det imidlertid et meget lille antal. Der kan nævnes fx Marianne Juhls artikel “Kvindens rolle mandens maske. Om ‘De standhaftige Slaveejere’”, hvor fortællinger bliver fortolket med fokus på kønsprincippet (jf. ikke bare artiklen (Juhl 318ff) men også den kritiske refleksion over Juhls konklusioner hos Anders Westenholz (Westenholz) eller Hans Holmberg (Holmberg 118ff)). En detaljeret og for vores tema relevant undersøgelse findes også i Else Brundbjergs bog *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*, hvor forskeren analyserer så godt som alle Blixens fortællinger i tematiske sammenhænge. I forhold til “De standhaftige Slaveejere” bliver der blandt andet antydnet den idé, at Mizzi og Lotte fremstiller to sider af den samme person (Brundbjerg 1995, 126), desuden bliver betydningen af Laokoons statue for teksten understreget (ibid. 128f).

<sup>21</sup> Det skal bemærkes, at handlingen i “De standhaftige slaveejere” foregår i 1875. Selvom det ikke er det samme år, befinder vi os i det mindste i en lignende tidsperiode.



udseende. Courbet arbejder således med den kontrasterende fremstilling af karakterer, som er typisk for gruppeportrætter.<sup>22</sup>

Den just beskrevne visuelle opfattelse, betragteren får af billedet, bliver først og fremmest reflekteret på to måder i Blixens tekst: i pigernes udseende og den kontrasterende gengivelse af dem. Søstrenes indtræden på scenen optager flere sider i fortællingen og udgør en af de længste beskrivelser af figurer hos Blixen nogensinde. Først er det Mizzi, selskabet på badehotellet lægger mærke til. Foruden skønhed understreger fortælleren den vage følelse af medlidenhed og spot forårsaget af hendes tøj, som står i kontrast til hendes virkelige alder. Hendes påklædning giver hende lighed med en dukke; en refleksion, Courbets maleri slet ikke fremkalder. Også i andre henseender adskiller beskrivelsen af pigen sig fra sit forbillede: Mizzis krop virker, som om formerne bliver skudt lidt opefter, hun er fyldig omkring hofterne, mens hendes lår og knæ derimod er smalle. De anførte kendetegn kan ikke være overført fra Courbets billede, fordi pigens position ikke tillader beskueren at drage lignende konklusioner. Blixen fuldfører altså beskrivelsen efter sin fantasi og bygger den op i overensstemmelse med handlingens plot: Mizzi virker endnu mere som en dukke med sin rundere midterste del af kroppen og tynde lemmer. Den dukkeagtige fremtoning forstærker på den ene side mændenes interesse, fordi det vækker deres begær og instinkt til at beskytte den forsvarsløse pige, men på den anden side foregriber den den bitre sandhed om søstrenes falsk identitet. Mizzi bliver reduceret til en dukke, der spiller en bestemt rolle, hun var enig med sin søster om at indtage.

For at lade Mizzi virke som en dukke forandrer Blixen også hendes beklædning, og pigen optræder i en kort, hvid kjole, hvide strømper og små nette sko. Med fortællerens ord: "alt, hvad hun havde paa var udsøgt fint og pynteligt, som om Dukken lige var pakket ud af sin Æske" (Blixen 2000, 66). Valget af den hvide farve er også motiveret af forfatterens hensigt med at understrege kontrasten mellem de to piger; den ældre pige er nemlig – i samklang med Courbets maleri – klædt i sort silke.<sup>23</sup> Ligesom på billedet får hun også mindre plads i teksten og bliver overskygget af sin søster. Blixen udstyrer hende med mørke briller for endnu tydeligere at understrege hendes strengthed. Resten af beskrivelsen stemmer overens med den visuelle model, også hvad pigens virkning på betragteren angår, fordi hun bliver skildret som streng, tilbageholdende og med en rolig beslutsomhed. En spændende bemærkning fra fortælleren antyder vigtigheden af at betragte de to figurer i en bestemt komposition: "[...] som om hun paa ingen Maade eksisterede for sin egen Skyld. [...] Tilsammen dannede de to en højst malerisk Gruppe [...]" (ibid.). Den kontrasterende gengivelse skal opfattes som en opfordring til læseren til at iagttage de to figurer i en symbiose og foregriber faktisk pointen om pigernes slægtsforhold.

En parallel mellem billedet og teksten bliver delvis skabt med hensyn til den første piges overkrop: Mizzi har en rund barm, en lang, mælkehvid hals og et lyst, rødmende ansigt. Men da pigen ses siddende i profil på maleriet, bliver disse dele af udseendet kun let antydet. En stærkere analogi findes i forhold til Mizzis hår, fordi farven bliver beskrevet som sjældnen, en koralagtig rød nuance. Også Lottis hår svarer til det maleriske

<sup>22</sup> Om den kontrasterende fremstilling af figurer på gruppeportrætter jf. Sturgis 152f.

<sup>23</sup> Annegrit Heitmann reflekterer over Mizzis og Lottis tøj i sin artikel om mode i Blixens fortællinger og påpeger, at søstrenes beklædning først og fremmest fungerer som forklædning og danner en del af hele maskeraden, som skal sikre dem en højere social status. Ved siden af tøj er det kropsholdningen og den teatraliske forestilling, som de bruger til at nå det fastlagte mål (Heitmann 359–360).

forbillede. Selvom håret er strøget stramt tilbage (hvilket er en lille forskel i forhold til maleriet), kan man godt se, at håret har

et rødt Skær, en Afglans af den sjældne Farve i den unge Piges ubetvingelige Lokkefylde. Det var som om Kunstneren, efter at han havde malet Pigen Haar, paa sin Palet havde fundet en lille Smule af Farven glemmt og ikke havde villet lade noget af en saa genialt udtænkt Nuance gaa til Spilde (ibid. 67).

Enheden i farven på pigernes hår og samtidig dens graduering antyder slægtskab mellem figurerne og deres lidt forskellige alder. Metaforen med en maler som en gudlignende skaber virker som et æstetisk middel på tekstens overflade og understreger samtidigt vigtigheden af billedkunsten for denne tekst.<sup>24</sup>

## 5.2 Den tredje pige

Det er ubestrideligt, at Courbets gruppeportræt har tjent som et forbillede for figurerne udseende i grove træk, men på samme tid kan vi overveje indflydelsen på et mere abstrakt niveau. Som allerede nævnt betegner Blixen billedet som “Courbet’s to unge Englænderinder paa en Balkon” (Blixen 1969, 26), selvom maleriet hedder *Tre unge englænderinder ved et vindue*. At placere pigerne foran en balkon i stedet for et vindue kan anses for at være en utilsigtet fejltagelse, fordi det brede og åbne vindue på maleriet faktisk ligner et fransk vindue ud til en terrasse eller kanten af en balkon, og forfatteren har heller ikke kunnet huske den nøjagtige titel på billedet. Det, der er slående, er, at Blixen kun nævner to figurer, selvom der er afbildet tre piger på maleriet. Angivelsen af to unge englænderinder behøver selvfølgelig ikke at være direkte knyttet til selve titlen, men kan forstås som en henvisning til at Blixen har valgt to af de tre figurer som forbilleder for sin fortælling. Men der knytter sig en historie til billedet, der kan bringe os hen til en anden fortolkning af den manglende tredje pige i Blixens tekst.

Gustave Courbet malede portrættet i 1865, og det var tre døtre af den engelske millionær John G. Potter, som stod model. Ifølge legenden var det en anden portrætmaler, Alfred Stevens, som Potter bestilte portrættet hos. Courbet kom tilfældigt forbi Stevens’ atelier og blev så fascineret af pigernes røde hår, at han insisterede på også at få lov at male dem. Det mest bemærkelsesværdige fænomen i gruppeportrættet er det mesterlige arbejde med farverne, som maleren brugte til at gengive pigernes hud og hår; han graderede nemlig farvetonerne efter pigernes alder, og lod så disse små farvenuancer optræde i en perfekt harmoni (Riat 135). Ifølge Glyptoteket er maleriet derfor “en fascineret variation over kvinden i tre stadier” (Glyptoteket). Men Potter var ikke glad for Courbets version og nægtede at betale og overtage portrættet. Det største fokus lagde Courbet nemlig på hår, stof og farver, mens portrætligheden selv trådte i baggrunden; det svarede formo-

---

<sup>24</sup> Idéen om en kunstner som en skaber, hvis ikke Gud, forekommer oftere i Blixens tekster, fx: “Vort Liv er et Mosaikværk, som Skaberen fylder ud Stykke for Stykke” (Blixen 1988, 68), filosoferer den gamle dame i en vis epilog i fortællingen “Vejene omkring Pisa”. Mosaikken fungerer her som en metafor, der henviser til den komplekse menneskelige skæbne, hvis betydning vi ikke er i stand til at genkende fra individuelle begivenheder, men kun på afstand, når vi betragter skabernes arbejde som en helhed – ligesom vi også bedst kan vurdere et kunstværk, når vi træder et skridt tilbage.



dentligt ikke til farens forestilling om et portræt af sine døtre. Billedet blev derfor sat til salg og senere, efter kunstnerens død, blev maleriet forandret af den nye ejer, som lod den yngste pige og den hvide hund overmale med et gråblåt lag maling (Glyptoteket). Grunden til det er ikke kendt, men måske har billedets ejer syntes, at kompositionen var for fyldt, og at der var for meget farve og for mange motiver.

Maleriet blev for første gang vist i Danmark i 1914 som del af en udstilling om fransk kunst på Statens Museum for Kunst, og samme år blev det købt af Ny Carlsbergfondet og doneret til Københavns Glyptotek. På dette tidspunkt befandt der sig kun to piger på billedet, konkret de to ældre søstre. Først 17 år efter købet, i 1931, blev værket restaureret af Glyptoteket, og museets kunsthistoriker Haavard Rostrup afslørede den tredje overmalede pige og den hvide hund ved siden af hende (Glyptoteket). Den kunstneriske offentlighed var fascineret af opdagelsen, og Rostrup beskrev restaureringen og maleriets historie i en artikel i tidsskriftet *Tilskueren*, som udkom samme år.

Spørgsmålet er, hvilken af de to varianter af maleriet Blixen havde kendskab til. Blixen-forskeren Else Brundbjerg påpeger, at da Blixen flyttede til Afrika, befandt billedet sig endnu ikke i Danmark. Da hun vendte tilbage, var der tre figurer på portrættet (Brundbjerg 1996). Selvom Blixen besøgte Danmark flere gange bl.a. for at modtage behandlinger mod sin syfilis i løbet af sin tid i Afrika, er det mere sandsynligt, at hun først så det restaurerede billede med tre figurer med sine egne øjne. Samtidig kan vi antage, at forfatteren godt kendte omstændighederne ved restaureringen af maleriet. Blixen interesserede sig for kunstens verden og læste regelmæssigt europæiske kunstdidsskrifter – blandt andet også *Tilskueren*, hvor Haavard Rostrups beskrivelse af billedets hemmelighed udkom. Artiklen blev publiceret i april, Blixen flyttede tilbage til Rungstedlund i august, og man må formode, at hun ikke gik glip af hovednyhederne fra den indenlandske kulturscene.<sup>25</sup> Hendes omtale af kun to søstre på billedet kan derfor også fortolkes som en bevidst henvisning til en af maleriets mulige kompositioner. Fraværet af den tredje pige forandrer nemlig til en vis grad portrættets stemning og det indtryk, betragteren får af det.

Mens de to ældre søstre sidder stille og ser i retning af havet, står den yngste pige ved gelænderet, læner sig imod det og lader hovedet hvile på sine hænder. Pigens hår har en lysere farvetone i forhold til mellemsøsterens rige krøller, og det virker barnligt løssluppet. Betragteren ser ikke pigens krop, fordi den er dækket af en lille hvid hund, som den midterste pige holder på skødet, og som også var overmalet. Når man sammenligner portrættet med og uden den tredje pige, viser det sig, at den omdannede komposition forandrer fortolkningen af figurerne.<sup>26</sup> Tilstedeværelsen af den yngste pige lader de ældre søstre forekomme mere voksne, fordi de virker som pigens beskyttere. Indtrykket af deres blik forandres, fordi den yngste søster befinder sig i deres synsfelt, og det virker, som om søstre kigger næsten omsorgsfuldt på hende. Barnets synlighed beriger også maleriet med nostalgi. Som det allerede er blevet nævnt, kan portrættet fortolkes som en fremstil-

<sup>25</sup> Else Brundbjerg påpeger derudover, at det er Paul La Cours digt "Sorgagre", der også udkom i den samme årgang af tidsskriftet. Det gælder et digt baseret på en gammel jysk legende, som skulle have inspireret Blixen til at skrive den kendte historie med samme navn. Det er derfor meget sandsynligt, at hun var en trofast læser af tidsskriftet, og derfor også måtte kende til Rostrups artikel "Den tredie englænderinde" (Brundbjerg 1996).

<sup>26</sup> For den direkte konfrontation jf. Glyptotekets webside, hvor begge varianter bliver vist ved siden af hinanden og giver mulighed for en umiddelbar sammenligning (Glyptoteket).

ling af kvinder i tre livsetaper: et barn, hvis uskyld bliver symbolsk understreget med den hvide hund, den sanselige pige, hvis lidenskab afspejles i krøllet hår, og den ældste, mørkt fremstillede pige, som bliver nedtonet.<sup>27</sup> Den yngste pige kan fortolkes som repræsentant for den etape, som de to andre piger allerede har passeret, og deres blik rettet mod hende kan derfor også fortolkes som savn efter den tabte barndom. Når pigen er overmalet, mister søstrenes blik det faste punkt og bliver mere drømmende. De kigger på det brede hav og virker triste eller melankolske. Sammen med den yngste pige forsvinder også barnligheden og livligheden fra maleriet, hvorved de tilbageværende figurers alvor og stilstand bliver mere dominerende. Den omtalte kontrast mellem de to piger træder også stærkere frem i denne komposition. Sidst men ikke mindst bliver den midterste piges lange hår mere fremtrædende, fordi det kun er den ældre søsters konturløse hår, som kan konkurrere med det.

Det er snarere kompositionen uden den tredje pige, som afspejles i Blixens fortælling, fordi den bedre korresponderer med de motiver og den stemning, forfatteren bruger i forbindelse med søstre (alvor, tristhed, det tætte, men kontrasterende bånd mellem dem osv.). Vi kan antage, at Blixen kendte billedets historie, og at hun som kunstteoretiker samt maler havde kendskab til den betydning, som kompositionen og dens forandring har. Derfor er det sandsynligt, at hun var i stand til at forestille sig og fortolke begge kompositionsvarianter af portrættet. Når hun senere kun omtaler to søstre i sit essay, kan hendes ord derfor opfattes som henvisning til kompositionen uden den tredje pige.

Den manglende tredje pige passer så til motivet af det "forsætlige fravær", som det allerede blev nævnt i forbindelse med teksten "Det ubeskrevne blad" og portrættet *Ung pige*. En lignende fortolkningsmulighed findes fx hos Else Brundbjerg, som også reflekterer Blixens citat om kun to piger fra billedet, men hun forbinder den dog ikke direkte med fortællingen. Hun skitserer en generel sammenhæng mellem den hemmelige tredje pige på Courbets billede og Blixens liv. Selvom pigen blev overmalet, befandt hun sig stadigvæk på maleriet og på den samme måde også i kunstnerens sind. Den skjulte pige kunne så symbolisere Blixens hemmelighed omkring hendes moderskab. Selvom hun aldrig fik børn, tænkte hun grundigt over det, og temaet (uopfyldt) moderskab spiller en særlig rolle i flere af hendes tekster. De bevarede breve fra Afrika afspejler Blixens ønske om et barn med Denys Finch Hatton, som dog erstattes med den eksistentielle frygt og beslutningen om ikke at bringe et barn ind i den økonomisk ustabile verden i efterkrigstiden (Brundbjerg 1996). Brundbjerg understreger forbindelsen mellem Courbets maleri og Mizzis og Lottis udseende, men bruger dog snarere den manglende pige som et springbræt til sin spændende biografiske skildring af den indre kamp og smerte, som Blixen gik igennem på grund af sit uopfyldte moderskab.

Når vi vender tilbage til en tekstorienteret fortolkning, skal det til slut bemærkes, at der findes en figur i fortællingen, som kunne ses som en "reinkarnation" af den tredje pige fra portrættet. Det gælder den gamle engelske lady, som befinder sig blandt gæsterne

<sup>27</sup> Fremstillingen af tre kvinder i forskellige livsetaper minder stærkt om Edvard Munchs billeder *Kvinden i tre stadier* (1894) eller *Livets dans* (1899–1900). Der findes også andre konnotationer til Munchs værker i fortællingen, fx det dominerende røde hår eller den kontrastive anvendelse af den hvide og sorte farve i forhold til figurerne beklædning. Det er svært at bevise tilstedeværelsen af netop Munchs piktoriale model i teksten, fordi Blixen ikke omtaler maleren i sine paratekster. Men det er uomtvisteligt, at hun må have kendt til kunstnerens værk. Munchs billeder kan derfor med fordel betragtes for at kunne danne nogle af de mange kunstneriske indtryk, Blixen også fletter ind i sin tekst.

på kurstedet. Der forekommer tit figurer fra England i Blixens tekster, det er typisk ældre mennesker (fx den gamle lord i "Den udødelige Historie") eller mystiske personer (fx den engelske dame i "Om Hemmeligheder og om Himlen"). I de fleste tilfælde optræder de engelske figurer som skæbnsvangre, de påvirker fundamentalt begivenhedernes gang og får så en særlig betydning i teksten.<sup>28</sup> Det er netop den gamle engelske lady, som præsenterer Axel for Mizzi. Hun viser sig nemlig at være den bedste taktiske spiller i selskabet, fordi hun knytter et vist venskab med Lotti for at kunne nærme sig den uopnåelige Mizzi. I denne henseende kan den gamle dame opfattes som den kvindelige figur, der står de to søstre nærmest og derfor kan fortolkes som den tredje pige i kompositionen på Courbets maleri. Henvisningerne underbygges af ladyens navn – hun er navnløs og bliver kun betegnet som "den gamle Engländerinde" (Blixen 2000, fx 63). Hendes ukonkrete navngivelse korresponderer med titlen på Courbets billede samt med Blixens tendens til at undgå at specificere figurerne på sine portrætter (og tit også i sine fortællinger) gennem et navn. Selvom der argumenteres for en eksisterende parallel mellem den gamle dame og den tredje pige i forhold til konstellationen af figurer, bliver de på den anden side klart adskilt i kraft af deres alder og sammenhængende egenskaber. Den engelske dame er forbundet med klassiske gamle principper og aristokratisk stolthed, som hidrører fra hendes strenge opdragelse. Der findes en skjult kritik af Blixen rettet mod det arrogante aristokrati, fordi damen ser hovmodigt ned på flere gæster på kurstedet, som ikke er gode nok til hende. Den yngste pige fra billedet bliver tværtimod malet som et sympatisk, uroligt barn, der endnu mangler søstrenes stivhed. Forbindelsen mellem damen og pigen vises ikke bare i deres direkte tilknytning til søstrene, men også i deres placering i forskellige livsfaser, som omrammer stadiet i søstrenes liv. Pigen står for begyndelsen, damen for slutningen; begge befinder sig i en fase, som er så godt som uproduktiv og frigjort fra seksualitet. Vi kan opfatte forbindelsen mellem et ungt, lystigt barn og en gammel, arrogant dame ikke kun som en kontrastforbindelse, men også som en advarsel og en forsmag på, hvordan pigens historie ville udvikle sig i fremtiden, hvis hun skulle gennemgå den gammeldags aristokratiske opdragelse og miste sin barnlige frihed.

---

<sup>28</sup> Det store rum, som de engelske figurer får i Blixens tekster, samt deres vigtighed for handlingen kan til en vis grad fortolkes på en biografisk måde. Blixen havde flere engelske venner i Afrika, som hun beundrede, men som hun stort set havde mistet kontakten til, efter at hun var vendt tilbage til Danmark (og mange var døde i mellemtiden). Ligesom hendes liv i Afrika, blev også hendes engelske venner omgivet med en nostalgisk aura i hendes erindringer, som afspejles i teksterne. Hun værdsatte England som en nation, ligesom det eksempelvis fremgår af et brev fra Afrika, skrevet til hendes søster Ellen: "Alligevel kan jeg sige, hvad der maaske vil forbaave Dig, at jeg er ganske enig med Dig i, hvad Du skriver om Frankrig og England. Jeg har jo nu levet mellem Engländerne i ti Aar og tror, at jeg er kommet til at forstaa dem, og at jeg vilde forstaa England gennem dem. Jeg tror ikke at der er nogen anden Nation, som jeg nu vilde kunne sætte helt paa Højde med dem. De har efter min Mening saadanne store rolige Linjer i deres Naturel; naar man har vænnet sig til at leve med dem, synes man at der er saa meget unødigt Spræl med andre Nationer. At leve sammen med de bedste af dem, synes jeg er som at komme op i lidt højere Luftlag; de er 'rene' paa samme Maade som man taler om ren Luft, og uden at være meget 'begavede' har de mere Overblik og mere virkelig Fordomsfrihed, end jeg har truffet hos nogen anden Nation, jeg har kendt til, – og jeg synes en storslaaet naturlig Uselviskhed. Ogsaa den særlige engelske Skønhedssans har virkelig noget imponerende; uden noget 'fuss' faar de alt saa smukt og harmonisk. Dette er nu, som sagt, om de bedste af dem, men man maa vel altid bedømme en Nation gennem dem, for jeg synes der er en engelsk 'middleclass', som er gruelig giftig.–" (Lasson 206–207).

## 6. Afslutning

“De standhaftige Slaveejere” er et komplekst værk, hvor forfatteren – ligesom i andre af sine tekster – gengiver sine indtryk af flere kunstværker.<sup>29</sup> Portrættet *Tre unge Englænderinde ved et vindue* danner et klart udgangspunkt for fortællingen, nøjagtigt som Blixen selv indrømmede det. Den ekfrastisk virkende beskrivelse af de to piger følger dog kun delvis dens maleriske forbillede. Forbindelsen vises først og fremmest i forhold til figurernes hår og deres kontrasterende fremstilling, men samtidigt afviger gengivelsen på flere måder. Beskrivelsen bliver beriget med nogle oplysninger, som enten adskiller sig fuldstændigt fra billedet, eller de dele af maleriet bliver reflekteret, som ikke er synlige for betragteren. Forfatteren udvider, resp. forandrer hovedpersonernes udseende ikke kun for at opnå kompleksitet i beskrivelsen, men forandringerne understøtter snarere det overordnede tema. Derfor kan det ikke utvetydigt påstås, at gengivelsen af Mizzi og Lotti helt og alene kan føres tilbage til Courbets portræt.<sup>30</sup>

Skulle vi opfatte forholdet mellem Courbets maleri og “De standhaftige Slaveejere” som mønsterdannende for Blixens teknik til at indarbejde billeder i teksten, kan vi konkludere, at Blixen ikke stræber efter en konkret gengivelse af maleriet, men at dette tjener som et af flere grundlag, forfatteren associativt udvikler figurerne, deres rolle i fortællingen og så selve handlingen på. Ekfrasen udvider sit narrative potentiale, fordi skildringen af karaktererne forudsiger plottet og danner basis for handlingsudviklingen. Selvom beskrivelserne af pigerne på overfladen virker som rene beskrivelse, optræder den i en tæt forbindelse med narrativen i tekstens dybere strukturer i denne henseende og kan derfor betegnes som en narrativ ekfrase. Sammenkoblingen med narrativen opstår dog af en anden grund, end Yacobi går ud fra, når hun påpeger, at Blixen typisk refererer til den narrative situation i kunstværket. Blixen genoplever eller viderefører ikke scenen, dvs. hun skildrer ikke, hvad der sker med figurerne ved vinduet, og hvad de gjorde efter at være færdige med at kigge på havet osv. Derfor kan man ikke tale om en klassisk narrativ impuls, som fx Heffernan definerer den. Det bør erindres, at Blixen skriver i sit essay, at Courbets billedet bliver til grundmotivet i fortællingen. Et mere passende begreb kunne derfor være en *idéimpuls*, fordi maleriet tjener forfatteren som en subjektiv idé til at udvikle det grundmotiv, som danner kernen i handlingen; lad os antage, at forfatteren ved et blik på figurerne på billedet fik en idé til plottet, som hun byggede sin fortælling op omkring. I tilfældet med maleriet af tre englænderinder, hvorfra Blixen kun henviser til to af dem, kunne idéimpulsen endda være opstået ikke bare af maleriet som helhed, men snarere af den bestemte “beskårede” komposition.

“Et kunstværk skal ikke være et kunststykke. En kunstner skal dog have noget på hjerte. Men det behøver jo ikke ligefrem at være et moralsk problem” (Brundbjerg 2000, 95), sagde Blixen i et interview og fortsatte med at skildre, hvordan Degas’ billeder viste hen-

<sup>29</sup> Ved siden af Courbets maleri er det fx Laokoons statue, som endda bliver eksplicit omtalt på overfladen (Blixen 2000, 77). I selve titlen henviser Blixen til Andersens eventyr “Den stadhaftige Tinsoldat” (1838), som også kan fortolkes som et tragisk eksempel på kærlighed, der er baseret på fatal misforståelse (Březinová 2019). Blixens novelle kan altså plausibelt opfattes som en variation af den stiltfærdige holdning overfor den tragiske skæbne.

<sup>30</sup> Denne konstatering findes fx hos Brundbjerg, som slår fast, at “[d]e to søstres udseende på maleriet svarer *helt* til skildringen af søstre i Karen Blixens fortælling” (Brundbjerg 1996, kursiv RS).

de, hvor dejlig den sorte farve er.<sup>31</sup> Hendes udsagn udtrykker betydningen af kunstnerens idé bag et kunstværk og marginaliserer samtidigt eksistensen af et kunstværk uden nogen meningsfuldhed. Det er dog op til betragteren at give et kunstværk den tilbørlige værdi ved at finde noget tiltalende i det. Vi kan til slut konkludere, at Blixen succesrigt kombinerer begge roller, når hun som betragteren finder et subjektivt tiltalende aspekt ved et billede og bruger det som idéimpuls til sit eget kunstværk. Det er op til læseren at blive det næste led i denne kæde.<sup>32</sup>

---

#### LITTERATUR:

- Assmussen, Marianne Wirenfeldt og Sofie Stenkjær, ed. *Karen Blixens kunst: tegninger og malerier*. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2002.
- Blixen, Karen. *Skygger paa Græsset*. København: Gyldendal, 1960.
- Blixen, Karen. "Vejene omkring Pisa." *Syv fantastiske fortællinger*. Karen Blixen. København: Gyldendal, 1988. 9–70.
- Blixen, Karen. "Til fire kultetegninger." *Karen Blixens Tegninger*. Ed. Frans Lasson. København: Forening for Boghaandværk, 1969. 19–29.
- Blixen, Karen. "De standhaftige Slaveejere." *Vintereventyr*. Karen Blixen. København: Gyldendal, 2000. 63–86.
- Březinová, Helena. "A Community Incommunicado. On Troubled Communication in Hans Christian Andersen's Fairy Tales." *Hans Christian Andersen and Community*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2019. 35–57.
- Brundbjerg, Else. "Inspirationens veje". *Bogens Verden 2* (1996): ikke nummereret.
- Brundbjerg, Else. *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*. Charlottenlund: KnowWare, 1995.
- Brundbjerg, Else, ed. *Samtaler med Karen Blixen*. København: Gyldendal, 2000.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1980.
- Engberg, Charlotte. *Billedets ekko: om Karen Blixens fortællinger*. København: Gyldendal, 2000.
- Engberg, Charlotte. "Når ord bliver til billede." *Karen Blixens kunst: tegninger og malerier*. Ed. Marianne Wirenfeldt Assmussen og Sofie Stenkjær. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2002, 18–21.
- Engelbrecht, Tom og Frans Lasson, ed. *Karen Blixen i Danmark – Breve 1931–1962*. København: Gyldendal, 1996.
- Fowler, D. P. "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis." *The Journal of Roman Studies* 81 (1991): 25–35.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997.
- Glyptoteket. "Månedens værk, juni 2011." 9 Jun. 2011. <https://glyptoteket.wordpress.com>. 25. Apr. 2020.
- Heffernan, James A. W. "Ekphrasis and Representation." *New Literary History* 2 (1991): 297–316.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1993.
- Heitmann, Annegret. "Vifter, Juveler og smaa, højhælede Sko. Mode und Kleidung bei Karen Blixen." *European Journal of Scandinavian Studies* 47/2 (2017): 351–366.
- Holmberg, Hans. *Ingen skygge uden lys: om livets veje og kunstens i nogle fortællinger af Karen Blixen*. København: Reitzel, 1995.
- Juhl, Marianne. "Kvindens rolle mandens maske. Om 'De standhaftige Slaveejere.'" *Blixeniana* (1982): 309–327.

---

<sup>31</sup> Det drejer sig om et interview for *Politiken* fra 1942: "Et kunstværk skal ikke være et kunststykke. En kunstner skal dog have noget på hjerte. Men det behøver jo ikke ligefrem at være et moralsk problem. Da jeg i Paris så Degas' billeder, syntes jeg, at de viste mig, hvor dejligt, hvor rigt og levende sort er – det er jo også en forkyndelse, en åbenbaring af én side af livet" (interview for *Politiken*, 8. 10. 1942, citeret efter Brundbjerg 2000, 95).

<sup>32</sup> 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).

- Lasson, Frans, ed. *Karen Blixen. Breve fra Afrika 1914–31*. København: Gyldendal, 1978.
- Riat, Georges. *Gustave Courbet*. New York: Parkstone International, 2012. E–book (ikke nummereret).
- Stahr, Radka. "At male med ord: til realisering af billedkunst i Karen Blixens fortællinger." *Scandinavian Philology* 17/1 (2019a): 146–159.
- Stahr, Radka. "Høje kvinder og fede mænd: karikatur som et stilistisk virkemiddel i Karen Blixens fortællinger." *AUC Philologica* 3 (2019b): 89–98.
- Sturgis, Alexander, ed. *Understanding Paintings: Themes in Art Explored and Explained*. London; New York: Mitchell Beazley, 2000.
- Sorensen, Ivan Ž. og Johan Rosdahl. *At læse Karen Blixen*. Aarhus: Systime, 2011.
- Sorensen, Ivan Ž. og Ole Togeby. *Omvejene til Pisa. En fortolkning af Karen Blixens "Vejene omkring Pisa"*. København: Gyldendal, 2001.
- Thurman, Judith. *Karen Blixen. En fortællers liv*. København: Gyldendal, 1985.
- Westenholz, Anders. *Den glemte abe: mand og kvinde hos Karen Blixen*. København: Gyldendal, 1985. E–book (ikke nummereret).
- Wolf, Werner. "Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen." *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*. Walter Bernhard, ed. Leiden: Brill, 2017. 173–210.
- Yacobi, Tamar. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis." *Poetics Today* 16 (1995): 599–649.

*Radka Stahr*  
*Charles University*  
*radka.stahr@ff.cuni.cz*

## BARNET SOM MODELLÆSER AF HANS CHRISTIAN ANDERSENS EVENTYR “OLE LUKØIE”

HELENA BŘEZINOVÁ

### ABSTRACT

Hans Christian Andersen's fairy tales have long been published in rich illustrated editions aimed at child readers around the world. Yet literary scholars have rarely analysed them as children's literature. The present article considers this obvious paradox. In it, I take a closer look at the strategy Søren Baggesen's has aptly called 'dobbelartikulation'. Another scholar of literature, Gorm Larsen, has taken issues with this, stressing that the tales actually do not have two addressees: the difference is, he argues, inherent to the text. This means that the tales can legitimately be read on two levels: a concrete/heuristic reading and a symbolic/hermeneutical reading. In my article, I argue that the text cooperates both with the child reader and with the grown-up reader and this cooperation is evident both in the concrete and the symbolic reading. In my argument, I make use of the classic theory of the model reader as proposed by Umberto Eco.

The evidence that I offer for the textual cooperation operating in Andersen's fairy tales comes from Andersen's own statements about the addressee of the tales. I further substantiate this in a discussion of the fairy tales' paratext and peritext. I then contrast these private and public statements with one particular fairy tale, 'Ole Lukøie', specifically the Friday episode of the tale in which a doll called Bertha gets married. Significantly, Andersen named the doll after a real-life little girl who had repeatedly asked him if she could appear in one of his fairy tales. This episode is particularly useful in my reconstruction of the child's horizon in the fairy tale.

**Keywords:** Hans Christian Andersen; fairy tale; Ole Lukøie; model reader; Umberto Eco; the double articulation

### Introduktion

Når man undersøger sekundærlitteraturen om Hans Christian Andersens (1805–1875) verdensberømte eventyr, kan man konkludere, at forskerne med ildhu prøver at afsløre allusioner og motiver, som kun den voksne kan forstå. Gorm Larsen bemærker træffende om eventyrenes såkaldte dobbelartikulation, at litteraterne mestendels ignorerer eventyrenes børnehorisont:



The question that inevitably appears is the validity of the well-recognized double articulation – although it is as natural as the tales. Why, then, is it necessary to operate with two different addresses when we (the critics and analysts) never do constitute the children's horizon other than as an idea? It is thus remarkable that the children's horizons do not constitute a coherent interpretation of the tale but are simply marks and tokens. (Larsen 122)

Jeg vil i min artikel forsøge at rekonstruere både den voksnes og ikke mindst barnets forståelseshorisont, som er bygget ind i eventyret "Ole Lukøie". Ud fra Andersens korrespondence kan man konkludere, at han oprindeligt intenderede at skrive sine eventyr primært for børn, hvilket *ikke* var den målgruppe som romantikerne beregnede for deres eventyrproduktion. Barnet som adressat bliver tematiseret både af Andersen selv og af hans venner i deres breve – især Andersens veninde Henriette Hanck (1807–1846) bekræfter, at børn kom til at elske eventyrene. Til at begynde med opsummerer jeg imidlertid de forholdsvis sporadiske anmeldelser af eventyrene; også de dokumenterer, at eventyrene *blev* opfattet som børnelitteratur.

### Eventyr – en digtart aldeles uhensigtsmæssig som læsning for børn

En af de første anmeldelser af Andersens første eventyrhæfte udkom anonymt i tidsskriftet *Danora* i 1836. Jeg citerer et større uddrag af anmeldelsen, fordi det er relevant:

Om endog Anmelderen Intet har imod gode Eventyr for Voxne, kan han dog ikke Andet, end finde denne Digtart aldeles uhensigtsmæssig, naar det gjælder Læsning for Børn. Ikke som om han oversaae, at netop Disse ofte ere meest aabne for ethvert Indtryk af det Vidunderlige; men skal da deres Læsning, om end blot i Fritimerne, være blot til Lyst? Den, der vil give Børn Noget at læse, bør dog vel i det mindste lønligen, have et høiere Formaal dermed, end blot at more dem. Men det ligger i Tingenes Natur, at man ad denne Vei aldrig vil kunne bibringe dem nyttige Kundskaber om Naturen og Mennesket, men i det høieste kun en eller anden Leveregel; og saa er det endda et Spørgsmaal, om ikke den Nytte, derved maatte vindes, kun altfor meget opveies ved den Skade man maaskee stifter ved at fylde Indbildningskraften med phantastiske Synsmaader.

Af Herr Andersens Eventyr ville sandsynligvis de tre første: *Fyrtoiet*, *Lille Claus og store Claus* og *Prindsessen paa Ærten* kunne mere Børn; men det er saa langt fra, at Disse deri ville kunne finde nogen Opbyggelse, at Anmelderen end ikke tør indestaae for denne Læsning's Uskadelighed. Idet mindste vil vist ingen paastaae, at Barnets Takt for Sømmelighed skærpes, naar det læser om en Prindsesse, der sovende rider paa en Hunds Ryg, hen til en Soldat, som kysser hende, hvorefter hun selv, lysvaagen, fortæller denne smukke Tildragelse, som – "en underlig Drøm"; eller at dets Sands for Ærbarhed skærpes, naar det læser om en Bondekone, der i sin Mands Fraværelse, sidder alene tilbords med Degnen, [...] eller at dets Agtelse for Menneskers Liv skærpes, naar det læser Begivenheder, som at Store Claus slog sin Bedstemoder, og Lille Claus ham ihjel, fortalte som om det havde været en Stud, der sloges for Panden: Eventyret om Prindsessen paa Ærten forekommer Anmelderen ikke blot udelikat, men endog uforsvarligt, forsaavidt Barnet deraf kan indsuge den falske Forestilling, at saa høi en Dame altid maa være forskrækkelig ømskindet.



Anmelderen erkjender iøvrigt *Lille Claus og store Claus* for et meget vittigt, og *Fyrtoiet* for et ikke uvittigt Produkt; i *Prindsessen paa Ærten* troer han derimod at savne Saltet (*Danora* 1836).

Indledningsvis bemærker anmelderen, at eventyrgenren er helt uegnet for børn og i særdeleshed i Andersens udgave, som anmelderen karakteriserer som udelikat, uopbyggelig og endog uforsvarlig, siden de fire eventyr mangler en tydelig morale og de er for fantasifulde og hermed skadelige. Kort sagt optræder anmelderen som den kedelige kancelliråd i "Den lille Idas Blomster", som klandrer den fantasielskende student for hans fortællinger. Centralt er, at selvom den voksne anmelder indrømmer at læsningen morede ham, er det børn som bliver opfattet som teksternes adressat.

Andersens stil betegnes som barnlig, også af forfatteren til den negative anmeldelse, som blev bragt i *Dansk Litteratur-Tidende* den 6. januar 1836. Recensenten af Andersens første to hæfter berører eksplicit adressaten, når han betegner "Tommelise" som "det yndigste Eventyr man kan forlange", men samtidig bemærker, at Andersens hensigt må have været at tiltale den voksne læser også. Hverken det ene eller det andet er imidlertid lykkedes forfatteren, hvilket skribenten dokumenterer ved at henvise til at Andersen i "Den uartige Dreng" "ubarmhertigen og uden derved at vinde noget stort Udbytte for Børnene, har slaaet en Streg over de Følelser, hvormed den Voxne maa see Anakreons Fortælling beskaaren for al sin Poesie" (*Dansk Litteratur-Tidende*, 1836). Det vigtigste er, at også her regnes primært med barnet som læser.

Barnet som adressat bliver også nævnt i den notits skrevet af Carl Bagger, som udkom i *Søndagsblad* den 17. maj 1835, altså kun ni dage efter udgivelsen: "Stilen er ypperlig beregnet paa at fængsle Barnets Opmærksomhed" (Bagger 1835). Samstemmigt priser man Andersens eventyr på bekostning af dem fra brødrene Grimm og Musäus i en svensk resension i *Aftonbladet* 20. december 1838. Alle eventyrene er interessante "men serdeles de af Andersen, hvilkas muntra, lifliga och färgrika stil är ganska lämplig att roa den klass af läsare, fär hvilken de äro ämnade" (*Aftonbladet* 1838). Snart kommer der dog en forandring, hvad angår synet på eventyrenes adressat.

I juli 1837 udkom der i *Kjøbenhavnsposten* en anmeldelse af det tredje eventyrhæfte med "Den lille Havfrue" og "Kaiserens nye Klæder", forfatteren var sandsynligvis Orla Lehmann (1810–1870). Recensenten undrer sig over, hvorfor der udkom så få anmeldelser, "thi saavidt vides have de Andersenske Eventyr ikke alene fundet Indgang og venlig Modtagelse hos dem, for hvem de ere fortalte, men de ere ogsaa baade almindelig anerkjendte og læste med Fornøielse af de Ældre" (Lehmann 1837). Anmelderens eneste indvending mod eventyrene gælder netop adressaten, fordi Andersen lefler for barnet i slutningen af "Den lille Havfrue":

skjøndt vi dog ikke kunne undlade at anke over, at Fortælleren i den Slutningsapostrophe hvormed han i "den lille Havfrue" henvender sig til sine barnlige Tilhørere, forlader det poetiske Gebet, indenfor hvilket den hele Fortælling forresten saa fortræffelig er holdt (Lehmann 1837).

Recensenten opfatter eventyrets "Slutningsapostrophe" som en klar henvendelse til børn og denne går stik imod eventyrets poetik, som følgelig må være en voksenpoetik. Identisk syn på eventyret finder vi i et brev af Henriette Hanck. Hun skriver til Andersen fra Odense den 22. september 1837:

Fr. Schleppegrell kan jeg hilse fra, jeg var for kort siden til en Chocolate (som hun kalder det) hos hende. Jeg havde laant hende det sidste lille Hefte af Deres Eventyr, og hun forsikrede mig, at hun havde læst den lille Havfrue 5 Gange igjennem, og grædt hver Gang, der laa og en stor Taare med Sminke i, paa et af Bladene, det ærgrede mig ordentligt, at den lille Havfrue skulde begrædes med en sminket Taare (Hanck 1837).

Fru Schleppegrells reaktion vidner om den voksne læsers stærke bevægelse, hvilket svarer til Andersens deklarerede intention med eventyret. I brevet fra 25. maj 1837 til forlæggeren C. A. Reitzel (1789–1853) peger Andersen nemlig udtrykkeligt på den voksne, som dette eventyrs adressat (og vil hermed presse ham til et højere vederlag): "Denne Gang var det at jeg gjerne vilde have lidt større Honorar, da det er mit bedste Eventyr og beregnet ogsaa paa Voxne [...]" (Andersen 1837). Andersens formulering kunne tyde på, at han i sine tidligere eventyr primært sigtede til barnet, og et intentionelt skifte først indtrådte med "Den lille Havfrue". Alle de ovennævnte eksempler på eventyrenes peri-, para- og epitekst tyder altså på, at Andersens modellæser utvivlsomt primært var barnet, og sekundært – og med tiltagende styrke – også den voksne.

### Modellæserens dobbelthed

Umberto Ecos term *modellæser* rummer den empiriske forfatters publikumsforventninger. Disse forventninger afspejler sig i valget af stillistiske virkemidler, sproget, genre, motiver og temaer. Disse forventninger bliver som regel varslet i forvejen i paratekst eller peritekst. Med andre ord tillemper den empiriske forfatter sin fortællestrategi til modellæseren, der ikke er en størrelse udenfor teksten, men bliver skrevet ind i teksten ved dens tilblivelse. Sådant karakteriserer Eco sit modellæser-koncept: "The model reader I proposed later is, on the contrary, a set of textual instructions displayed by the text's linear manifestation precisely as a set of sentences or other signals" (Eco 15–16). Og han uddyber sit eget koncept med et længere citat fra Paola Pugliatti:

Iser's phenomenological perspective assigns to the reader a privilege that has been considered the prerogative of texts: namely, that of establishing a "point of view," thereby determining the text's meaning. Eco's Model Reader (1979) not only figures as the text's interactant and co-operator; much more – and, in a sense, less – he/she is born with it, being the sinews of its interpretive strategy. Thus the competence of Model Readers is determined by the kind of genetic imprinting that the text has transmitted to them... Created with – and imprisoned in – the text, they enjoy as much freedom as the text is willing to grant them (Eco 16).

Ser man på eventyrenes paratekst, kan man konstatere, at det er barnet som er den massivt annoncerede modtager. Genette beskriver paratekst som følger: "More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*" (Genette 1–2). Genette

frehæver paratekstens pragmatiske og strategiske betydning i lanceringen og forforståelsen af en tekst. Paratekst er ifølge ham “a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of transaction: a privileged place of pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that – whether well or poorly understood and achieved – is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies).” Paratekst er altså ‘guiding set of directions’ og som et ultimativt eksempel på disse retningslinier giver Genette James Joyces roman: ‘how would we read Joyce’s *Ulysses* if it were not entitled *Ulysses*?’ (Genette 2) Analogt kan man spørge, hvordan vi ville læse Andersens eventyr, hvis ikke de første eventyrhæfter var forsynet med titlen *Eventyr, fortalte for Børn*. Især hvis man ihukommer, at eventyrgenren i romantikken primært blev opfattet og anvendt som en voksengenre. Dette faktum har den ovenfor citerede anmelder af Andersens eventyr iøvrigt konstateret. Barnet figurerer altså i titlen på Andersens eventyrhæfter, og det er en kendsgerning, at stilen i dem er meget mundtlig og klart indikerer, at teksten skal være forståelig for barnet.

Begge disse strategier, dvs. de paratekstlige markører, samt de inhærente stilistiske virkemidler, beviser, at Andersen i de første eventyr samarbejdede med barnet som modellæser. Senest med “Den lille Havfrue” har Andersen imidlertid eksplicit annonceret, at han skrev den voksne ind som modellæser i teksten. Han selv har beskrevet sin strategi som en *dobbeltartikulation* for at bruge den veletablerede term lanceret af Søren Baggesen.<sup>1</sup> Den lille havfrues historie er fortalt i det samme barnligt naive stilleje som resten af eventyrene, men den slutter tragisk, fordi kærligheden ikke krones med ægteskab. Den manglende happy end hører emnemæssigt ikke til en børnefortælling, være det sig eventyr eller en anden genre. Det er imidlertid interessant, at den ulykkelige kærlighed også bliver tematiseret i “Den uartige Dreng”, som udkom i det andet eventyrhæfte i 1835, kaldet *Eventyr, fortalte for Børn*, men i Andersens korrespondence finder vi evidens for, at denne tekst om Amor med flitsbue, som går rundt i verden og ødelægger alle, havde børnene reageret meget stærkt på. De blev som læsere også ramt i hjertet af den ulykkelige kærlighed. Børnenes respons ser vi på i næste afsnit.

### Eventyrenes adressat i Andersens korrespondence og pigen Bertha

Til nytår 1835 meddeler Andersen sin veninde Henriette Hanck: “Nu begynder jeg paa nogle ‘Børne-Eventyr’, jeg vil see at vinde de kommende Slægter skal De vide!” (Andersens brev til Hanck 1835) I februar samme år skriver Andersen om sin modellæser til forfatteren Bernhard Severin Ingemann (1789–1862): “Dernæst har jeg begyndt paa nogle: ‘Eventyr fortalte for Børn’, og jeg troer de lykkes mig. Jeg har givet et Par af de Eventyr jeg selv som Lille var lykkelig ved, og som jeg ikke troer ere kjendte; jeg har ganske skrevet dem saaledes som jeg selv vilde fortælle et Barn dem” (Andersens brev til Ingemann 1835). Andersens modellæsere reagerede positivt på eventyrene, hvilket bevidnes i Hancks svar til Andersen, som hun skrev den 12. februar 1836, efter de første to eventyrhæfter var udkommet. Hanck arbejdede i Odense som lærer og forsikrede i brevet

<sup>1</sup> Termen dobbeltartikulation indgår i titlen på Baggestens konferenceindlæg (Baggesen 1993).

Andersen om, at han allerede *har* vundet de kommende slægter: “Det morede mig meget at læse Deres Eventyr, *Tommelise* er saa nydelig; *Den lille uartige Dræng* grumme comisk, De vinder rigtignok Efterslægten.” (Hanck 1836) I forbindelse med “Den uartige Dreng”, som udkom i det andet eventyrhæfte i 1835, beskriver Hanck børnenes reaktion på eventyrene mere udførligt:

Om jeg ikke, naar de vare uhyre flittige vilde forelæse dem en Historie af saadan en nydelig lille Bog, som de havde faaet af deres Forældre til Nytaar, og som Sophie Vind, der dog læser saa meget, selv har sagt om: ‘at det var den smukkeste Bog der var til!’ Det var Deres Eventyr! Tiden var den Dag knap, saa de Smaae maatte lade sig nøje med den korteste: *Den lille uartige Dræng*.” “Det veed jeg da vist”, sagde den fornuftige Bertha “at hverken Moder eller Jomfruen vilde tillade Gottlieb at lege med saadan en Dræng”. “Bare han var her i Skolen”, mente denne “saa skulde jeg nok korexe ham!” “Nei her maae han ikke komme!” sagde min lille Angelica, og klyngede sig ganske ængstelig op ad mig: “jeg tænker paa hvis han nu kom her saa maatte Du da ret være stræng imod ham, hvordan skulde Du komme ud af det lille Jfr? (Hanck 1836)

Hancks brev om børnenes stærke reaktion på dette eventyr modsiger anmelderens skeptiske dom over eventyrets egnethed som børnelitteratur. Jeg vil nu fokusere på den lille pige ved navn Bertha, for hendes litterære skæbne illustrerer på en signifikant måde Andersens modellæser-strategi.

Hanck formidlede flere gange sin lille elevs ønske til forfatteren om at bruge navnet Bertha i et af sine eventyr. Hanck gentager Berthas ønske i februar 1837, før Andersens tredje eventyrhæfte udkom: “min lille Elev af samme Navn har vist spurgt mig over 15 Gange, om jeg dog troer at Forfatteren erindrer sit Løfte og benytter hendes Navn til en af de smaae Piger i Eventyrene” (Hanck 1837). En måned senere, den 9. marts 1837, bad Andersen sin odenseanske veninde om at hilse Bertha fra ham og sige, at: “Havfruerne ikke kunne hedde Bertha, ellers skulde den lille Havfrue have faaet dette Navn. – Nu gjemmer jeg Navnet til den næste lille Bog, som kommer ud og da skal der bestemt komme en Bertha i den. I det andet Eventyr, *Keiserens nye Klæder*, findes slet ingen Fruentimmer” (Andersen 1837). Andersens svar bevidner at han regner med barnet som læser. Han lever også op til sit løfte og navngiver en eventyrkarakter Bertha, men først i 1841 og karakteren er ikke en lille pige, men en lille piges dukke. Det sker i eventyret “Ole Lukøie”, som blev trykt i det sidste hæfte som endnu hed *Eventyr, fortalte for Børn*. I et brev til Hanck fra 10. juli 1840 skriver Andersen om eventyret:

Jeg har her fuldendt et Eventyr Ole Lukøie, og troer at det er imellem de meest brogede jeg har skrevet. Det er den gamle Drømmegud, som her til Lands kaldes Ole Lukøie, der om Aftenen kommer med sin Haandsprøite og sprøiter Børn sød Melk i Øinene, saa at De ikke kunne see ham, naar han kommer for at fortælle sine Eventyr. Han besøger saaledes en lille Dreng Hjalmar og i en heel Uge fortæller han ham noget hver Aften, og det er altid forskjelligt. Siig til Deres lille Bertha, at der i Fredagten i dette Eventyr er et Dukke-Bryllup, hvor Brudeparret hedder Bertha og Herman. (min understregning) (Andersens brev til Hanck 1840)

I sit brev til den attenårige svenske komtesse Mathilde Barck fra 20. juni samme år kalder Andersen eksplicit teksten for et børneeventyr: "Selv har jeg ogsaa været ret flittig herude, jeg har skrevet et nyt Børne-Eventyr: *Ole Lukøie*" (Andersens brev til Barck 1840). Man kan altså opsummere, at alle indicier indikerer barnet som modellæser:

- parateksten, dvs. hæftets titel
- eventyrets hovedkarakter, Hjalmar, som er et barn
- fortællesituation (fortælle tid) som er indlejret i aftenlæsning
- Ole Lukøies mytiske karakter som får børnene til at sove
- den citerede epitekt, dvs. det brev, i hvilket Andersen hilser den empiriske lille pige og informerer hende om, at han har navngivet en figur efter hende
- samt rekvisitter såsom dukker, skolehæfter, prinsesser osv.

Alligevel vil det være uhensigtsmæssigt at overse det upersonlige pronomen noget, som jeg understregede i Andersens brev til Hanck. Dette noget kan nemlig umulig presses ned i barnets øjenhøjde. De enkelte episoder, som barneprotagonisten Hjalmar ser i sine drømme, ligger nemlig primært uden for hans fatteevne.

#### Ole Lukøie som ægteskabsrådgiver

Johan de Mylius betegner rammende de enkelte optrin, som Ole Lukøie præsenterer for Hjalmar, som "klaustrofobiske skrækscenarier" (Mylius 29) og som "anskuelsesundervisning for voksne, for det er deres liv, Hjalmar ser – uden at have forudsætninger for at vide eller forstå det" (Mylius 28). Jeg vil nu koncentrere mig udelukkende om fredagstableauet med dukkebrylluppet, hvor den lille pige, Berthas navnesøster, bliver gift. Dukkebrylluppet er vel at mærke det andet bryllup, den lille Hjalmar er nødt til at overvære: torsdag var han til et meget jordnært og usympatisk musebryllup. Også fredagsbrylluppet har en beklemmende virkning på læseren – uden at barnet helt kan forstå årsagen hertil. Den mest plausible forklaring på dette er, at parallelt med lillepigens Bertha har forfatteren tydeligvis også valgt at samarbejde med den voksne læser i teksten.

Den første bemærkning om brudeparret kan barnet forstå uden problemer, fordi rollespil hører til de klassiske lege, og inden for spillet kan dukker frit skifte køn: "Din Søsters store Dukke, den der seer ud som et Mandfolk og kaldes Herman, skal giftes med Dukken Bertha, det er desuden Dukkens Geburtsdag og derfor skal der komme saa mange Presenter!" Efter denne Oles replik følger straks Hjalmars svar, i hvilket drengen forsikrer sin vejleder Ole om at han er med: "Ja, det kender jeg nok!" sagde Hjalmar, "altid naar Dukkerne trænge til nye Klæder saa lader min Søster dem have Geburtsdag eller holde Bryllup! det er vist skeet hundred Gange!" Heller ikke denne Hjalmars replik bliver efterfulgt af fortællerens uddybning, det er igen Ole som replicerer: "Ja, men i Nat er Brylluppet hundred og eet og naar hundred og eet er ude, saa er Alt forbi! derfor bliver ogsaa dette saa mageløst. See en Gang!" Efter en serie repliker med barnligt indhold, hvor lille Hjalmar og med ham ethvert barn fuldtud kan være med, bruger Andersen den overraskende vending "saa er Alt forbi", og hermed slipper han barnet som læser, fordi barnet ikke umiddelbart kan forstå sammenhængen. Bedre forudsætninger for at forstå denne korte sætning har den voksne, som kan ane en ironisk subtekst. Andersen bruger

iøvrigt formlen som den sidste sætning i mindst to af sine eventyr, begge mere eller mindre nihilistiske: “Grantræet” og “Tante Tandpine”. Denne nihilistiske formulering virker også ildevarslenende defaitistisk i forbindelse med det forestående bryllup.

Efter denne besynderlige replik, som tydeligt fungerer som prolepsis, får Hjalmar aldrig ordet igen, det vil sige at barnet kun får lov til at overvære det optrin, som følger efter Oles opfordring: “See en Gang!” Fortælleren beskriver optrinet på følgende vis: “Og Hjalmar saae hen paa Bordet; [...] Brudeparret sad paa Gulvet og lænede sig op til Bordbenet, ganske tankefuldt, og det kunde det jo have Grund til” (Andersen 1963:174). Den sidste sætning knytter an til Oles information om, at alt er forbi, og er igen yderst interessant, både indholdsmæssigt og ud fra et narratologisk perspektiv. Den kan faktisk henvises til Hjalmar som tilskuere, siden sætningen både kan forstås som dækket direkte tale og indre monolog. Dette indikeres af sætningsadverbiet *jo*, som tydeligvis fremhæver enten fortællerens eller en fiktiv karakters subjektive holdning til det, man ser. Det kan altså være Hjalmar, men også Ole eller fortælleren, der finder det forståeligt, at brudefolkene har gode grunde til at være betænkelige inden de indgår et bryllup. Selvom det er umuligt at afgøre, om det er lille Hjalmar, Oles eller fortællerens hoved, som vi skal placere denne overvejelse i, kan man konstatere, at denne mystiske overvejelse, som er helt igennem præget af det lille adverbium *jo*, endegyldigt katapulterer historien fra barnets horisont op i den voksne læsers øjenhøjde. Sætningen lyder unægteligt som en advarsel imod det forestående bryllup – eller imod et bryllup som sådan. Denne tolkning bliver bekræftet af fortællerens videre beskrivelse: “Men Ole Lukøie, iført Bedstemoders sorte Skjørt, viede dem! da Vielsen var forbi, istemte alle Møblerne i Stuen følgende skønne Sang, der var skrevet af Blyanten, den gik paa Melodie, som Tappenstregen.” Tappenstregen er ifølge ODS et:

militært signal (opr. trommesignal, ved højtideligere lejligheder udført af tromme og fløjte ell. fuldt orkester), der spilles i kaserner, kantonnement, lejr, garnisonsby osv. om aftenen for at tilkendegive, at tropperne skal være i kvarteret og begive sig til ro.

Det vil sige at dette bryllup har noget militært over sig. Det kommende replikskifte viser tydeligt, at der igen er tale om en prolepsis og den tilkendegiver ægteskabets karakter, hvor dukken Herman vil danse efter dukken Berthas fløjte. Man kan formode at tappenstregen som bryllupsmelodi ikke overrasker barnet, men den voksne får sandsynligvis andre konnotationer.

Bryllupsoptrinet afsluttes med en strid om bryllupsrejsens mål, og i slutningen af denne dialog afsløres tydeligt, at det ikke er den større dukke, som fik lov til at spille brudgommen Herman, der har bukserne på:

„Skal vi nu ligge paa Landet, eller reise udenlands?” spurgte Brudgommen, og saa blev Svalen, som havde reist meget og den gamle Gaard-Høne, der fem Gange havde ruget Kyllinger ud, taget paa Raad; og Svalen fortalte om de deilige, varme Lande, hvor Viindruerne hang saa store og tunge, hvor Luften var saa mild, og Bjergene havde Farver, som man her slet ikke kjender dem! ‘De har dog ikke vor Grønkaal!’ sagde Hønen. ‘Jeg laae en Sommer med alle mine Kyllinger paa Landet; der var en Gruusgrav, som vi kunde gaae og skrabe i, og saa havde vi Adgang til en Have med Grønkaal! O, hvor den var grøn! jeg kan ikke tænke

mig noget kjønnerer.' 'Men den ene Kaalstok seer ud ligesom den anden,' sagde Svalen, 'og saa er her tidt saa daarligt Veir!' 'Ja det er man vant til!' sagde Hønen. 'Men her er koldt, det fryser!' 'Det har Kaalen godt af!' sagde Hønen. 'Desuden kunne vi ogsaa have det varmt! havde vi ikke for fire Aar siden en Sommer, der varede i fem Uger, her var saa hedt, man kunde ikke trække Veiret! og saa have vi ikke alle de giftige Dyr, de have ude! og vi er fri for Røvere! Det er et Skarn, som ikke finder at vort Land er det kjønneste! han fortiente rigtig ikke at være her!' og saa græd Hønen 'Jeg har ogsaa reist! jeg har kjørt i en Bøtte over tolv Mile! der er slet ingen Fornøielse ved at reise!' 'Ja Hønen er en fornuftig Kone!' sagde Dukken Bertha, 'jeg holder heller ikke af at reise paa Bjerge, for det er kun op og saa er det ned! nei, vi ville flytte ud ved Gruusgraven og spadserer i Kaalhaven!' Og derved blev det (Andersen 1963:174–175).

Bryllupsrejsens rækkevidde bliver stækket som vingerne på fjerkræ. Lille Hjalmar forstår dialogen på sin vis, men den voksne har en anden og mere adækvat forståelseshorison. Inden for denne kan også denne dialog fortolkes som en advarsel mod ægteskabets kaserne. Summa summarum: hvis man tænker på Hancks lille elev Bertha, som så ivrigt ville optræde i et eventyr, kan man logisk spørge sig selv, om hun i sidste ende var glad for denne Andersens honnør.

Når man ser bort fra den naive tone, eventyret er fortalt i, kan "Ole Lukøie" ikke betegnes som en naiv tekst, præcist som det bliver gjort af den anonyme anmelder i *Kjøbenhavnsposten* den 23. december 1841:

Digteren H. C. Andersen har iaar atter ikke ringe bidraget til det yngre Danmarks Juleglæder ved Udgivelsen af et nyt Hefte af sine "Eventyr fortalte for Børn" [...] af hvilke den første igjen bestaaer af en Epicus af syv samme eventyrlige Drømmebilleder, som den bekjendte Ole Lukøie hver Nat i en Uge fortalte en artig lille Dreng. Dette og "Svinedrengen" ere de mest naive af disse fire yndige Smaa-Eventyr (*Kjøbenhavnsposten* 1841).

Recensenten indrømmer, at Andersens eventyr bliver læst af voksne læsere, og nævner, at de også er skælske, men også i den følgende passage omtaler han hele to gange deres naivitet, og modsiger hermed faktisk sig selv, fordi skælskhed og naivitet er kvaliteter, der udelukker hinanden:

At Andersens naive Eventyr ogsaa ere tiltrækkende for Andre end Smaaabørn, er altfor bekjendt, til at det behøver at gjentages; hans Overførelse og smukke Udstyr i andre Sprog vidner tilstrækkeligt om deres anerkjendte poetiske Værd, hvorvel der dog nødvendigviis maa gaae meget tabt af den oprindelige Naivitet og de skjælske Vendinger og Udtryk, som de have i deres danske Originalsprog (*Kjøbenhavnsposten* 1841).

Den oprindelige naivitet bliver i virkeligheden subverteret netop af diverse skælske vendinger og kommentarer, som enten bliver udtalt af fortælleren eller udformet som dækket direkte tale eller indre monolog. Skælsk er også den direkte tale i form af en dialog, som den mellem en høne og en svale, hvor fortællerens indgriben begrænsede sig til de indledende fraser "sagde Hønen", "sagde Svalen", "sagde Dukken Bertha" (brudgommen Herman får iøvrigt ikke et ord indført), og til den korte, men yderst sigende information: "og saa græd Hønen". Disse fortællerens indledende sætninger indeholder ingen



vejledende informationer til barnet, eller den voksne for den sags skyld, men den voksne er bedre klædt på med henblik på at forstå deres underfundighed. Det er iøvrigt ganske manipulerende fra fortællerens side at vise, at kvindens sidste og endelige argument, i det øjeblik hun kommer til kort i det logiske ræsonnement, er manipulation i form af gråd. Dyrenes dialoger hører ellers til det faste repertoire i de korte fortællinger kaldet fabler, som barnet kan relatere til, men det er faktisk kun den voksne, der til fulde kan forstå dialogens rationale, siden den voksne til forskel fra barnet er gift.

I forbindelse med den ægteskabelige strid mellem dukkerne Herman og Bertha er det oplagt at citere Andersens brev til Henriette Wulff (1804–1858) fra den 3. februar 1836, hvor Andersen skildrer sin eventyrmetode:

Mine Digter-Aar ere begyndte med min Ankomst fra Udlandet, jeg har maaskee fire eller sex Aar endnu til at skrive godt i, og de maa jeg gribe. Jeg gjør det hyggeligt hjemme, Ilden knitrer og saa besøger min Musa mig, fortæller mig underlige Eventyr, henter mig komiske Figurer fra Hverdags Livet, Adelige og Borgerlige [,] siger: "see paa de Folk, de kjende Du, tegn dem af og – "de skulle leve!". [...] Derfor forsømmer jeg mine Venner (Andersens brev til Hanck 1836).

Figurerne fra hverdagslivet er også svalen og hønen, deres replikskifte om de to diametralt modsatte rejsemål kan karakteriseres som bittert realistisk. Realistisk virker også stridens afslutning, når vidtløftige rejsedrømme bliver til en tur i kålhaven. Men alle disse realistiske hverdagsbilleder er indlejrede i et tableau med samtalende dyr og en lille dreng, der bliver vist rundt i verden af en lille mandsling, som viser sig at være drømmegud. Med andre ord hersker der en vis spænding mellem det realistisk hverdagslige og det fantastiske i bryllupsscenen, og her bliver det igen givende at ihukomme Ecos karakteristik af modellæseren:

This type of spectator (or reader of a book) I call the model reader – a sort of ideal type whom the text not only foresees as a collaborator but also tries to create. If a text begins with "Once upon a time," it sends out a signal that immediately enables it to select its own model reader, who must be a child, or at least somebody willing to accept something that goes beyond the commonsensical and reasonable (8–9).

Hvem samarbejder teksten "Ole Lukøie" med, eller hvilken modellæser bliver til med teksten? Eventyret begynder med en variation af den kendte eventyrformel "der var engang":

I hele Verden er der ingen, der kan saa mange Historier, som Ole Lukøie! – Han kan rigtig nok fortælle!  
Saadan ud paa Aftenen, naar Børn sidde nok saa net ved Bordet, eller paa deres Skammel, kommer Ole Lukøie; han kommer saa stille op ad Trappen; for han gaaer paa Hosesokker, han lukker ganske sagte Døren op og fut! saa sprøiter han Børnene sød Mælk ind i Øinene, saa fiint, saa fiint, men dog altid nok til at de ikke kunne holde Øinene aabne, og derfor ikke see ham (...) (Andersen 1963: 167).



Fortælleren fremskriver altså en situation, som primært burde tiltale barnet eller som Eco formulerer det: “at least somebody willing to accept something that goes beyond the commonsensical and reasonable”. Vejlederen i historien er en fantasifigur med en paraply, dyrene taler etc. Disse fantastiske motiver overrasker ikke, fordi de bliver annonceret i begyndelsen med en eventyrformel, og de appellerer klart til barnet. På den anden side kan man ikke sige, at historien er uden for det almindeliges og fornuftiges sfære. Tværtimod er fx den fugle-disput, som jeg citerede, cementeret i en yderst hverdagslig og jordnær kontekst. Denne kontekst er især den voksne læser alt for fortrolig med.

### Konklusion

Man kan konkludere, at Andersens tekst tydeligt deklarerer et samarbejde med barnet såvel som den voksne som modellæser. Larsen skriver plausibelt, at barnligheden i Andersens eventyr er skabt ved hjælp af de stilistiske virkemidler, og dette stilleje indikerer to ting: “1) a naïve and ironic mood; 2) confidence and familiarity with the language” (122). Læseren lokkes i et barnligt sprogleje til at høre en fantastisk historie om lange dejlige udflugter, men bliver gang på gang naglet fast til en jordnær borgerlig virkelighed, som den bliver realiseret af de voksne. Denne strategi beskrev Andersen allerede i det ovennævnte brev til Henriette Wulff fra 1836. I et brev til sin ven og kollega Ingemann skrevet to år efter udgivelsen af “Ole Lukøie” nævner Andersen sin intenderede modellæser eksplicit, eller rettere sagt sine modellæsere. Brevet er skrevet den 20. november 1843:

Jeg er kommet paa det Rene med at digte Eventyr! De første jeg gav, vare jo meest ældre jeg havde hørt, som Barn og som jeg, efter min Art og Maade, gjenfortalte og omdigtede; de jeg selv skabte: f Ex: den lille Havfrue, Storkene, Gaaseurten & vandt imidlertid meest Bifald og det har givet mig Flugt! nu fortæller jeg af mit eget Bryst, griber en Idee for den Ældre – og fortæller saa for de Smaa, medens jeg husker paa at fader og Moder tidt lytte til og dem maa man give lidt for Tanken!

Hvis vi tænker på den lille pige, som bad forfatteren om at blive en del af et børneeventyr, forekommer hans taktik decideret grusom. Andersen informerer pigen via hendes lærerinde om, at hun er blevet en del af hans eventyr, men eventyret og den rolle, som pigens navnesøster varetager, har den funktion at tjene til skræk og advarsel. Man kan endda sige, at barnet bliver taget som gidsel, fordi tekstens modellæser uden tvivl er barnet, men det er primært dets forældre, Andersen vil konfrontere – og underholde. Tænker vi på barnet som modellæser, så kan vi ud over grusomheden tilskrive teksten en del humanisme, fordi den oplyser barnet om, hvor farlig og fremmedgørende de voksnes verden er.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> 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” (reg. no.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734).

---

## LITTERATUR

- Aftonbladet*. Anonym anmeldelse, 20. december 1838. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/forskning/anmeldelser/anmeldelse.html?aid=9674> [2. 1. 2020].
- Andersen, Hans Christian. "Ole Lukøie." In: DAL, Erik, ed. *H. C. Andersens Eventyr I*. København: Hans Reitzels forlag, 1963.
- Andersen, Hans Christian. Brev til Bernhard Severin Ingemann, 10. februar 1835. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=876> [2. 2. 2020].
- Andersen, Hans Christian. Brev til Bernhard Severin Ingemann, 20. november 1943. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=3034> [7. 5. 2020].
- Andersen, Hans Christian. Brev til Carl Anders Reitzel, 25. marts 1837. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=1029> [2. 2. 2020].
- Andersen, Hans Christian: Brev til Henriette Wulff, 1. januar 1835. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=874> [2. 4. 2020].
- Andersen, Hans Christian: Brev til Henriette Hanck, 10. juni 1840. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=1709> [5. 4. 2020].
- Andersen, Hans Christian: Brev til Henriette Hanck, 9. marts 1837. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=1024> [15. 2. 2020].
- Andersen, Hans Christian: Brev til Henriette Wulff, 3. februar 1836. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=932> [5. 5. 2020].
- Andersen, Hans Christian: Brev til Mathilde Barck, 20. juni 1840. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=1719> [5. 4. 2020].
- Bagger, Carl. Anmeldelse. *Søndagsblad*, 17. maj 1835. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/forskning/anmeldelser/anmeldelse.html?aid=9670> [15. 1. 2020].
- Baggesen, Søren. "Dobbeltartikulationen i H. C. Andersens eventyr". In: De Mylius, Johan. Hjørnager Pedersen, Viggo, Jørgensen, Aage, eds. *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference 25.-31. august 1991*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1993. 15–29.
- Dannora. For kritik og anticritik*. Anonym anmeldelse, 1836. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/forskning/anmeldelser/anmeldelse.html?aid=9671> [15. 11. 2019].
- Dansk litteratur-tidende*. Anonym anmeldelse, 6. januar 1836. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/forskning/anmeldelser/anmeldelse.html?aid=9673> [15. 11. 2019].
- Eco, Umberto. *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, Massachusetts; London, Harvard University Press 1994.
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Translation Jane E. Lewin. Cambridge: CUP, 1997
- Hanck, Henriette. Brev til H. C. Andersen, 12. februar 1836. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=934&s=fqlr1qec20ddk8v68lt3sofkld&st0=Arbejder-Foreningen&f0=127&orderby=Dato&pp=100> [15. 11. 2019].
- Hanck, Henriette. Brev til H. C. Andersen, 22. september 1837. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=1078> [2. 11. 2019].
- Hanck, Henriette. Brev til H. C. Andersen, 8. februar 1937. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=1016> [15. 11. 2019].
- Kjøbenhavnsposten*. Anonym anmeldelse, 23. 12. 1841. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/forskning/anmeldelser/anmeldelse.html?aid=9678> [15. 11. 2019].
- Larsen, Gorm. "The Question of the Addressee and the Structure of Enunciation in Andersen's Tales Or: Why the Fairy Tales are Not Told for the Children." In *When We Get to the End... Towards a Narratology of the Fairy Tales of Hans Christian Andersen*. Odense: University Press of Southern Denmark 2005.
- Lehmann, Orla. Anmeldelse. *Kjøbenhavnsposten*, 18. juli 1837. Tilgængelig online: <https://andersen.sdu.dk/forskning/anmeldelser/anmeldelse.html?aid=9676> [2. 11. 2019].
- Mylius, Johan de. *Forvandlings pris. H. C. Andersen og hans eventyr*. København: Høst & Søn 2003.

Helena Březinová  
Charles University  
[helena.brezinova@ff.cuni.cz](mailto:helena.brezinova@ff.cuni.cz)

---

**OM BERGVISJONER OG DIKTNING HOS IBSEN****EVEN ARNTZEN**

---

**ABSTRACT**

This article examines some connections between rock and mountain visions and poetry in Henrik Ibsen's writings. The article argues that the poem "Paa Vidderne" and also the poem "Bergmanden" thematizes the poetic call, where the starting point of the poetry is analogous to ascending a mountain or penetrating into a dark rock room below the ground. Also in several of Ibsen's dramas (*Keiser og galiæer*, *Peer Gynt*, *Brand*, *John Gabriel Borkman*), the rock motif is of considerable importance, both related to cognition and poetic inspiration. In *Når vi døde vågner*, the rock and mountain motif is linked to the metapoetic on a number of levels. Not only does Irene insist on calling Rubek – stonemason by profession – a poet. The drama as such, and perhaps in particular Professor Rubek's marble stone group, can also be considered as a kind of meditation over Ibsen's life work. Not least, the high mountains play a dominant role as a room of the dramatic action in the drama's final act. The drama ends high in the mountains, and with it also Ibsen's writing, as a last testimony to the fundamental significance of this topos in Ibsen's *oeuvre*.

**Keywords:** Henrik Ibsen; "Paa Vidderne"; "Bergmanden"; *Peer Gynt*; *Brand*; *John Gabriel Borkman*; *Når vi døde vågner*; the mountain motif; poetic visions; the metapoetic

---

*Nu er jeg staalsatt, jeg følger det bud,  
Der byder i høiden at vandre!  
Mitt lavlandsliv har jeg levet ud;  
Her oppe på vidden er frihed og Gud,  
Der nede famler de andre.*

Ibsen, "Paa Vidderne", 1871 siste strofe 1 (Ibsen 6, 329)<sup>1</sup>

*Bergvegg, brist med drønn og brag  
for mitt tunge hammerslag!  
Nedad må jeg veien bryde  
Til jeg hører malmen lyde.*

Ibsen, "Bergmanden", 1871, første strofe (Ibsen 6, 331)

---

<sup>1</sup> Alle mine sitater fra Ibsen er fra Henrik Ibsen, *Samlede verker*, bind 1–6, Oslo: Gyldendal, 1978.

Innsikten med denne artikkelen er å rette fokus mot hvordan fjell- og bergrelaterte erfaringer hos Henrik Ibsen svært ofte er forbundet med det *metapoetiske*, der det metapoetiske (eller poetologiske) må forstås som en kognitiv (men kanskje også intuitiv) skriftpraksis, ofte legemliggjort på det tekstlige symbolplan. Mange har kommentert fjellmotivet hos Ibsen – gjerne i relasjon til en gjennomgående frihetssøken – men de metapoetiske aspekter ved dette sammensatte motivkomplekset er betydelig underkommunisert i Ibsen-forskningen. Jeg har en hypotese om at denne grunnleggende metapoetiske refleksjonen hos Ibsen kan avkodes som en *dobbel* bevegelse; på den ene side retter disse refleksjonene seg som en overskridende bevegelse *oppad* (representert ved diktet “Paa Vidderne”), mot oversikt, overblikk, dikterisk inspirasjon og unnfangelse, men samtidig overskridelse *nedad* og *innover* (representert ved diktet “Bergmanden”), mot innsikt, skjult viten, dionysisk destruksjon, men også dikteriske funderinger.

I innledningen til artikkelen “Stormen fra fjellet. Om Ibsens *Brand*” sier Per Thomas Andersen følgende: “Det er et gammelt topos å plassere viktige begivenheter *oppe på fjellet*. Begivenheter som hever seg over det trivielle og alminnelige, skjer i høyden. [...] den forfatter som sannsynligvis har gjort flittigere bruk av dette topos enn noen andre, er Henrik Ibsen.” (Andersen 75, min uth.) Den betydning som Andersen tillegger fjellet i *Brand* er særlig forbundet med fjellets status som arena for religiøse og metafysiske stridigheter. Det er vel og bra, men Andersen sier intet om de metapoetiske kvaliteter som også ligger innbakt i dette fjellandskapet i *Brand* – og en mengde andre Ibsens tekster.

Mange av romantikkens diktere oppviser en særegen interesse for fjell og fjellandskap. Ikke sjelden vil man kunne se at denne ubendige fjelldriften hos mange romantikere er nært forbundet med frihetstrang, ville emosjoner (som i Emily Brontës *Wuthering Heights*), ekstaselignende tilstander, gudelignende fornemmelser. Noe forbausende er det derfor at en nærmere drøftelse av fjellmotivets betydning er så godt som helt fraværende i Errol Durbachs klassiske Ibsen-studie *Ibsen the Romantic* (1982). Heller ikke Mark Sandberg, i sin omfattende Ibsen-bok fra 2015, *Ibsen's Houses. Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*, knytter sine ellers innsiktsfulle refleksjoner angående “Paa Vidderne” til det metapoetiske, men utelukkende til et behov for uavhengighet, ensomhet og frihet: “In this poem, the poetic ‘I’ describes the process of detachment from domestic life in favor of a wilder, freer life as a hunter on a mountain plateau [...]” (Sandberg 38).

I sin Ibsen-studie fra 2003 hevder Bjørn Hemmer at “Terje Vigen”, sammen med “Paa Vidderne”, danner den estetiske bærebjelken i Ibsens forfatterskap: “I disse diktene legger vi også merke til at Ibsen er i ferd med å utforme sitt typiske *symbolandskap*, med *fjell* og *hav* som noe langt mer enn bare ytre vilkår og dikteriske kulisser for menneskers liv.” (Hemmer 46, mine uth.) Vel så viktig for Ibsens grunnleggende estetikk er imidlertid diktet “Bergmanden”, da dette diktet eksplisitt tematiserer den dikteriske kallstanken, der dikterspråkets utgangspunkt analogiseres med det å trenge inn i et mørkt bergrom under bakken. I *Kejsers og galilæer* ser man hvordan den erkjennessøkende Julian søker ned i mørket og *berggrunnen* for å vinne innsikt i den kaotiske og bedragerske dagslysverden som ellers omgir ham. Det er med andre ord snakk om en kreativ nedstigning, i et potensielt *skapende* og avklarende mørke:

(I Vienna. Et hvelvet rom i katakombene. Til venstre snor seg en buktet gang oppad. Gjennom bergsiden i bakgrunnen er uthugget en trappe, som ender oppe ved en lukket dør. Foran til høyre fører en mengde trinn ned til dypere liggende gange. [...].)

[...]

CÆSAR JULIAN (taler nedad). Ennu intet tegn?

EN STEMME [MYSTIKEREN MAXIMOS] (dypt nede). Intet.

[...]

RIDDEREN SALLUST. Jeg bønnfaller deg – ; hva søker du her i mørket?

CÆSAR JULIAN. Lys. Gå, gå!

(Ibsen 3, 244 og 253)

Julian, geleidet av ridderen Sallust, har søkt ned i dypet for å oppnå kontakt med den bakenforliggende ånde verdenen og derigjennom erverve innsikt i den dennesidige verdens mange mysterier. Det er snakk om en form for kunnskapssøkende nedstigning, en underjordisk ferd som er tiltenkt å avføde visjoner om en ny verdensorden, da håpet er at vandringsen i jordens mørke indre skal fungere avklarende. På mange måter kan Julian oppfattes som en visjonær outsider.

Visjonære outsiders, som dertil har en sterk higen mot bergets indre gemakker, finner vi flere av i Ibsens verden. Den huldreaktige grønnkledte, som presenterer seg selv som “Dovrekongens datter”, fører Peer Gynt “gjennom Rondeporten” (Ibsen 2, 351) og dypt inn i berget, til Dovregubbens kongshall. I dette farseaktige tablået av en trollverden, mettet med rå seksualitet og dyriske impulser, krever Dovregubben at Peer – dersom han skal få hans datter – aldri må forlate berget. Når så Dovregubben informerer Peer om at hans datter er besvangret, nekter Peer å ta ansvar for sine handlinger, og vil rømme berget, men er i stedet nær ved å bli drept av småtrollene.

Hele hendelsen inne i Dovregubbens hall kan leses som en drøm, ettersom Peer – like før møtet med den grønnkledte – har slått seg selv i svime ved å skulle hodet mot fjellveggen. Denne drømme-hypotesen svekkes imidlertid noe av at Peer, på et langt senere tidspunkt (i femte akt) møter Dovregubben på nytt, denne gangen på en landevei. Men også dette siste møtet kan for så vidt oppfattes som et drømmesyn.

Det som imidlertid er viktig å holde fast ved, er at hendelsene inne i Dovregubbens hall markerer toppunktet på de fantastiske innslagene i *Peer Gynt*. På mange måter er Peer en overdådig dikternatur, noe som blir ettertrykkelig slått fast allerede i første akt når Peer forteller mor Åse om sitt ville fjellritt over Gjendin-eggen. Som fantasiflukt er bukkerittet nesten på høyde med hendelsene i Dovregubbens kongshall.

Det overdådige bukkerittet nedover fjellsiden videreføres gjennom den fantastiske reisen *inn i fjellet*, inn i Dovregubbens hall – som i henhold til fiksjonen ligger i samme fjellmassiv som er arena for bukkerittet, Rondene. Dertil kan vi merke oss at Peers inntreden hos Dovregubben også tar form som et *ritt*, bare denne gang på en *gris*.<sup>2</sup> Det himmelstormende bukkerittet er med andre ord blitt transformert til en grotesk ferd inn i en heslig, men likevel forunderlig forlokkende bergverden.

---

<sup>2</sup> Både bukkerittet og griserittet kan leses som en form for Pegasus-ritt, altså to tøylesløse og metapoetiske ritt inn i diktningens univers.

Også i *Brand* (1866) står berg-motivet meget sentralt, både gjennom tittelpersonens nære tilhørighet til de høye fjellpartier, men også gjennom Brands visjoner, der han gjennom noen av sine (dikteriske) syner foretar en drømmeaktig inntrengning i berget. Den ytre fjellsymbolikken i *Brand* er gjennomgående, stykket både begynner og slutter oppe på fjellet. Flere Ibsen-forskere har vært inne på fjellmotivets betydning hos Ibsen, deriblant Anders Strand i artikkelen “Landskap og kall i Ibsens *Brand*”:

*Brand* karakteriseres av en håndfull metaforgrupper knyttet til naturens elementer: jord, vann, luft, ild. Referanser til dem – til slettelandet, til havet eller elven, til fjellet og lyset – gjentas stadig i nye sammenhenger og med ulik betydning. Ildens element er i tillegg present på enhver side, nemlig i og med hovedpersonens navn. Det aller viktigste av disse naturmotivene er nok likevel fjellet (Hagen 2010, 191).

Strand hevder videre at “[n]aturen emblematiserer” sentrale sider ved Brands “kompliserte psyke” (193), og det stemmer utvilsomt, også det at Brands kallsmotiv er nært knyttet til denne farlige fjellverden. Strand omtaler dessuten Brand-skikkelsen i forhold til begrepet “bergtagelse”, forstått som en driftsimpuls rettet mot fjellet: “Brands kallsbevissthet gjør ham skikket til i sin tur å kalle på sin menighet, og i sentrum for dette kallet står nettopp fjellet, siden fjellet er det stedet hvor mennesket kommer nærmest himmelen.” (203)

Brands fjellvandring fører imidlertid ikke opp i himmelen, men snarere ned i avgrunnen og døden. Likevel, før han blir tatt av det livsutslettende snøskredet, har han en mengde foruroligende framtidsyner, der han også synes å skue inn i bergets indre:

Verre tider, verre syner  
gjennom fremtidsnatten lyner!  
[...]  
gjennom grubens krumme gange  
lyder nynn av *dryppvanns-sange*;  
puslingflokken, travl og trygg  
frigjør *malmens* budne fange  
går med puklet sjel og rygg.  
[...]  
Verre tider, verre syner  
gjennom fremtidsnatten lyner!  
(Ibsen 2, 302, mine uth.)

I artikkelen “Umenneskelig? Ibsens *Brand* i et etisk perspektiv” leser Lisbeth Pettersen Wærp denne passasjen som en kulturkritisk visjon, med økokritiske referanser. Hun argumenterer også overbevisende for de intertekstuelle forbindelsene til det norrøne visjonsdiktet *Voluspå*. (Hagen 2010, 159) Det er nettopp det visjonære ved denne teksts-ekvensen jeg vil fastholde, en visjon knyttet til bergverksdrift og utvinning av malm i en mørk og vanngjennomrislet verden.

Også den fallerte banksjef og “bergmannsønn” John Gabriel Borkman har sterke visjoner med hensyn til de antatte kreative potensialer i bergets indre:

BORKMAN (heftig). Ja, men jeg, som kunne ha skapt millioner! Alle bergverkene, som jeg ville lagt under meg! Nye gruber i det uendelige! Vannfallene! Stenbruddene! Handelsveie og skibsforbindelser hele den vide verden utover. Alt, alt skulle jeg alene fått i stand! (Ibsen 6, 202, mine uth.)

BORKMAN (ryster på hodet). Hun er hård, du. Hård som den malm jeg engang drømte om å bryte ut av fjellene. (Ibsen 6, 222, mine uth.)

BORKMAN (heftigere). Jeg hadde makten! Og så den ubetvingelige kallelse inneni meg da! De bundne millioner lå der utover landet, dypt i fjellene, og ropte på meg! Skrek til meg om befrielse! Men ingen av alle de andre hørte det. Bare jeg alene. (Ibsen 6, 226, mine uth.)

[Oppe i et vilt fjellparti:]

BORKMAN. Det var et *drømmeland* vi så utover den gang. [...] Det ble ved drømmen, ja. (lytter.) Og hør der nede ved elven, du! Fabrikkene går. Mine fabrikker! Alle de som jeg ville skapt! Hør bare hvor de går. De har nattarbeide. Natt og dag arbeider de altså. Hør, hør! Hjulene hvirvler, og valsene lyner – rundt, rundt!

(Ibsen 6, 250, min uth. i kursiv, Ibsens understr.)

BORKMAN. [...] Ser du *fjellrekkene der* – langt borte? Den ene bakenfor den annen. De høyner seg. De tårner seg. Det er mitt *dype, endeløse, uutømmelige rike!*

ELLA RENTHEIM. Å, men der står et så isnende pust fra det rike, John!

(Ibsen 6, 251, mine uth. i kursiv, Ibsens understr.)

For Borkmans del er det tydelig at hans voldsomme besatthet av å trenge inn i berget og hente ut de rikdommer som antas å ligge i jernmalmen, ikke bare handler om den (forestilte) store industrielle virksomhet og drømmen om eget ry, men vel så mye om å få forløst sine megalomane visjoner, som frenetisk kall og altomfattende imperativ.

I studien *Ibsens heroisme* har Atle Kittang sitt hovedfokus på innholdet i de heroiske visjonene mange av Ibsens figurer er bærere av. Kittangs utgangspunkt er en formening om at Ibsen “[...] arbeider i eit slags fantasikrafts laboratorium, driv rare eksperiment med personane sine, og hentar resultatet ut att i form av verk som stadig er gåtefulle og utfordrande for oss” (Kittang 7).

Med dette som utgangspunkt retter Kittang også blikket mot *John Gabriel Borkman*. I sin *oppvurdering* av Borkman-figuren insisterer Kittang på at han er *dobbeltekspanert*: “Det er lagt ned i teksten bitar til eit bilete av ein verkeleg stordom som er gått tapt, eller rettare: som aldri er komen til full utladning. Denne stordomen lever att i restar og glimt.” (291) Vesentlig i så måte er de visjoner Borkman har om det han kunne ha fått gjort, Kittang går så langt som å hevde at “[...] dramaet *insisterer* på visjonene – for deira eiga skuld.” (291, Kittangs uth.). For Kittang er disse *bergvisjonene* først og fremst knyttet til manglende selvrealisering. Men jeg vil legge til at disse visjonene inneholder et billedspråk som *også* har å gjøre med selve det dikteriske fundamentet, altså en metapoetisk dimensjon.

Når Borkman fabler om “den malm” han en gang “drømte om å bryte ut av fjellene” er ikke veien lang til den metapoetiske tematikken man kjenner fra “Bergmanden”. Også kallstanken er så absolutt til stede hos Borkman. På det ytre planet er Borkmans bergvisjoner tilsynelatende knyttet til grandiose drømmer om storstilt bergverksdrift og annen blomstrende industrivirksomhet, men på et mer symbolsk nivå er det mer nærliggende å sammenstille disse visjonene med en bejaende drøm om kunstnerisk forløsning. Når Borkman og Ella stiger opp i de ville fjellene og han får utsyn over landskapet, beskriver



han altså sine gamle planer om industrialisering “som et drømmeland”. Imidlertid konstaterer Borkman at “[d]et ble med drømmen”. Men i neste øyeblikk maner han, sterkt eksaltert, likevel fram lyden av de fiktive fabrikker: “Fabrikkene går! [...] Hjulene hvirvler og valsene lyner – rundt, rundt!” Kan du ikke høre det, Ella? (Ibsen 6, 250)

Ibsen var 68 år da han skrev *John Gabriel Borkman*, og passusen ovenfor kan leses som et symbolsk uttrykk for alt det “nattarbeide” Ibsen ikke har fått materialisert i skrift, iboende indre tildriv og dikteriske ansatser som han gjerne skulle skrevet om, altså utvunnet, bearbeidet og foredlet i skrift. Denne allegoriske lesningen forsterkes av Borkmans utsagn om fjelltidene umiddelbart etterpå; jf.: “Ser du fjellrekkene *der* – langt borte? [...] *Det* er mitt dype, endeløse, uutømmelige rike!” (250, Ibsens uth.)

Borkman, halvgal av indre uforløsthet, nøyer seg ikke bare med denne ekstatiske beskrivelsen av fjellenes ytre, han utbasunerer også en panegyrisk hyllest av sin følte samhörighet med fjellenes indre liv og substans:

Det pust [fra fjellene] virker som *livsluft* på meg. Det pust kommer til meg som *en hilsen fra underdanige ånder*. Jeg fornemmer dem, de bundne millioner; jeg føler *malmårene*, som strekker sine buktede, grenede, lokkende arme *ut efter meg*. [...] I ville frigjøres den gang. Og jeg prøvde på det. Men jeg maktet det ikke. *Skatten sank i dypet igjen*. (med fremrakte hender.) (Ibsen VI, 251, mine uth.)

De følte “malmårene” i fjellets indre – som Borkman altså aldri maktet å bringe opp i dagen – kan avkodes som et uttrykk for de uforløste dikteriske ressurser, dunkle dikteriske ansatser som aldri fikk se dagens lys. Borkmans febrilske og sterkt insisterende gjentakelser om at han “elsker” malmårene langt inne i berget, kan i dette perspektivet tolkes som et høystemt vitnesbyrd om at Ibsen “elsker” sine indre, dikteriske ressurser. Den nærmest genetiske forbindelsen mellom Borkman og den metapoetiske tematikken i diktet “Bergmanden” understrekes også i dramaet, indirekte, ved at Borkman gjentatte ganger omtales som “bergmanns sønn”.

Det som i sekvensen ovenfor blir sagt om “makt og ære”, er ikke urimelig å tolke som den berømmelse og respekt Ibsen har oppnådd gjennom sin diktning. Når Ella nærmest *anklager* Borkman for den kjærlighet han har til berget, makten og æren – på bekostning av kjærligheten til henne – hva annet har vi her med å gjøre, om ikke en lettere omskrivning av den urgamle myten om kunstens brutale omkostninger, på det mellommenneskelige plan?

Vi har ettersporet fjell- og bergmotivet i diktet “Bergmanden”, *Brand*, *Keiser og galilæer*, *Peer Gynt* og *John Gabriel Borkman*. Hva angår “Bergmanden” har jeg vektlagt den sterke driften etter inntrenging i berget som et symbolsk uttrykk for en dikterisk kallstanke, men også som en metaforisk materialisering av det sterke begjæret etter å tre inn i en fantastisk imaginasjonsverden. Også i *Peer Gynt* ser vi denne bevegelsen inn i berget, ikke minst når Peer fortumlet trer inn i Dovregubbens hall. Men i *Peer Gynt* ser vi også driften etter å komme opp på berget, jf. det ville fantasirittet over Gjendineggen. I *Brand* er handlingsrommet i påfallende grad knyttet til høyfjellet; handlingen både begynner og slutter i fjellheimen. Brands ekstraordinære dragning mot de store høyder kan leses som både en konsekvens av og et uttrykk for hans fanatiske drift etter å komme så nær den himmelske Gud som overhodet mulig. I de mellomliggende akter nede i lavlandet,



ser man denne voldsomme higen mot de himmelske høyder, ikke minst gjennom Brands gigantomane prosjekt med å få bygget den store kirken. Men også i *Brand* gjøres det en slags *loop* ned i bergets indre, inn i den underjordiske verden, i kraft av hans feberaktige visjoner inn gjennom de dystopiske gruvegangene.

I *Brand* eksisterer det riktig nok ikke noen reell kirke oppe i fjellene, bare et subjektivt fantasibilde av et gudshus i den forkvaklede Gerds sinn. Like fullt har hennes ord om at fjellet “peker helt i himmelen inn” en form for objektiv gyldighet. Således kan man si at fjellet Svartetind blir en markør for det guddommelige som Brand så voldsomt etterstreber å bli en del av. Dermed blir Brands siste desperate fjellvandring også en slags kultisk fjellvandring. I så måte gjennomgår her fjellet en form for apoteose, fjellet blir gud – og gudshus. Og snøskredet på slutten fungerer på sett og vis syntetiserende; i dødsøyeblikket blir Brand en del av fjellet, og fjellet en del av han. I siste instans kan kanskje Brands død leses som en kultisk selvofring på et gedigent steinalter.

Man har flere eksempler på hvordan fjell og berg hos Ibsen ofte tenderer mot å inngå i sakrale sammenhenger, både åpent og mer skjult. I dobbeltdramaet *Keiser og galilæer*, nærmere bestemt i underavdelingen “Keiser Julian” (“Første handling”) får vi oss presentert et mystisk steinobjekt, en såkalt “tilhyllet sten” og etter hvert demaskeres dette tildekte berg–fragmentet, det viser seg å være et gudsalter beregnet for kultisk ofring:

[...] noen tjenere drar forhenget fra *den tilhyllede sten*; man ser et *alter*, og ved dettes fot en vinkanne, en oljekrukke, en liten vedstabel og annet tilbehør. Sterk, men stum bevegelse i mengden idet Julian går opp til alteret og gjør forberedelse til *ofringen*. (Ibsen 3, 273, mine uth.)

Ganske snart kommer det fram at offersteinen er utmeislet til ære for gudene Apollon, Dionysos og Fortuna. Selve offerhandlingen kan således sies å være en tribut til henholdsvis lys, rus og lykke.

I *Peer Gynt* har man to bearbejdede bergfragmenter som inngår i en høyst mystisk og mytisk, og også potensiell rituell sammenheng, nemlig Memnonstøtten og Sfinxen. På sin årelange utenlandsreise kommer Peer etter hvert til Egypt, og ute i ørkenen gjør han en stans ved den såkalte Memnonstøtten, som påkaller hans oppmerksomhet i påtakelig grad. I *Peer Gynt* synger Memnonstøtten, mens solen stiger opp, denne gåtefulle sangen:

Av halvgudens aske stiger foryngede  
fugle syngende.  
Zeus, den allvitende,  
skapte dem stridende.  
Visdomsfugle,  
hvor sover mine fugle?  
Du må dø eller råde  
sangens gåde! (Ibsen 2, 419)

Verdt å merke seg er at steinstøttens mystiske sang avstedkommer en *skrivehandling* hos Peer – jf. “Jeg hørte *stenrøstens* stigning og senkning / jeg vil *skrive det opp* til de lærdes betenkning”, (Ibsen 2, 419, mine uth.). Men sangen avføder også et stort *interpre-*

*tasjonsproblem*: “Støtten sang. Jeg hørte tydelige klangen, / men forsto ikke riktig teksten til sangen. / Det hele var naturligvis sansebedrag.” (Ibsen 2, 419–420, mine uth.)

I Ibsen-studien *Dyret i Mennesket* utlegger Asbjørn Aarseth Peers møte med Memnonstøtten slik: “Memnonstøtten er i seg selv sjelløs som et dyr, og når den bestråles av den oppgående sol, synger den om dyr, om syngende fugler. Den reflekterer på denne måten sitt eget åndløse vesen.” (Aarseth 131) Det som er hovedpoenget for Aarseth er altså at Memnonstøtten representerer det sjelløse ved Peer Gynt-figuren. Aarseths endelige konklusjon over hva Memnonstøtten målbærer i *Peer Gynt* er entydig negativ: “Monumentet over den døde Memnon er [...] et monument over Peers eget forsteinede selv, hans sjelløse, overfladiske natur” (132).

Denne noe bastante konklusjonen over hva Memnonstøttens tekstuelle funksjon er, stiller jeg meg tvilende til. Som Aarseth selv antyder (men likevel avskriver) kan det knyttes sterke kreative og guddommelig assosiasjoner til sangen om fuglene som stiger opp av asken. Altså: forbindelsen til det guddommelige (og mytiske) i Memnonstøttens sang er faktisk direkte aksentuert, det er Memnons dødsaske som transformeres til et vitalistisk bilde, de oppadstigende og syngende fugler. Men hva de egentlig synger om, forblir uavklart, på tekstens nivå. Det er dette uavklarte, dette uformulerte, Memnonstøtten omsynger. De syngende fuglenes guddommelige attributter framheves også ved at det postuleres at det er den øverste av alle guder, Zeus, som har skapt dem og gjort dem til “[v]isdomsfugle”. Men steinstøtten uttrykker også en forvirret undring over hvor hans innsiktsfulle fugler nå befinner seg. Det er dette enigma Memnonstøtten beordrer Peer til å finne ut av, nærmest som et ultimatum – uten at Peer på noen måte ser ut til å skjønne dette selv. Steinstøtten – det skulpturerte gudebildet – kommer altså med et påbud om at Peer må benytte sin tankekraft og imaginasjonsevne for å løse steinrøstens gåte.

Denne oppgaven evner Peer i første omgang ikke å løse, men befalingen fra steinfragmentet utløser likevel en *skrivehandling*, en tekst i teksten, der mysteriet problematiseres, før Peer antyder å ha funnet løsningen: “Det hele var naturligvis sansebedrag. Men “sansebedrag” er også en form for fantasivirkosomhet, om enn ofte av det lite verdsatte slaget. Dermed er vi igjen tilbake til den nære forbindelsen mellom det metapoetiske og berg- og fjellmotivet, på et mer generelt nivå, hos Ibsen. Memnonstøtten er ingen fantasmagori i teksten, men Peer holder likevel muligheten åpen for at sangen han hører er auditivt blendverk. Før solen stiger opp over ørkenen og med sine stråler initierer steinstøttens selsomme forestilling, kommer Peer med en interessant uttalelse om sine ambisjoner for dagen: “Nu vil jeg hvile meg og vente iherdig/ til støtten med sin vanlige morgensang er ferdig./ Efter frokosten *klyver jeg opp på pyramiden*;/ får jeg tid vil jeg *granske den inneni siden*.” (418, mine uth.) I det flate ørkenlandskapet framstår den massive steinkonstruksjonen som et gedigent fjellmassiv. Peers uttrykk om at han ønsker å bestige pyramiden kan således betraktes som et halvskjult uttrykk for hans generelle metapoetiske begjær om å stige opp på fjellet. Likeledes kan hans ønske om å trenge inn i pyramiden leses som et signifikant vitnesbyrd over Peers metapoetiske drift etter å trenge inn i fjellet, jamfør Peers inntog i Dovregubbens fjellhall.

Meningsbærende er det da også at Peer assosierer Memnon med nettopp “Dovregubber” og derigjennom også med fjellets indre gemakker: “Han, Memnon, falt det meg bakefter inn, / *lignet de såkalte Dovregubber*, / slik som han satt der, stiv og stinn, / med enden plantet på søylestubber.” (420, min uth.)

Når Peer står foran den neste steinfiguren, Sfinxen, undrer han seg over om han tidligere har stått overfor en lignende skikkelse, det være seg i sitt reelle liv eller sitt drømmeliv: “Men dette underlige krysningdyr, / denne bytting, på en gang løve og kvinne, – / har jeg også ham fra et eventyr? / Eller har jeg ham fra et virkelig minne?” (420) Med ett fornemmer Peer å kunne spore synsinntrykket av Sfinxen tilbake til et annet, fordums sanseintrykk, nemlig møtet med Bøygen, like etter at Dovregubbens berghall kollapser og alt blir stummende mørkt. I dette *fellomsluttende* belgmørke aner Peer en skikkelse, og når han så spør hvem han er, svarer stemmen i det massive mørket: “Meg selv!” (359).

På mirakuløst vis unnslipper Peer både Bøygen og hans aggressive kvinnelige stormdemoner ved å påkalle en helt annen kvinnelig makt, nemlig Solveig. Men Bøygen er likevel ikke borte fra Peers bevissthet, ettersom Peer *nå* bestemt mener å se Bøygen materialisert i steinmonumentet, i Sfinxen ved Gizeh. Første gang Peer mente å se Bøygen, var altså innenfor en innkapslet, og dels kollapset, stein- og bergverden. Også andre gang Peer mener at han står overfor Bøygen, er han i omgivelser av store (og dels kollapsede) *steinkonstruksjoner*, men nå i et åpent, velregulert landskap. Like fullt er Peer oppsatt på å komme bak Bøygens fasade, da han på nytt spør om identiteten. Men i stedet for et avklarende svar, får han i denne surrealistiske setting et slags forvrengt ekko av sitt eget spørsmål: “Ach, Sfinx, wer bist du?” (420)

Dette antatte ekko fra Sfinxen avstedkommer en ny *skrivehandling* hos Peer: “Den observasjonen er ny og min. (*noterer i boken.*) / ‘Ekko på tysk. Dialekt fra Berlin” (421). Så er det at Begriffenfeldt, “dårekistens direktør”, kommer fram bak Sfinxen og et tilnærmet karnevalistisk narrespill utfolder seg. Den etter alt å dømme rett så mentalt forstyrrede Begriffenfeldt får det for seg at Peer har løst Sfinxens gåte og utroper han på dette grunnlag til “Fortolkerens keiser” (422) uten at Peer forstår noe som helst av denne kryptiske utnevnelsen.

Peer føres så til Kairo av Begriffenfeldt og ledes inn i et gårdsrom med høye murer rundt og går inn døren til “dårekisten”, som Begriffenfeldt låser. Inne i denne lukkede anstalten konstaterer Peer, med rette, at Begriffenfeldt er rape gal. Denne konklusjonen trekker Peer først og fremst på grunn av at Begriffenfeldts tale er usammenhengende og forskrudd, mer eller mindre uten referensialitet til den faktiske virkeligheten. Peers visitt kan sies å ha visse *fantastiske* tilsnitt, eksempelvis tilsynekomsten av den aparte dårekistelemmen Huhu (“en målstrever fra Malabarkysten”, ofte tolket som et vrengebilde av O. A. Vinje), den østerlandske minister Hussein (som innbiller seg å være *en penn* og ber om å bli spisset), fellahen som sleper seg rundt med mumien av kong Apis på ryggen.

Det er flere likhetstrekk mellom Peers erfaringer i Dårekisten og sider ved hans opplevelser i Dovregubbens hall. Det er også visse paralleller mellom det som utspiller seg etter hendelsene i Dovregubbens hall, og det som vederfarer Peer før inntreden i Dårekisten. Både Dovregubbens *fellhall* og den *steinbygde* Dårekisten er sterkt forbundet med det innestengte, innkapslende og ufrie. Men begge disse teksttopografiene er også forbundet med det overskridende og transformerende og i siste instans også det metapoetiske. Dovregubbens hall framstår ikke bare som en fantastisk imaginasjonsverden, men også en sfære med sterke transformative tildriv. Straks Peer ankommer bergets indre, ytrer småtrollene et sterkt ønske om å *lemleste* ham. De ønsker også å gjøre ham troll-lik, ved å utruste Peer med hale. Den største trusselen er nok at Dovregubben personlig esler seg

til å snitte Peer i øyet, altså transformere hans blikk slik at han til evig tid vil være dømt til å sanse verden gjennom trollenes forrykkede og fantastiske perspektiv.

Også Dårkisten har åpenbare tilknytningspunkter til det transformative og radikalt overskridende. Ikke bare har anstaltens mentalt forrykte innvånere overskredet normalitetens referanserammer, Peer nektes også å forlate dette stedet. Det mest interessante opptrinnet må nok imidlertid sies å være konfrontasjonen mellom den gale minister Hussein og keiser Peer, der Hussein hårdnakket hevder å være et skriveinstrument, *en penn*:

HUSSEIN. Måskje De [Peer] ville med et dypp meg hedre? [...] Jeg er en *penn*.

PEER GYNT. [...] Og jeg plent

et kringskramset, keiserlig *pergament* [...]

HUSSEIN. Tenk Dem hvilket fortærende liv;

være penn og aldri smake *odden av en kniv!*

PEER GYNT (hopper høyt).

Tenk Dem: *være renbukk*; springe *fra oven*; –

alltid stupe, – aldri kjenne grunn under hoven!

(430, mine uth.)

Dette tablået kan leses som et vittig og humørfylt opptrinn, men kan med litt velvilighet også betraktes som en forrykket episode, en ekstraordinær hendelse som uttrykker visse sider ved den ibsenske poetologi. Når Hussein ber om “et dypp” kan dette forstås som et begjær etter å la skriften – fantasien – utfolde seg. Men som penn er jo Hussein strengt tatt ikke annet enn et sjelløst medium for skriften, imaginasjonskraften legemliggjort på papiret. Også Peer synes først, innenfor dette billedspillet, å tendere mot å beskrive seg selv som et passivt medium for skriften, ettersom han påberoper seg å være “pergament” og “papirblad”. Men når han brått hopper høyt og verbalt rekapitulerer en reminisens fra det fantastiske bukkerittet over Gjendineggen, framstår Peer langt fra som en instrumentell størrelse for den ibsenske skriften. Av den grunn at rittet over Gjendineggen er et produkt av hans *egen* hang til dikt og forbannet løgn. Peer går faktisk så langt som å fremstille seg selv som ren *potensialitet*: “PEER GYNT. (svimler). [...] Hva er jeg? Du store –, hold fast! Du store –, hold fast! / *Jeg er alt hva du vil*, – en tyrk, en synder, – / et *berg troll* –, men hjelp; det var noe som brast” (413, mine uth.)

Å begi seg inn i Dårkisten blir dermed langt på vei ekvivalent med å gå inn i berget, i den forstand at også Dårkisten er et lukket imaginasjonsrom. Og på veien til denne rudimentære mursteinsarena konsulterer Peer to steinkolossoer, Memnonstøtten og Sfinxen, i tillegg til at han verbalt ytrer ønske om å bestige den fjellignende pyramiden. Dertil er det også slik at både tildragelsene i Dovregubbens hall og Dårkisten kan avkodes som en symbolsk død og en symbolsk gjenfødelse; innenfor veggene av begge disse amorfe steder trues Peer på livet, men unnslipper begge steder ved å mane til hjelp utenfra, fra de samme kvinner.

Også i Ibsens aller siste drama, *Når vi døde vågner* (1899), er berg- og steinmotivet tungt tilstede, og også her er dette komplekse motivet finurlig integrert i en sammensatt kunstnerproblematikk. For det første er det slik at de to siste av dramaets tre akter utspilles på høyfjellet. For det andre er dramaets sentrale figur, professor Arnold Rubek,

billedhugger av yrke, altså en som er sysselsatt med å bearbeide stein (og steinholdig materiale). For det tredje er flere av Rubeks steinrelaterte arbeider innskrevet, både hans hovedverk, "Oppstandelsens dag" (i to versjoner), samt de såkalte "portrettbystene". Der- nest er det også slik at Rubek, samt hans fordums modell Irene, tilkjennegir en sterk drift etter å stige opp på fjellets topper:

IRENE. [...] Reis heller høyt opp i fjellene. Så høyt opp du kan komme. Høyere, høyere – alltid høyere, Arnold.

[...]

PROFESSOR RUBEK. Jeg *vil* til fjells. Har bestemt meg til det nu.

(Ibsen 6, 280–281, l.s uth.)

Sist, men ikke minst, kan man merke seg at Irene, på en meget insisterende måte, omtaler Rubek som "dikter" (hele fem ganger), og derigjennom skaper en tekstlig invitt å betrakte Rubek i et allegorisk lys, altså å forstå han som en dikterfigur.

Stykkets tittel, *Når vi døde vågner*, henspiller både på at den lenge fraværende Irene brått vender tilbake til Rubeks liv, samt at Rubek selv, på grunn av hennes tilbakekomst, våkner opp av en slags eksistensiell og kunstnerisk dvale. Men først og fremst er tittelen forbundet med kunstverket som Irene en gang sto modell for: "PROFESSOR RUBEK. [...] Det skulle kalles "Oppstandelsens dag". Skulle fremstilles i lignelse av en ung kvinne som vågner av dødssønnen – [...] Jeg ville skape den kvinne således som jeg syntes hun måtte vågne på oppstandelsens dag." (279)

Irene er så besatt av denne opplevelsen, det at hun sto modell for "Oppstandelsens dag", at alt som senere har hendt er blitt henne totalt likegyldig. Denne besettelsen, samt alle hennes årelange grublerier rundt hat-/kjærlighetsforholdet til Rubek, har gjort henne mer eller mindre sinnsforvirret. Hun anklager også, i hatefulle vendinger, Rubek for bare å ha begjært henne som *modell* for kunsten, og ikke som kvinne, seksualobjekt. Særlig for at han ikke rørte henne som kjønnsvesen:

IRENE. Jeg hatet deg fordi du kunne stå der så uberørt –

PROFESSOR RUBEK (ler). Uberørt? Tror du?

IRENE. – eller så tirrende behersket da. Og fordi du var kunstner, bare kunstner, – ikke mann. (slår over i en varm, inderlig tone.) Men denne støtte i *det våte, levende ler*, den elsket jeg – alt etter som det seg frem et sjelfullt menneskebarn av disse, *rå, uformelige massene*, – for den var *vår* skapning, *vårt* barn. Mitt og ditt.

(298, mine uth. i *kursiv*, Ibsens understr.)

Denne versjonen av "Oppstandelsens dag", som Irene altså ynder å omtale som "vårt barn", var modellert i leire, "levende ler", som Irene uttrykker det. Men så viser det seg at Rubeks, i ettertid, har hugget en ny og ganske så annerledes versjon i stein, i marmor, der skikkelsen Irene sto modell for nå er havnet bak i et mylder av andre figurer:

PROFESSOR RUBEK. Jeg *diktet det* til som jeg rundt omkring i verden så med mine øyne. [...] Plinten videt jeg ut – så den ble stor og rommerlig. Og på den la jeg et stykke av den buede, bristende jord. Og *opp av jordrevnene* vrimler der nu mennesker med dulgte dyre- ansikter. Kvinner og menn – slik som jeg kjente dem ute fra livet. [...]

IRENE. Og i dette bilde har du flyttet meg hen, litt avbleket, – som en bakgrunnsfigur – i en gruppe. (hun trekker kniven frem.)

PROFESSOR RUBEK. Ikke noen bakgrunnsfigur. La oss i det høyeste kalle det en mellomgrunnsskikkelse, – eller sånt noe. [...] Ja men hør nu også hvorledes jeg har stillet meg selv hen i gruppen. Foran ved en kilde, liksom her, sitter en skydbetinget mann, som *ikke kan komme helt løs fra jordskorpen*. Jeg kaller ham angeren over et forbrutt liv. Han sitter der og drypper sine fingre i det *rislende vann* – for å skylle dem rene – og han nages og martres ved tanken om at det aldri, aldri lykkes ham. Han når i all evighet ikke fri opp til *oppstandelsens liv*. Blir evindeliggitt sittet igjen i sitt *helvede*.

IRENE (hårdt og koldt). *Dikter!*

(300–301, mine uth. i *kursiv*, Ibsens understr.)

De to versjonene av “Oppstandelses dag” er utarbeidet etter to vidt forskjellige prinsipper, henholdsvis den additive og den subtraktive metode. Leireversjonen er blitt til ved at Rubek har lagt til materiale i formgivningsprosessen, en prosess som i mangt og meget kan minne om utviklingen av en levende organisme gjennom vekst og celledeling. Ire-nes språkbruk understøtter en slik perspektivering, da hun helt eksplisitt kobler Rubens bearbeiding av “det våte, levende ler” med unnfangelsen og utviklingen av *et menneske*, jf. “[...] alt efter som det seg frem et sjelfullt menneskebarn av disse, rå, uformelige massene, – for *den* var *vår* skapning, *vårt* barn”. Irene framhever altså sin egen delaktighet i frambringelsen av det kunstneriske produktet. Men det viktigste å holde fast ved, er betoningen av hvordan den amorfe, men “levende” leiren utvikles til et levende menneske, gjennom Rubeks skaperhånd.

Noe besynderlig er det at ingen av versjonene av kunstverket er med i scenebildet, de eksisterer i stykket bare gjennom å være omtalt. Når det gjelder den andre versjonen, marmor-gruppen, er Irene opptatt av hvilke transformasjoner som har skjedd i forhold til den første versjonen, og i den forbindelse bruker hun ikke verbet “skulpturere”, men “dikte” – “Hva diktet du til?” (300) – spør hun Rubek, som på sin side synes å umiddelbart *godta* dette handlingsbeskrivende uttrykket benyttet om sin skulpturkunst; “Jeg diktet *det* til som jeg rundt omkring i verden så med mine øyne.” Karakteristisk for denne dikten-til er at alle menneske-figurene er i bevegelse opp fra jordens overflate, nærmest *ut av berget*. Selv om ikke ord som berg eller fjell er nevnt, er det likevel ikke urimelig å se for seg den omtalte “jordskorpen” som stein- eller fjell-forkastninger, og ikke som et landskap av jord, i betydningen mold. En annen sak er at når Rubek og Irne mot slutten av stykket begir seg opp i de forrevne fjellene, speiler de på sett og vis sider ved den andre versjonen av “Oppstandelsens dag”.

Ikke bare menneskene med de “dulgte dyreansikter” synes å stige fram fra dette underjordiske (berg)kammer, også Rubek selv, den skapende kunstneren/“dikteren” – som speiler seg i sitt eget kunstverk – stiger formelig ut av berget/jordskorpen.

Det er nærliggende å betrakte denne fastlåste posituren til berget som et indirekte uttrykk den ibsenske dikterfantasiens sterke tilknytning til bergets indre, som et reservoar for de kunstneriske ressurser. Det er dette som binder Rubek til en fastlåst posisjon, selve kunstnerkallet blir å forstå som en irreversibel forankringsanordning til kunstens symbolske fundament, bergets indre. Denne estetiske forankringen kommer også til uttrykk ved at selve kunstverket, annen versjon, er hugd ut i marmor, altså stein. Herfra er

ikke veien lang til å framsette følgende hypotese: På tilsvarende måte som Rubek speiler seg i sitt eget kunstverk, så gjør også Ibsen dette, gjennom kunstverket om Rubek, altså *Når vi døde vågner*, men også i skulpturgruppen. Denne parallelliteten aktualiseres for øvrig ikke bare ved at Irene omtaler Rubek som “dikter”, men også ved at Rubek gjør det samme selv, ved å omtale sitt steinhuggeri som diktning.

I Ibsen-studien *Overgangens figurasjoner* har Lisbeth P. Wærp en gjennomgang av Ibsen-forskningens ulike syn på forholdet mellom skulptur og drama i *Når vi døde vågner*. Selv er Wærp særlig opptatt av hvordan skulpturen (marmorversjonen) er “[...] et symbol i et symbolistisk drama” (Wærp 135) og at skulpturen således speiler dramaets struktur og særegne beskaffenhet: “Ser man nærmere på skulpturen og dramaet, viser imidlertid begge seg i seg selv å være utformet som allegorisk og nærmere bestemt personifikasjons-allegorisk verk” (136). Wærp er i forlengelsen av disse funderingene spesielt opptatt av måten skulptur og drama reflekterer og kommenterer hverandre på. På dette grunnlag kommer hun fram til at

[...] den første versjonen av skulpturen “Opstandelsens dag” er en paradisisk forløsningsvisjon, [...] den andre versjonen [er] en helveteskildring som viser den paradisiske visjonen dekonstruert og plassert i et jordisk helvete med splittede mennesker og en kunstner som er lammet av anger, skyldfølelse, fortvilelse og lengsel. (144)

Jeg har ingen problemer med å slutte meg til dette resonnementet, men etter mitt syn er den beskrevne skulptureringsvirksomheten i *Når vi døde vågner* også en allegorisering og metaforisering over den ibsenske skriften, og ikke bare “[...] én dramatisering av en skulptur i to utgaver” (206, Wærps uth.) Frode Helland er inne på noe vesentlig ved *Når vi døde vågner* når han påpeker at stykket omhandler “[...] en visuell kunstner som fremstiller sine verker på en slik måte at de inneholder et uomgjengelig diskursivt, reflek-sivt eller språklig element.” (Helland 2000, 369) Selv vil jeg si det slik at de to beskrevne skulpturene ikke bare imiterer naturen, men også fundamentale sider ved den ibsenske skriftens basisnatur, og denne skriftpraksisens utvetydige forbindelseslinjer til stein- og bergmotivet, herunder også høyfjellet.

Atle Kittang kaller *Når vi døde vågner* for “[...] Ibsens refleksjon over kunsten og kunstska-ping” (Kittang 323) og påpeker også at Arnold Rubek har markante fellestrekk med Brand og Hallvard Solness, i kraft av sin sterke drift mot fjellets høyder: “Drifta oppover mot viddene og toppane symboliserer [...] ei ubendig fridomsdrift overalt der den gir seg til kjenne hos Ibsen. Og den er uløyselig knytt til kunsten, til den fridomen som også er grunnvilkår for det vi kallar skapande fantasi” (325–326).

Det er nok riktig at driften mot fjelltoppen har å gjøre med frihetstrang, men vel så mye handler disse impulsene etter å komme opp i de store høyder om å få en form for overblikk og oversikt over fenomener – så vel abstrakte som konkrete – som fra et lav-landsperspektiv kan fortone seg som kaotiske og uoversiktlige. Men særlig handler det om å komme i kontakt med en form for (guddommelig) *inspirasjon* og derigjennom de mest kreative og overskridende sider ved seg selv som menneske.

Med utgangspunkt i diktet “Bergmanden” framstår det å trenge inn og ned i berget som et uttrykk for den dikteriske kallstanken, men også som en metaforisk konkretisering av den sterke driften hos Ibsen etter å ville overskride den prosaiske verden og



innsette seg i en fantastisk imaginasjonsverden. Denne sterke viljen til fabulerende berginntrengning har vi også ettersporet i *Keiser og galilæer*, *Peer Gynt* og i *John Gabriel Borkman*. I *Peer Gynt* er denne berginntrengningsbevegelsen særlig tydelig når Peer trer inn i Dovregubbens hall, men også når han besøker den steininnkapslede Dærekesten i Kairo ser man ansatser av samme bevegelse og inntrengning i et forskrudd og surrealistisk opplevelsesrom. Også i *Brand* innehar fjell- og bergmotivet en framtreddende posisjon, særlig i kraft av Brands sterke dragning mot de høye tinder, men også gjennom sine (dikteriske) visjoner, der han maner fram en heseblesende og regressiv vandring inn og ned i berget. At Ibsen har utrustet den skakkjorte banksjef John Gabriel Borkman med den genetiske etiketten “bergmannsønn” er nok ikke tilfeldig. Særlig er Borkmans *bergvisjoner*, og hans intenst følte forbindelse med malmen i bergdypet, framtreddende.

Vi har også sett hvordan bearbejdede stein- og bergfragmenter hos Ibsen kan inngå i en mytisk og (til dels) rituell sammenheng – fortrinnsvis for å frambringe ny innsikt og nye perspektiver, også direkte skrifthandling. Julians ofring på “den tilhyllede sten” er utvilsomt motivert av ønsket etter ny innsikt. Peers møte med Memnonstøtten utløser en skrifthandling, men også en sterk undring over hvilken eksistensiell betydning Memnonstøttens sang har for han selv.

I *Når vi døde vågner* er stein- og bergmotivet sammenlenket med det metapoetiske på en rekke nivåer. Ikke bare insisterer Irene på å kalle Rubek – steinhugger av yrke – for dikter. Dramaet som sådan, og kanskje i særdeleshet professor Rubeks marmor-stein-gruppe, kan også betraktes som en slags meditasjon over Ibsens livsverk. Ikke minst spiller høyfjellet en dominant rolle som handlingsrom i dramaets sluttakt. Dramaet ender høyt til fjells, og med det også Ibsens diktning, som et siste vitnesbyrd om hvilken fundamental betydning dette topos har i Ibsens forfatterskap.

---

#### LITTERATUR

- Andersen, Per Thomas. *Fra Petter Dass til Jan Kjerstad. Studier i diktekunst og komposisjon*. Oslo: Cappelen, 1997.
- Durbach, Errol. *Ibsen the Romantic. Analogues of Paradise in the Later Plays*. London: The Macmillian Press Ltd, 1982.
- Hagen, Erik Bjerck (red.). *Ibsens Brand. Resepsjon – tolkning – kontekst*. Oslo: Vidarforlaget, 2010.
- Helland, Frode. *Melankoliens spill: en studie i Henrik Ibsens siste skuespill*. Oslo: Universitetsforlaget, 2000.
- Hemmer, Bjørn. *Ibsen. Kunstnerens vei*. Oslo: Vigmostad & Bjørke, 2003.
- Ibsen, Henrik. *Samlede verker 1–6*. Oslo: Gyldendal, 1978.
- Kittang, Atle. *Ibsens heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner*. Oslo: Gyldendal, 2002.
- Sandberg, Mark. *Ibsen's Houses. Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Wærp, Lisbeth P. *Overgangens figurasjoner: en studie i Henrik Ibsens Keiser og Galilæer og Når vi døde vågner*. Oslo: Solum, 2002
- Aarseth, Asbjørn. *Dyret i Mennesket. Et bidrag til tolkning av Ibsens "Peer Gynt"*, Oslo–Bergen–Tromsø: Universitetsforlaget, 1975.

Even Arntzen

University of Tromsø – The Arctic University of Norway

even.arntzen@uit.no



---

**OVERSETTEREN I ET MULTIMEDIALT NETTVERK.  
OM DEN POLSKE OVERSETTELSEN AV JULIE ANDEMS  
SKAM-MANUSER**KAROLINA DROZDOWSKA

---

**ABSTRACT**

This article presents a case study of the translation process of Julie Andem's *SKAM* scenarios (originally published in Norwegian in 2018) into Polish, focusing upon the challenges a translator has to face when confronted with a very specific, unedited text and different multimedial actors involved in the said process. It analyzes the question of how their existence and activity in the network influences the translator's roles and strategies. *SKAM* (broadcast from 2015 to 2017), originally never meant to be distributed outside of Norway, gained massive popularity and became a global phenomenon, with large groups of fans all around the world. The article gives a brief presentation of the series itself and moves on to describe the books' unique form, before outlining the theoretical background for the case study: the Actor–Network Theory (ANT). The article analyzes the translator in confrontation with three different groups of actors, describing how they influence the process, thus forcing the translator to adapt to new roles and take on new tasks. This text may also serve as a starting point for a broader reflection upon the place of a literary translator in a changing, globalized cultural reality.

**Keywords:** *SKAM*, Julie Andem, literary translation, Actor–Network Theory

---

**Den uoffisielle eksportvaren**

I sin forelesning under MediaMorfosis-konferansen i Buenos Aires i september 2017 innrømte Julie Andem og Mari Magnus at *SKAMs* store internasjonale suksess var en overraskelse for alle som arbeidet med den norske nettbaserte dramaserien. Den 43 episodene og fire sesonger lange historien som ble endelig avsluttet forsommeren 2017, er, per i dag, kjent i omtrent hele verden, med egne versjoner i hele sju land.<sup>1</sup> Christopher Pahle,

---

<sup>1</sup> DRUCK (Tyskland), *Skam Austin* (USA), *Skam España*, *Skam France*, *Skam Italia*, *Skam NL* samt *WtFOCK* (Belgia).

i sin artikkel i *Dagbladet* fra 2018, kaller ungdomsserien “Norges fremste eksportvare siden bindersen”.

Den globale SKAM-manien kan virke overraskende særlig når man tar med i betraktningen, som forskerne Dugan og Dahl påpeker i en artikkel fra 2019, at serien ikke var laget med tanke på internasjonal distribusjon (7). “Ikke tilgjengelig utenfor Norge” – lyder beskjeden man får opp på skjermen når man besøker SKAMs offisielle nettside skam.p3.no og forsøker å se en av seriens episoder eller filmutsnitt med en ikke-norsk IP-adresse. Løsningen med geoblokkering av innholdet for utenlandske brukere ble innført i januar 2017 og var, ifølge nyhetsbyrået NTB, et resultat av krav fra musikkforlagene. “Ifølge IFPI Norge har ikke NRK betalt for internasjonale visningsrettigheter til musikken deres”, lød den offisielle pressemeldingen. Dette hindret imidlertid ikke den internasjonale fandommen fra å fortsette å se sin yndlingsserie. Råd om hvordan man skal jukse med IP-adresse for å få tilgang til det blokkerte innholdet begynte fort å dukke opp på internett, man kunne til og med lese en hel artikkel med nøyaktige instruksjoner på nettsidene til den danske tabloidavisen *Se og hør* (Minana 2017). Episodene begynte dessuten å legges ut på ikke-offisielle nettsider med streamingtjenester SKAM-fans sendte hverandre lenker til. Å se på den norske serien utenfor Norge ble dermed til noe halvveis ulovlig, nesten hemmelig, noe bare “de innvidde” hadde tilgang til. Dette førte utvilsomt til enda sterkere integrering av fandom-gruppene verden over.<sup>2</sup>

Det råder ingen tvil om at SKAMs enorme popularitet bidro til større interesse for norsk språk og kultur utenfor landets grenser.<sup>3</sup> Jean-Baptiste Coursaud, en skjønnlitterær oversetter fra norsk til fransk bosatt i Berlin, påpeker i et intervju for NRK radio at skandinavistikk – instituttene ved tyske universiteter ser en betydelig økning i antall nye studenter som ønsker å studere norsk, nettopp på grunn av SKAM. Coursaud ser dette som et positivt fenomen og mener at “en større kunstnerisk interesse” for landet hvis litteratur han er oversetter og formidler av, alltid er noe å glede seg over, uansett hvor denne interessen stammer fra.

SKAM-manien har også spredt seg til Tysklands naboland, Polen. Siden serien ikke er offisielt tilgjengelig på noen plattformer, er det vanskelig å anslå hvor stor den polske fandommen egentlig er, men når man søker på “Skam Polska” [“Skam Polen”] på Facebook, finner man tre grupper: SKAM Polska (29 000 medlemmer), SKAM POLAND (52 000 medlemmer) og SKAM POLSKA GRUPA FANÓW SERIALU [Skam Polen-gruppen for seriens fans] (12 000 medlemmer), i tillegg til én profil man kan “like”, SKAM Polska (46 000 likes). Selv om det er umulig å si noe konkret om den polske fandommens størrelse ut fra disse tallene (den samme personen kan være medlem av alle de ovennevnte gruppene), kan man med ganske stor trygghet anslå at det er snakk om titalls tusen polske seere og tilhengere av den norske ungdomsserien. Denne forholdsvis store gruppen har tilgang til SKAMs episoder hovedsakelig gjennom streamingsplattformen cda.pl, der alle av seriens fire sesonger kan sees gratis. En av de ovennevnte Facebook-gruppene, SKAM POLAND, tilbyr sine medlemmer nettlenger som ikke bare fører til sidene med den norske serien, men også til episoder av de fleste av de utenlandske SKAM-versjonene, uten å bry seg noe særlig om spørsmålet om internasjonale visningsrettigheter. På platt-

<sup>2</sup> Flere norske medievitere har skrevet om seriens fenomen, se f.eks. Rettberg 2017 eller Sundet 2019.

<sup>3</sup> Noe som forresten er et velkjent fenomen, dokumentert i forbindelse med andre nordiske serier, bl.a. danske Forbrydelsen og Borgen, se f.eks. Philipsen og Hochscherf 2016.

formen finner man episodene med polsk teksting – laget av fandommen selv, i mange tilfeller med den engelske versjonen som utgangspunkt, noe jeg skal komme tilbake til.

Den store interessen for *SKAM* gjenspeiles også i den vitenskapelige diskursen innen polsk skandinavistikk. Maja Chacińska, en av de få polske medievitere som forsker på Skandinavia, har viet et eget underkapittel til fenomenet *SKAM* i sin bok fra 2018. Ved Universitetet i Gdańsk, den eneste vitenskapelige institusjon i Polen hvor man kan velge skandinaviske medier som spesialiseringsområde, ble det i årene 2017–2019 skrevet to masteroppgaver og fire bacheloroppgaver med den norske serien som prosjektenes utgangspunkt.<sup>4</sup>

Det var kanskje nettopp denne økende interessen for *SKAM* blant ungdommene, studentene og Facebook-brugerne som førte til at forlaget Rebis bestemte seg for å kjøpe rettighetene til Julie Andems bøker og publisere dem på det polske markedet.

### Råmanus

Dreiebøkene ble opprinnelig utgitt på norsk i 2018 av Armada Forlag (opprettet samme år), et imprint av Strawberry Publishing Norge. På nettsidene til forlaget kan man lese at “på Armada utgir vi norsk og oversatt skjønnlitteratur”. *SKAM*-manusene var noen av de første bøkene publisert med Armadas logo. Det er til sammen fire bind (hvert bind tilsvarende én av seriens sesonger), med henholdsvis gult, hvitt, grått og sort omslag, alle designet av det prestisjefulle byrået Snøhetta. Reklameteksten på forlagets nettside lyder: “Denne boken inneholder scener som aldri ble spilt inn, replikker som senere ble klippet bort, samt Julie Andems kommentarer og tankekart. Dette er manusene til *SKAM*, akkurat slik de ble skrevet”. På forsiden til hver av bøkene, i tillegg til seriens tittel og sesongens nummer samt navnet på hovedpersonen (henholdsvis: Eva, Noora, Isak og Sana), har ordet “Råmanus” blitt inkludert som en slags undertittel, for å antyde at det leseren holder i hendene er nøyaktig den samme teksten som ble skrevet av Julie Andem, uten rettelser, sløyfninger eller noen som helst form for redigering.

Det at dreiebøkene ikke har undergått noen som helst form for faglig eller språklig redigering, er også understreket i bøkens innmat. “Dette er manusene til *SKAM* sesong 1 slik de ble skrevet forsommeren og høsten 2015”, står det i det første bindet, rett etter prologen (Andem *SKAM 1* 6). Identiske opplysninger (med andre datoer) finnes også i de tre øvrige bind. Bøkene utgitt av Armada inneholder de fleste scenene man faktisk kan se i selve serien, i tillegg til noen ekstra elementer som ikke har blitt spilt inn. I tillegg er det noen sekvenser i manusene som avviker betydelig fra det man kan se på skjermen. Noen deler av teksten er markert med grå skrift, uten at det blir forklart hva det betyr noe sted (antakelig er det scener som Andem mente kanskje skulle slettes/bearbejdes).

Den manglende redaksjonsprosessen er noe selv en uerfaren leser fort legger merke til. Manusene virker, på mange måter, “ufullstendige”. Noen scener er ikke skrevet ferdig og teksten inneholder små “beskjeder” fra Andem til produksjonsteamet eller direkte til

<sup>4</sup> Temaene for oppgavene var: fremstilling av kvinner i serien (Berbeć 2018), norsk nasjonal identitet (Ćwikowska 2017), en komparativ analyse av den norske *SKAM* og den amerikanske *Skam Austin* (Drzycimska 2019), sosiale spørsmål framstilt i serien (Kaczmarek 2017), *SKAM*s mottakelse i Danmark (Turzyńska 2017) og diskursanalyse av religion i serien (Włodarczyk 2018).

skuespillerne. I sesong 1, for eksempel, i en scene hvor Jonas og Isak forteller Eva om en konsert de skal på, finner vi følgende dialog:

ISAK: Vi har billetter til \_\_\_FYLL INN KONSERT SOM ER I OSLO DEN DAGEN, SOM DE VILLE GÅTT PÅ (17)

I en scenebeskrivelse til et av klippene i episode 2 av samme sesong leser vi:

ANNET: Spør Marlon [dvs. Marlon Langeland, skuespilleren som spiller Jonas – min kommentar] hvilke sanger han kan på gitar, og spør hva som er en soperlåt og om han kan lære seg den. (30)

I manusene til sesong 2 finnes det bl.a. en scene hvor karakterene Noora og William tuller med hverandre. Her kan man finne følgende instruksjer:

WILLIAM: Nei, vestkantklisjeer er sånn her: *WILLIAM gjør parodi på en vestkantklisje.* (Thomas [dvs. Thomas Hayes som spiller William – min kommentar]: Jeg dreit i å skrive ut denne som vi snakka om, bare gjør det greiene du gjorde på set her om dagen)

Av og til er manusene supplert med notater som kan antyde at Andem begynte å bli lei eller frustrert mens hun skrev dem. En av scenene i episode 11, sesong 1, begynner med en slik introduksjon:

EVA og NOORA går bortover korridoren på skolen. Eller sitter de et sted. Så man slipper blokkinga? Jeg vet da faen jeg. Skal jeg tenke på det også nå. Jeg finner ut av det. De snakker om noe og. Jævlig bra at dette er siste episode for nå er det heeelt tomt i nøtta. Uansett. (182)

Andre ganger forsøker manusforfatteren å overtale produksjonsteamet sitt om at det hun har skrevet er meget viktig og absolutt bør tas opp (noe som antyder at lengden på episodene kunne vært et problem under produksjonsprosessen). I sesong 3 som konsentrerer seg om Isak og hans kjæreste Even, rett før sceneinstruksene til det første klippet av episode 8, hvor det blir avslørt at en av guttene sliter med en psykiatrisk diagnose, skriver Andem:

(Kjære teamet. Her kommer ep 8.

Pliis pliiis pliiis ikke hat meg. Jeg vet godt at det er for mye, men ok, hør da. Verden trenger dette. Og jeg lover å ta ep 9 veldig ned. OG det kommer til å gå fint hvis vi klarer å løse lys veldig enkelt, Se for oss fredagsfilmen nesten dokumentarisk. Se på det da i hvertfall? Ok. Unnskyld.) (128).

Disse beskjedene, kommentarene og utelatelsene er imidlertid ikke de eneste tegnene på manusenes “uferdighet”. Ikke alle scener har titler – noen markeres kun med “XXXX” eller “TITTEL”, og flere steder står det “(STRYKES?)” før bestemte scener eller deler av

dem. I tillegg er det et ganske stort antall skrive- og trykkfeil i bøkene, for eksempel navnet Stella McCartney blir stavet "Mccarty" i sesong 1 (90) og navnet til en av karakterene, Mahdi, blir gjentatte ganger skrevet som "Madhi" i sesong 3 og 4.

At et forlag publiserer fire bøker i denne formen, uten noen som helst form for redaksjon, språkvask eller korrektur, må ha en bestemt årsak og et bestemt mål. I dette tilfellet kan man konkludere med at målet var størst mulig autentisitet som skulle tiltrekke potensielle lesere, dvs. seriens fans. Det er vanskelig å forestille seg at Andems "råmanus" er ment for andre enn dem som har sett *SKAM* og kjenner serien veldig godt. Fandommen kan uten tvil finne flere "godbiter" i dreiebøkene publisert av Armada: hver bok er utstyrt med en for- og baksats med Andems håndtegnede "tankekart" (noen i sort-hvitt, noen i farger), med ideer for sesongene. I tillegg til scener som aldri ble spilt inn, inneholder hvert av manusene en prolog og en epilog som gir mer kontekst til handlingen i serien (det som kanskje ville være mest interessant for fandommen er epilogen til sesong 4 som finner sted høsten 2018, altså etter at selve serien har blitt avsluttet) eller noen sekvenser i sesong 2 og 3 som avslører flere detaljer henholdsvis om vennskapet mellom Even og Isak og Nooras vanskelige London-opphold.

Siden de norske originalbøkene ble utgitt med tanke på en målgruppe som kjenner serien godt, som en slags "gave" til *SKAM*-fandommen, ville det kanskje være logisk å konkludere med at alle eventuelle oversettelser av "råmanusene" til andre språk også ville være rettet mot fangrupper i utlandet. Om man tar dette som utgangspunkt for videre refleksjon, bør man også stille seg et spørsmål: Hva slags utfordringer må man ta hensyn til når man oversetter bøker basert på en serie som ikke er offisielt tilgjengelig for publikum i mållandet, men som likevel har en forholdsvis stor og godt integrert fandom?

### **Aktør-nettverksteori og skjønnlitterær oversettelse**

I sin berømte tekst "Translation as a decision process" (1967) beskriver den tsjekkiske forskeren Jiří Levý oversettelsesprosessen som et slags spill, hvor oversetteren må ta en avgjørelse ved å velge ett av flere tilgjengelige alternativer, for å kunne "gå videre" der han eller hun blir konfrontert med flere situasjoner der han eller hun må ta avgjørelser. Selv om denne analogien er veldig treffende, må man – når man tar i betraktning de pragmatiske aspektene ved yrket til skjønnlitterære oversettere – nevne ett tilleggsaspekt Levý ikke konsentrerer seg om i sin artikkel, nemlig det at dette spillet aldri spilles alene. I sitt arbeid må oversetteren ta hensyn til et sammensatt nettverk av forskjellige menneskelige og ikke-menneskelige aktører, som for eksempel forlaget, forfatteren, de potensielle leserne, markedet osv.

For å prøve å finne svar på spørsmålet om hvorvidt og hvordan disse "tilleggsspillerne" eller "støttespillerne" påvirker oversetterens avgjørelser, kan man ta utgangspunkt i aktør-nettverksteori (ANT), et teoretisk og metodologisk konsept som opprinnelig stammer fra samfunnsvitenskapen. Om man skulle referere grunntanken bak ANT veldig kort og enkelt, kunne man si at det er en teori som går ut fra at samfunnet består av nettverk som dannes av forskjellige elementer (aktører) som påvirker hele nettverket og samtidig blir stadig påvirket av hele strukturen selv. "Poenget i ANT er å beskrive det som setter mennesker i stand til å handle, alle de hjelpemidler, allianser og mekanismer som

benyttes, samt alle de maktspill som utøves, uten at bestemte aktører i utgangspunktet blir ansett for å være viktigere enn andre”, forklarer Trine Magnus (7).

Selv om konseptet, utviklet på 1980-tallet av bl.a. Michel Callon (1986) og Bruno Latour (1987), opprinnelig skulle brukes til å utforske “hvordan teknologi og vitenskap får samfunnsmessig betydning” (ibid.) og den siterte artikkelen til Magnus handler om diskursen rundt genetisk modifisert mat, brukes denne metodologiske tilnærmingen ofte i andre forskningsfelt, også innenfor humaniora og oversettelsesstudier. Ordet “oversettelse” finner man allerede i tittelen på Michel Callons berømte tekst fra 1986, “Elementer i en oversettelses sosiologi: kamskjell, fiskere og forskere”.<sup>5</sup> Selv om det ikke er skjønnlitterær oversettelse Callon mener her, men heller en sammensatt, intellektuell prosess av naturens og samfunnets dekonstruksjon og gjenkonstruksjon, bestående av fire faser: problematisering (“problématisation”), plassering av interesser (“intéressement”), verving (“enrôlement”) og mobilisering av allierte, har mange forskere etter ham tatt den samme teorien som utgangspunkt for refleksjon rundt “oversettelse” i skjønnlitterær forstand, dvs. det å overføre en tekst fra ett språk til et annet og fra én kultur til en annen.

Ett av eksemplene på vitenskapelige tekster hvor ANT brukes som utgangspunkt for refleksjon rundt oversetterens plass i oversettelsesprosessen, er artikkelen “Collaborative Translation” av Joanna Trzeciak Huss, publisert i *The Routledge Handbook of Literary Translation* (2018). Trzeciak Huss mener at dette teoretiske grunnlaget kan virke veldig interessant når det anvendes i forbindelse med skjønnlitterær oversettelse, siden det tillater oversetteren å se bort fra den romantiske idealistiske forestillingen om en forfatter (og dermed også en oversetter) som “et ensomt geni”. I stedet bør man anta at man har å gjøre med:

agency distributed throughout a network of human and non-human actors (including networks of networks and their products), while also providing a way to individuate responsibilities for processes occurring within the network, and allowing for distinctive or hybrid roles as required by the exigencies of the case in question. (391)

Disse nettverkene, mener Trzeciak Huss, er fleksible i den forstand at forskjellige aktører kan ta på seg forskjellige roller som kan skifte over tid. Hun gir over tredve eksempler på forskjellige aktører som kan samarbeide med en skjønnlitterær oversetter innenfor ett nettverk, men konsentrerer seg særlig om interaksjoner hun mener har en spesielt stor betydning, for eksempel oversetter-medoversetter, oversetter-forfatter, oversetter-redaktør osv.

I det følgende skal jeg beskrive noen elementer av nettverket den polske oversetteren til Julie Andems *SKAM*-manuser var nødt til å ta hensyn til. De to viktigste aktørene som spilte en stor rolle i *SKAM*-nettverket under oversettelsesprosessen, var etter min mening selve serien *SKAM* og dens polske fandom. Det som også kan virke interessant i dette tilfellet er at forfatteren, som ofte engasjerer seg aktivt i oversettelsesprosessen der moderne litteratur er kildespråket,<sup>6</sup> var i dette tilfellet kun “synlig” gjennom de trykte

<sup>5</sup> Norsk oversettelse 2017.

<sup>6</sup> Enten ved å ta direkte kontakt med en oversetter eller en gruppe oversettere, forberede “instrukser” og “internasjonaliserte” versjoner av manuset eller å svare på spørsmålene oversetteren har (se f.eks. Drozdowska og Podlaska 2019).

kommentarene i kildeteksten. Julie Andems “meta-tilstedeværelse” i prosessen hadde dermed ikke noen aktiv påvirkning på valgene oversetteren tok. Oversetteren hadde heller ikke noen tilgang til supplerende kilder eller ressurser og dreiebøkene hun arbeidet med utgjorde en på en måte “uferdig”, “uredigert” tekst. Det mest interessante trekket ved nettverket som oppstod under denne oversettelsesprosessen, var likevel *multimedialitet*, dvs. det faktum at oversetteren, i stedet for bare å konsentrere seg om teksten, måtte ta hensyn til andre medier, f.eks. internett, film osv. Dette i sin tur hadde en betydelig påvirkning på avgjørelsene som måtte tas i hele “oversettelsesspillet”.

### **Oversetteren i et multimedialt nettverk. SKAMs kompliserte tilfelle**

For å gjøre analysen min mer oversiktlig, har jeg bestemt meg for å dele den inn i tre tematiske sekvenser, der hver av dem er forbundet med en gruppe utfordringer som oppstår i konfrontasjon med en bestemt gruppe aktører innenfor nettverket. Den første gjelder utfordringer knyttet til aktører som det polske forlaget med sin redaksjons- og markedsavdeling, sosiale medier eller andre (potensielt lignende) titler på det polske markedet). Den andre delen av analysen tar for seg utfordringer knyttet til en gruppe ikke-menneskelige, multimediale aktører som til sammen kan betegnes som “serien SKAM”, sammen med den polske fandommen, dvs. oversettelsens potensielle målgruppe. Den tredje og siste sekvensen er knyttet til utfordringene forbundet med – kanskje den viktigste – ikke-menneskelige “aktøren” i hele prosessen: de originale dreiebøkene, kjennetegnet av manglende redigeringsprosess og forfatterens “meta-tilstedeværelse” som manifesterer seg gjennom teksten. Utfordringer presentert i hver av kategoriene krever at oversetteren inntar nye roller eller anvender løsninger tett knyttet til aktørene og deres trekk, erfaringer, forventninger og behov.

#### Forlag, marked og sosiale medier – oversetter som kulturformidler og -guide

Som nevnt ovenfor ble rettighetene til den polske utgivelsen av SKAM-bøkene kjøpt av forlaget Rebis. Det er et mellomstort polsk forlag som ble grunnlagt i 1990, med hovedkontor i Poznań. Forlaget gir ut både skjønnlitteratur (kvalitetslitteratur og populærlitteratur, inkludert sjangre som grøsser, science-fiction, fantasy osv.) og sakprosa. Rebis har i tillegg meget godt rykte blant skjønnlitterære oversettere og fikk i 2019 prisen “Lew Hieronima” [“Hieronims løve”] som deles ut av Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury [Den polske forening for skjønnlitterære oversettere] til forlag som utmerker seg i sin behandling av oversettere under samarbeidsprosessen.

I sin første e-post til SKAM-bøkens oversetter, datert 14. november 2018, spør forlagsredaktøren om oversetteren er interessert i å ta oppdraget som han beskriver som “oversettelse av en boksyklus på fire bind, basert på en filmserie”. Siden forlagsredaktøren (helt tilfeldigvis) valgte en oversetter som selv kjente SKAM ganske godt, var oversetteren i stand til å forklare i den videre korrespondansen at i dette tilfellet er det ikke snakk om “bøker basert på en filmserie”, men heller om dreiebøker som utgjorde et slags



utgangspunkt for serien. Dette viste seg å være noe verken forlagets redaktør eller markedsavdeling var helt klar over. Det var først etter at rettighetene til bokserien allerede var kjøpt inn, at de forsto hvor utfordrende prosjektet kunne være rent markedsmessig: det var snakk om fire bøker – “uferdige” manuser til en serie man ikke engang kan se offisielt i Polen. Her var det oversetteren som måtte forklare hva *SKAM* er og hva formatet går ut på. I en av samtalen mellom oversetteren og forlagsredaktøren i forbindelse med prosjektet spurte den sistnevnte “hvor på TV finner man denne serien”. Da han ble informert om at man ikke kan finne *SKAM* på TV i det hele tatt, og at i Polen finner man serien ikke engang på “lovlig” internett, begynte han å lure på “hvem skal da kjøpe disse bøkene”. Svaret på dette spørsmålet virket ganske enkelt – siden det er seriens fandom som originalmanusene rettes mot, bør det polske forlaget markedsføre manusenes oversettelse først og fremst for fan-gruppene også på dette markedet. Som tidligere nevnt er det snakk om en gruppe på minst noen titalls tusen mennesker (i hvert fall ifølge tallene på Facebook).

Til tross for dette forsøkte markedsavdelingen hos Rebis å markedsføre *SKAM*-bøkene for andre grupper av potensielle lesere. Bind to av manusene (publisert på polsk i juli 2019) ble utgitt med et slags smalt smussomslag med en reklame<sup>7</sup> som inneholder et bilde av forsiden til den polske utgivelsen av Jay Ashers bok *Thirteen Reasons Why* og teksten: “*SKAM* – boken for *Thirteen Reasons Why* sine fans”.<sup>8</sup> Boken som nevnes i reklamen ble filmatisert, og serien som ble utviklet av Brian Yorkey, har vært tilgjengelig på Netflix siden 2017. Her er det altså også snakk om en bok som utgjorde et utgangspunkt for en serie, men omtrent det eneste *SKAM* og *13 Reasons Why* har til felles, er at de handler om tenåringer som går på videregående skole. Ellers er alt forskjellig: formatet, konseptet og kanskje først og fremst tematikken. *13 Reasons Why* handler om en elev på videregående skole som begår selvmord etter at hun ble voldtatt og mobbet. Serien bygger på mye alvorligere og dystre emner enn *SKAM*,<sup>9</sup> og derfor kan denne markedsføringsstrategien antas å ikke være særlig vellykket. I en e-post-korrespondanse med oversetteren opplyser forlagsredaktøren likevel at “det med *13 Reasons*” definitivt er et godt grep, ifølge markedsavdelingen på Rebis.

Poliske forlag gjør ikke salgshallene tilgjengelige for publikum, og derfor er det vanskelig å si om markedsføringsstrategiene nevnt ovenfor viste seg å være vellykkete, men det som kan virke interessant i denne sammenhengen, er at oversetteren tok på seg en ekstra rolle som en slags kulturformidler i denne prosessen. Forlaget hadde opprinnelig problemer med valg av markedsføringsstrategien siden det ikke hadde nok kunnskap om produktet som skulle selges og den eventuelle målgruppen. Oversetteren fungerte dermed som en slags konsulent og hadde påvirkning på avgjørelser som vanligvis ikke faller innenfor en oversetters kompetanseområde.

---

<sup>7</sup> Som man kan se på Rebis’ Instagram-profil, der reklamen for dette bindet ble lagt ut: Instagram-reklame publisert 15. juli 2019. <https://www.instagram.com/p/Bz7bF0Jo9AD/>.

<sup>8</sup> Alle de polskspråklige sitatene, med mindre annet er oppgitt, gjengis i min oversettelse – KD.

<sup>9</sup> Selv om den norske serien også tematiserer seksuelt misbruk i en av sesongene (sesong 2 der Noora blir fotografert naken av Williams bror).



## Multimedialitet og fandommen – oversetter som “fansubens” utfordrer

Selv om man ikke har mulighet til å se *SKAM* “offisielt” i Polen, er serien tilgjengelig på en gratis streamingsplattform, cda.pl. Som sagt kan man finne lenker til alle episodene på en av fandom-gruppene på Facebook. Serien er tilgjengelig på polsk, dvs. med polsk teksting laget av seriens fans (såkalt “fansubbing”). Jennifer Dugan og Anne Dahl har viet en hel artikkel til fan-oversettelser av *SKAM*. De argumenterer for at fenomenet begynte med den norske fandommen, som en reaksjon på at serien ble gjort utilgjengelig for ikke-norske IP-adresser: “In reaction, fans provided translations in the comments section on the official site, as well as subtitling and sharing episodes for their non-Norwegianspeaking peers elsewhere.” (8). Med “translation” mener Dugan og Dahl oversettelse til engelsk som i sin tur utgjorde et utgangspunkt for eventuelle oversettelser til andre språk.

Det ville være mulig å analysere om oversettelsene av *SKAM* som er tilgjengelige på cda.pl ble laget via engelsk, men en slik undersøkelse har ikke blitt gjennomført ennå. Man kan i hvert fall fastslå at dette godt kan være tilfelle. Hver av episodene tilgjengelige på den polske streamingsplattformen<sup>10</sup> er markert med oversetterens pseudonym (vanligvis et twitter-navn) og man kan se at det var forskjellige personer involvert i oversettelsesprosessen. Kvaliteten på de polske undertekstene er også varierende. I noen episoder er det snakk om ganske gode oversettelser, i andre kan de være mangelfulle (det finnes sekvenser som ikke er oversatt)<sup>11</sup>, inneholde feil (av forskjellig type og alvorlighetsgrad)<sup>12</sup> eller være så pass mislykket at det ikke er mulig å forstå hva som skjer på skjermen.<sup>13</sup>

Uansett situasjonen som er beskrevet ovenfor må man slå fast at oversetteren til *SKAM*-bøkene i stor grad ble nødt til å arbeide med et materiale som allerede hadde blitt oversatt, lage en oversettelse som skulle “overstyre” en versjon som fandommen kjenner og som er laget av denne fandommen. Dette kunne potensielt utgjøre en stor utfordring, spesielt med tanke på mottakelsen av den polske versjonen av manusene. De oversatte *SKAM*-bøkene hadde derimot to utvilsomme fordeler som selv den mest konservative fandommen ikke kunne se bort fra: først og fremst var de oversatt direkte fra originalspråket. For det andre inneholdt de sekvenser som ikke finnes i selve serien og

---

<sup>10</sup> Spørsmålet om de polske streamingsplattformene, f.eks. cda.pl strider mot loven er vanskelige å svare på. Ifølge den polske åndsverkloven, er det ikke tillatt å lagre, reproducere og distribuere et innhold man ikke har rettigheter til. Det er derimot ikke ulovlig å se på innholdet som legges ut online i form av streamingtjenester. Eierne av cda.pl hevder at nettstedet deres er et sosialt medium der det kun er brukere som legger ut materiale og derfor er det eventuelt bestemte personer som benytter seg av tjenesten som bryter loven, ikke plattformen (se f.eks. Czubkowska 2015). Man kan konkludere med å si at de polske “uoffisielle” oversettelsene av *SKAM* eksisterer i en slags gråsonen den polske åndsverkloven ikke har utarbeidet verktøy til å kontrollere ennå.

<sup>11</sup> Særlig rim, regler, ordspill osv.

<sup>12</sup> Det kan være alt fra stilfeil (f.eks. der det norske begrepet “vorspiel” blir oversatt som “zaprawa”, et ord som riktignok betyr omtrent det samme som den norske originalen, men brukes av en annen aldersgruppe et *SKAM*s karakterer. Dreiebøkens oversetter har derimot foreslått ordene “after” eller “afterek”) til feil som forvrenger originalens betydning. For eksempel: i episode 1 av sesong 3 sier Jonas at han “gikk ned på” en jente, noe som i den polske fan-oversettelsen ble til “spuściłem się na nią” et uttrykk som betyr ejakulering heller enn oralsex. Dreiebøkens oversetter brukte i dette tilfellet begrepet “zrobiłem jej minetkę”, som tydelig antyder cunnilingus.

<sup>13</sup> Kanskje særlig i sesong 4, der Sana gjennomfører et ganske komplisert “sosialt attentat” på en av venninnene ved bruk av Instagram-poster.

som dermed ikke var oversatt av fansen. I et intervju i bokmagasinet *Książki* (Suchecka 2019) understreker den polske oversetteren at hun har mye respekt for de eksisterende oversettelsene, men at hun noen ganger måtte ta andre valg enn fans-oversetterne, først og fremst fordi hun la mer vekt på nøyaktighet. Hun nevner også elementer som ikke var oversatt av fansen: rim, vitser eller ordspill (24).

Bokens oversetter måtte da først og fremst ta hensyn til slike aktører innenfor nettverket som selve serien, fandommen og den eksisterende oversettelsen. Dette krevde en helt annerledes form for arbeid enn det man ville gjøre om boken allerede var blitt oversatt. Et multimedialt nettverk krevde også multimediale strategier, f.eks. det at oversetteren faktisk var nødt til å se hele serien med de polske og ofte mangelfulle undertekstene, bare for å være klar over hva det var hun skulle “overstyre”.

### Den usedvanlige originalteksten – oversetter som språkelev og autentisitetens vokter

En hel egen kategori av utfordringer forbundet med oversettelsen av *SKAM*-manusene til polsk stammet fra bøkens unike form som allerede har blitt omtalt i denne teksten. Manusenes “uferdighet”, sammen med det spesifikke språket de ble skrevet på, krevde en rekke løsninger og strategier som man vanligvis ikke engang tenker på i løpet av en mer tradisjonell oversettelsesprosess. Siden målgruppen for den polske boken først og fremst var seriens fans, ble det avgjort at kvalitetene oversetteren og forlaget skulle satse på, var autentisitet og troverdighet, dvs. at fandommen måtte få et produkt som opplevdes “ekte” og som var framstilt av personer som kjente serien og hadde en god forståelse av den. Med utgangspunkt i disse mål ble det tatt en rekke tekniske avgjørelser forbundet med de polske utgavene av bøkene.

Først og fremst ble det bestemt at for- og baksatsillustrasjonene med Julie Andems tankekart ikke skulle oversettes, men trykkes slik de ble trykt i originalutgavene, med serieskaperens norske håndskrevne notater og tegninger. Her avgjorde det polske forlaget at autentisiteten var viktigere enn det at leserne faktisk skulle forstå de enkelte ordene notert av Andem. For det andre diskuterte forlaget og oversetteren om et forord eller et etterord med forklaringer rundt bøkens usedvanlige form skulle inkluderes i manusene. Et slikt nytt element ville gjøre det lettere for leserne å orientere seg i dreiebøkene, men det ble endelig bestemt at siden det ikke finnes et forord eller etterord i de norske originalene, skulle en slik ny sekvens heller ikke introduseres i den polske oversettelsen. Rebis har likevel bestemt seg for å avvike fra originalmanusene på et annet plan, dvs. ved å rette opp alle trykk- og skrivefeil i egennavn i den norske teksten (av typen “Stella Mccarty” som nevnes ovenfor), for å unngå anklager om at disse unøyaktighetene er slurvfeil fra det polske forlagets eller oversetterens side. I dette tilfellet ble autentisiteten ofret for et overordnet, rent pragmatisk mål.

Kanskje var den største utfordringen knyttet til ungdomsspråket i bøkene. Julie Andem (født 1982) nevner selv (Suchecka 23) at hun brukte mye tid på å reise rundt i Norge og snakke med ungdommer, for å lære seg hvordan de tenker og snakker. I tillegg ble tenåringskuespillerne i *SKAM* ofte bedt om å improvisere (noe som også ofte kommenteres i manusene). Derfor er det norske ungdomsspråket i serien (og dreiebøkene) så troverdig, og det var viktig for det polske forlaget og oversetteren å bevare denne troverdigheten.

Siden den polske oversetteren er omtrent like gammel som seriens skaper, kunne det være snakk om en slags parallell erfaring av forsøket på å gjengi “det virkelige” ungdomsspråket på polsk og på norsk. Oversetteren valgte en strategi inspirert av det Andem selv gjorde og konsulterte sin polske tekst med en gruppe 16 år gamle kvinnelige elever på videregående skole. Disse elevene hadde aldri sett *SKAM* selv, men var veldig bestemte, kritiske og hjelpsomme når det gjaldt verifisering av ungdomsspråkets autenticitet. Denne prosessen avslørte også hvor efemer noen ord og uttrykk er i dette språkregisteret, og hvor fort de mister sin aktualitet. Under konsultasjonene spurte oversetteren om det ville være naturlig for en sekstenåring å si at noe skjer “na fejsie” [“på face”, dvs. på Facebook]. Konsulentene svarte at det ikke ville være naturlig siden “ingen bruker Facebook lenger” (de påsto at de selv kun bruker sosiale medier som Instagram eller Snapchat). Dette eksemplet kan også være et godt utgangspunkt for en refleksjon rundt hvor kortvarig aktualiteten av ungdomskultur – og dermed også *SKAM*<sup>14</sup> – kan være.

### **Konklusjoner – oversetteren som nettverkskoordinator**

I denne case-studien har det blitt presentert hvor forskjellige roller en oversetter kan ha i et nettverk som etableres i forbindelse med oversettelsesprosessen til en multimedial tekst. Selv om selve fenomenet multimedialitet i oversettelse ikke er noe nytt, ville jeg argumentere at prosessen beskrevet ovenfor var – i hvert fall i noen av sine aspekter – enestående. I *SKAM*-bøkens tilfelle har oversetteren også blitt en slags kulturformidler eller –mekler, guide, utfordrer og vokter. Denne sammensatte “hybride” rollen hadde som oppgave å forklare originaltekstens særegenhet overfor forlaget, og oversetteren ble dermed involvert i viktige avgjørelser om for eksempel lesernes målgruppe eller markedsføringsstrategi. Tekstens unike form og status krevde også at en rekke tilleggsaktører (både menneskelige og ikke-menneskelige) ble involvert i nettverket. Som eksempler kan det nevnes originalserien (og dens tidligere oversettelser), fandommen, konsulenter fra den potensielle målgruppen osv. Man kan trekke den konklusjonen at oversetteren, som den eneste av nettverkets menneskelige aktører som hadde oversikt over de andre elementene i dette systemet og hvordan de fungerer, påtok seg en rolle som en slags nettverkskoordinator, og hadde dermed en mye større påvirkning på det endelige produktet enn en oversetter vanligvis har i tradisjonelle prosesser.

Man kan konkludere med at den pågående globaliseringsprosessen og flere intermediale oversettelsesprosjekter antakelig vil føre til opprettelse av flere slike nettverk og dermed til at skjønnlitterære oversetteres kompetanseområde innenfor disse nettverkene gradvis utvides og at deres status på markedet økes med tiden. En slik utvikling kan også potensielt føre til framtidssjener der profesjonelle skjønnlitterære oversettere etter hvert blir erstattet av grupper av anonyme online-oversettere støttet av programmer og

---

<sup>14</sup> Avslutningsvis kan det nevnes at – til tross for *SKAM*s store popularitet på streamingsplattformene og Rebis' prosjekt med bokutgivelsene – er det foreløpig (per juni 2020) ikke snakk om en polsk versjon av serien eller sending av den norske versjonen på noen “offisielle” kanaler, med en “offisiell” polsk oversettelse.

verktøy til maskinoversettelse, men denne dystopien er etter min mening lite sannsynlig. Det er riktignok uunnværlig at den tradisjonelle oversettelsesprosessen vil undergå forandringer med tiden, men den menneskelige, profesjonelle oversetteren forblir den eneste som har tilstrekkelig språk-, kultur- samt teknisk kompetanse til å styre og koordinere nettverket. Det er altså mest sannsynlig at skjønnlitterære oversettere vil "overleve", men vilkåret for deres effektive virkning i nettverket er å åpne seg mot behovet for å skaffe nye kompetanser og samarbeide med nye aktører.

---

## LITTERATUR

### Dreibøker

- Andem, Julie. *SKAM. Sesong 1: Eva*. Oslo: Armada Forlag, 2018.  
Andem, Julie. *SKAM. Sesong 2: Noora*. Oslo: Armada Forlag, 2018.  
Andem, Julie. *SKAM. Sesong 3: Isak*. Oslo: Armada Forlag, 2018.  
Andem, Julie. *SKAM. Sesong 4: Sana*. Oslo: Armada Forlag, 2018.

### Serier

- 13 Reasons Why*. Utviklet av: Brian Yorkey. July Moonhead Productions mfl., 2017–.  
*DRUCK*. Regi: Pola Beck mfl. Bantry Bay Productions, 2018–.  
*SKAM*. Regi: Julie Andem. Norsk rikskringkasting, 2015–2017. Nettbasert serie tilgjengelig for norske IP-adresser på <http://skam.p3.no/> [tilgang 21. 02. 2020].  
*Skam Austin*. Regi: Julie Andem og Phillip Bartell. XIX Entertainment, Julie Andem Stories, Shiny Unicorn, 2018–.  
*Skam España*. Regi: Begoña Álvarez og José Ramón Ayerra. Zeppelin TV, 2018–.  
*Skam France*. Regi: David Hourregue. Gétévé Productions, France Télévisions, 2018–.  
*Skam Italia*. Regi: Ludovico Bessegato og Ludovico Di Martino. TIMvision, Cross Productions, 2018–.  
*Skam NL*. Regi: Bobbie Koek mfl. NTR, Beta Film, 2018–2019.  
*WtFOCK*. Regi: Cecilia Verheyden og Tom Goris. beta Film, 2018–.

### Trykte kilder

- Asher, Jay. *13 powodów*. Poznań: Rebis, 2017.  
Callon, Michel. "Elementer i en oversettelses sosiologi: kamskjell, fiskere og forskere". *Teknovitenskapelige kulturer*. Red. K. Asdal mfl. Valdres, Spartacus forlag AS, 2017. 91–124.  
Callon, Michel. "Some elements of sociology of translation domestication of the scallops and the fishermen of Saint Brieuc Bay". *Power, action and belief: A new sociology of knowledge?* Red. J. Law. London, Routledge 1986. 196–233.  
Chacińska, Maja. *W służbie ludu i inżynierii społecznej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2018.  
Drozdowska, Karolina og Magdalena Podlaska. *Przekład współczesnej prozy nordyckiej to nie problem, to wyzwanie! Norwegia i Finlandia*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2019.  
Dugan, Jennifer og Anne Dahl. "Fan translations of SKAM: Challenging Anglo linguistic and popular cultural hegemony in a transnational fandom". *Scandinavian Studies in Language*, 10(2). 2019: 6–29.  
Latour, Bruno. *Science in action*. Milton Keynes: Open University Press 1987.  
Levý, Jiří. "Translation as a decision process". *To Honor Roman Jakobson: Essays on the occasion of his seventieth birthday*, vol. 2. Haag: Mouton 1967, 1171–1182.  
Magnus, Trine. *Kan Aktør-nettverk-teori være et nyttig perspektiv for 'genmat' diskursen?* Norsk senter for bygdeforskning, Paper no 4–06, 2006.  
Philipsen, Heidi og Tobias Hochscherf. *Beyond the Bridge: Contemporary Danish Television Drama*. London, I.B. Tauris 2016.  
Suchecka, Justyna. "Skam znaczy wstyd". *Najlepsze Książki dla dzieci i dorosłych (Książki. Magazyn do czytania)*, nr. 3 (2019): 22–25.

Sundet, Vilde Schanke. "From 'secret' online teen drama to international cult phenomenon: The global expansion of SKAM and its public service mission". *Critical Studies in Television*. 2019. <https://doi.org/10.1177/1749602019879856>.

Trzeciak Huss, Joanna. "Collaborative translation". *The Routledge Handbook of Literary Translation*. Red. K. Washbourne og B. Van Wyke. London: Routledge, 2018. 389–405.

### Internettkilder

Armada. <https://strawberrypublishing.no/armada/> [tilgang 21. 02. 2020].

Minana, Emil. "Guide: Sådan kan du alligevel se SKAM uden for Norge". *Se og hør* 13. januar 2017. Tilgjengelig online: <https://www.seoghoer.dk/nyheder/saadan-kan-du-alligevel-se-skam-uden-norge> [tilgang 21. 02. 2020].

NTB. "Ikke lenger mulig å se *Skam* i utlandet". *Aftenposten* 31. januar 2017. Tilgjengelig online: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/LR5dQ/ikke-lenger-mulig-aa-se-skam-i-utlandet> [tilgang 21. 02. 2020].

Pahle, Christopher. "Hva skal vi med alle disse "Skam"-versjonene?". *Dagbladet* 3. mai 2018. Tilgjengelig online: <https://www.dagbladet.no/kultur/hva-skal-vi-med-alle-disse-skam-versjonene/69767355> [tilgang 21. 02. 2020].

Rebis. <https://www.rebis.com.pl/> [tilgang 28. 02. 2020].

Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury. "Lew Hieronima dla Domu Wydawniczego Rebis". <http://stl.org.pl/lew-hieronima-dla-domu-wydawniczego-rebis/> [tilgang 28. 02. 2020].

### Audiovisuelle kilder

Andem, Julie og Mari Magnus. "SKAM Case". MediaMorfofos, Buenos Aires. September 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=i6gCzxrIPs&t=429s> [tilgang 21. 02. 2020].

Cda.pl. Streamingsplattform [tilgang 21. 02. 2020].

Coursaud, Jean Baptiste. Intervju: "Frankrike elsker Fosse og Lygre". *NRK bok* 28.03.2018. [https://radio.nrk.no/podkast/bok\\_i\\_p2/nrkn-poddkast-17524-134019-27032018160600](https://radio.nrk.no/podkast/bok_i_p2/nrkn-poddkast-17524-134019-27032018160600) [tilgang 21. 02. 2020].

Czubkowska, Sylwia. "Jak by na nich nie spojrzeć – legalni. Serwis CDA.pl i kulisy działania polskiego YouTube". *Dziennik.pl* 01. 11. 2015. <https://technologia.dziennik.pl/internet/artykuly/504361,cdapl-skad-sie-wzial-serwis-z-filmami-i-grami-cdapl.html> [tilgang 08. 06. 2020].

Rettberg, Jill Walker. "A Narrative Analysis of the use of Social Media in SKAM". ELO, Porto. 20. juli 2017. [https://www.researchgate.net/publication/320498619\\_A\\_Narrative\\_Analysis\\_of\\_the\\_Use\\_of\\_Social\\_Media\\_in\\_SKAM](https://www.researchgate.net/publication/320498619_A_Narrative_Analysis_of_the_Use_of_Social_Media_in_SKAM) [tilgang 21. 02. 2020].

### Bachelor- og masteroppgaver

Berbec, Magda. "Er det plass for feminisme i populærkultur? Fremstilling av kvinner i den norske ungdomsserien SKAM". Masteroppgave. Universitetet i Gdańsk, 2018.

Ćwikowska, Paulina. "Gjentolking av norsk nasjonal identitet i NRKs tv-serie SKAM". Bacheloroppgave. Universitetet i Gdańsk, 2017.

Drzycimska, Zofia. "En komparativ analyse av sosiokulturelle forskjeller på tenårings liv basert på den norske TV-serien Skam og den amerikanske nyinnspillingen SKAM Austin". Masteroppgave. Universitetet i Gdańsk, 2019.

Kaczmarek, Marta. "Sosiale spørsmål i Skam – fremstilling og mottakelse". Masteroppgave, Universitetet i Gdańsk, 2017.

Turzyńska, Alicja. "Reaktionen på den norske tv-serien Skam – analyse af de utvalgte artikler fra Berlingske". Bacheloroppgave. Universitetet i Gdańsk, 2017.

Włodarczyk, Weronika. "Diskursanalyse av religion i tv-serien SKAM". Bacheloroppgave. Universitetet i Gdańsk, 2018.

### Sosiale medier, e-post-korrespondanse, upublisert materiale

Dom Wydawniczy Rebis. Instagram-reklame publisert 15. juli 2019. <https://www.instagram.com/p/Bz7bF0Jo9AD/> [tilgang 20. 02. 2020].

Konsultasjoner mellom den polske oversetteren og en gruppe potensielle lesere – videregående skoleelever. Mars 2019.

Laskowicz, Paweł. "propozycja translatorska Rebis". E-post til K. Drozdowska. 14. november 2018.

Laskowicz, Paweł. "RE: reklama na facebooku". E-post til K. Drozdowska. 15. april 2019.

SKAM Polska. Facebookprofiler og -grupper. [https://www.facebook.com/search/top/?q=skam%20polska&epa=SEARCH\\_BOX](https://www.facebook.com/search/top/?q=skam%20polska&epa=SEARCH_BOX) [tilgang 21.02.2020].

Telefonsamtaler mellom forlaget Rebis og SKAM-bøkernes oversetter, november 2019–mars 2020.

*Karolina Drozdowska*

*University of Gdansk*

*karolina.drozdowska@ug.edu.pl*

---

**USKYLDIGE GLEDER, FARLIGE SLUTNINGER.  
SELVHAT OG FUNDAMENTALISME I KNUT HAMSUNS  
ROMAN *DEN SISTE GLÆDE* (1912)**ANDREAS G. LOMBNÆS

---

**ABSTRACT**

Knut Hamsun's prose fiction around 1890 fulfills his programmatic intention to represent modern complex individuals. Two decades later the author steps forth to chastise the nation with simplistic reactionary truths. The hero of Hamsun's "wanderer" novels 1906 to 1912 may be taken to parody the protagonists of *Hunger*, *Mysteries*, and *Pan* 1888–1894. The hysteric tone in the narrator's criticism of modern society in Hamsun's 1912 novel, *The Last Joy*, points to a personal motivation. *The ultimate pleasure* in this book seems to be indulging in his own self, an experience of nothingness associated with literature. Interpreting the author's U-turn from modernist to reactionary as fueled by fear of his own findings, the lack of foundation in a world where subjectivity reigns uninhibited, this paper will focus on the implications of the narrator's professed but unclear *conclusions*, the reasons for and the nature of the author's political involvement.

**Keywords:** Hamsun, populisme, nazisme, modernitet, Den siste glæde

---

Ingen har større tro på diktere enn nordmenn og få har mindre tiltro til diktning. Æren for det norske "dikterveldet" har én mann, Bjørnstjerne Bjørnson, den liberale lederskikkelse som mer enn noen la grunnen for det moderne Norge. Med "Et Ord til os"<sup>1</sup> i Bjørnsons dødsår 1910 fremmet Knut Hamsun sitt kandidatur til den ledige stillingen som dikterhøveding. Hans nederlag ble like totalt som forbildets seier. Ikke bare var personligheten forskjellig, og tiden, men også litteratursynet. Ibsen med sine grublende karakterer og gåter uten svar kunne aldri blitt en folkefører. Gjennom markedsføring verdig det moderne Amerikas åndsliv overtrumpet Hamsun mesteren med utfall mot litteraturens endimensjonale karaktertegn og gjorde det moderne sammensatte mennesket til sin spesialitet. To desennier etter gjennombruddet med den modernistiske skildringen *Sult* står Hamsun fram, entydig og myndig, med en flammende appell til nasjonen.

Gang på gang blusser debatten om Hamsuns svik opp: Var Hamsun nazist? Hvordan kan en god dikter være en dårlig politiker? Om vi ser bort fra dem som med Thorkild

---

<sup>1</sup> Verdens Gang, 3/7 1910.

Hansen (1978) hever kunstneriske genier over enhver kritikk, har vi dem – deriblant kommunisten Nordahl Grieg (1936) – som prøver å skille mellom dikteren Hamsun og politikeren, og holder på at vi fortsatt kan glede oss over det verdifulle i bøkene. Men politikk er ideologi, og ideologi er ikke fakta, men fiksjon. Moderne litteraturforskere som Atle Kittang (1984) og Øystein Rottum (1978, 1998, 2002) har vist spenningene og selvmotsigelsene i Hamsuns forfatterskap. Enda er det typisk for de mange som tar opp nazi-problematikken, at de fokuserer på forfatterens holdninger som de kommer til uttrykk i polemikk og offentlig fremtreden. I liten grad tas hensyn til romanenes vitnemål, enda det er som forfatter Hamsun interesserer i første omgang. Medieuttalelser og biografiske brokker, om enn fra naziarkiver, gjelder for fakta unndratt språklig spill, og derfor bedre kilder til forståelsen av forfatterskapet enn dette selv. Har man grepet forfatteren, har man grepet intensjonen. Biografi og fiksjon er ett og har én og bare én mening. Dette førmoderne menneske- og litteratursynet råder langt inn i de profesjonelle lesernes rekker.<sup>2</sup>

Litteraturvitenskapen har som andre fag sine periodiske svingninger. Når jeg bringer inn den aktuelle dragningen mot det entydige og virkelige (ufrivillig parodierte i *reality*-sjangeren), er det fordi Hamsuns sene forfatterskap innebærer nettopp en reaksjon på det komplekse menneskebilde han selv tidligere hadde introdusert. Forferdet ser den middelaldrende kulturkoryféen ned i avgrunnen han hadde åpnet. Desperat griper han etter feste. Denne vendingen i forfatterskapet (liksom tilsvarende svingninger i resepsjonen) taler for at vi bør fokusere på spenninger snarere enn på fikserte posisjoner som “modernist” eller “reaksjonar”.

Hamsuns politiske skyld betrakter jeg som avgjort av norsk rett. Utfordringen er sammenhengen mellom dikteren og Hitler-beundreren *slik den ytrer seg i forfatterskapet*. Nedenfor vil jeg se nærmere på en av Hamsuns mest hatefulle romaner,<sup>3</sup> *Den siste Glæde*. Det er også en av hans minst kommenterte,<sup>4</sup> trolig fordi den virker så entydig i sin hyllest av tradisjonelle norske verdier og sine utfall mot nymotens fjas. Dette er gjort rede for av Lisbeth Pettersen Wærp i hennes artikkel “Kulturkritikk og romandiktning i Knut Hamsuns *Den siste glæde*” (2002), som foruten å gi en forbilledlig presentasjon av teksten dokumenterer kompleksiteten så vel formmessig som i persontegning.<sup>5</sup> I det følgende fokuseres det ideologiske aspektet av kulturkritikken.

Det er klart at bokens forteller er i krise og søker en fast grunn, noe han tror seg finne i nøysomt landsens liv og arbeid i pakt med naturen. Den påfallende aggressiviteten virker umotivert om ikke av en fornemmelse av egen tilkortkommenhet, noe som kan forklare de illevarslende om enn uklare “slutninger” fortelleren trekker med sine etter

<sup>2</sup> “Det finnes noen litteraturprofessorlesninger,” sier litteraturprofessor Tore Rem i et intervju i danske Weekendavisen, “som viser at romaner som Markens grøde ikke nødvendigvis er så entydige”. Hentydningen gjelder nok Walter Baumgartner (1998) og Atle Kittang (1984) – deres nyanserte lesninger har ikke biografen mye sans for.

<sup>3</sup> “Skildringer” med Hamsuns sjangerangivelse i førsteutgaven.

<sup>4</sup> Like fullt vil det sprengte rammen for denne fremstillingen å forholde seg til all relevant sekundærlitteratur, så som Heitmann 2012, Iden 1995, Krouk 2011 og 2017, Legault 2018, Lyngstad 2005, Sjølyst–Jackson 2010, Henning H. Wærp 2018, Lisbeth P. Wærp 2012, Ylir 1974 og Žagar 2009.

<sup>5</sup> “Tidsbildet og kulturalanalysen er videre forbundet med en bestemt romanestetisk strategi, nemlig en kompositorisk og normmessig demontering av helheten og enheten i ulike steder og stemninger, i forskjellige masker og meninger og motstridende stemmer, posisjoner og perspektiver” (Wærp 2002: 43).



alt å dømme uskyldige gleder som premisser. Er så disse uttrykk for en politisk ideologi som vi helst skal la ligge i skyggen, eller kan tenkemåten lære oss noe med relevans for dagens situasjon? En oppmerksom lesning av teksten i en videre sammenheng gir følgende: Med sin komplekse menneskeskildring står Hamsun fram som modernistisk forfatter av internasjonalt format, men skremmes av selvets og alle tings mangel på fundament og stabilitet. Mer og mer desperat søker han og hans litterære dobbeltgjengere trygghet – i et (allerede passé) patriarkalske samfunn og i troen på naturen. Det er en utvikling som viderefører Nagels dyrkelsen av *den store ødelegger* i *Mysterier*, og som peker ut over litteraturen, ytterst mot Hitler. Men *innenfor* fiksjonen skildres dette forløpet med blick for kompleksitet og selvmotsigelser. Styrt av skrekken for menneskers (og teksters) manglende enhet, fortsetter debatten like fullt å konstruere helter (oss) på bekostning av Hamsun som skurk. Så lenge dette pågår er vi avskåret fra innsikt som til syvende og sist er innsikt i oss selv.<sup>6</sup> Det er like skremmende som at jakten på entydige og absolutte sannheter (utenfor litteraturvitenskapen) fortsetter med samme potensielt voldelige konsekvenser som i Hamsuns tid.

\* \* \*

Et par tiår etter suksessen med de rotløse eventyrerne i *Sult* (1888–90), *Mysterier* (1892) og *Pan* (1894) sender Hamsun ut en ny vandrer i romanene *Under Høststjernen* (1906), *En Vandrer spiller med Sordin* (1909) og *Den siste Glæde* (1906–12).<sup>7</sup> Den geniale outsideren har lyktes, han er anerkjent og økonomisk uavhengig, han er blitt eldre og ettertenksom, men definitivt ikke lykkelige. Når han som en Dumas' musketerer drar ut på nye eventyr 20 år etter, er han blitt en parodi på seg selv – i egne øyne vil si, og som alltid hos Hamsun gjelder bare den subjektive sannhet.

Den siste av disse bøkene skiller seg ut ikke bare med uvanlig grove utfall mot engelskmenn og alt som smaker av modernitet, men med regelrette maskefall der forfatteren og samfunnsdebattanten Hamsun i egen person tar ordet og skjeller ut sin leser:

Til dig, den nye ånd i Norge! Jeg har skrevet dette under en pest for en pests skyld. [–] Du vil jo ikke bli overbevist om den redelige sandhet i mine slutninger; men jeg skal tvinge endog dig til å forstå at jeg er sandheten nær. Da fraregner jeg idioten i dig. (38)<sup>8</sup>

Nå hører provokasjoner til denne forfatterens repertoar, og skillet mellom liv og diktning er knapt relevant for en som vil skildre *individuelle tilfælder*.<sup>9</sup> Men inntrykket av krise er insisterende og fremstillingen ulikevektig på grensen til desperasjon og hysteri. Om krisen er personlig, så er det uansett en forfatters krise, én hvis identitet helt og fullt er basert på litterær virksomhet. Hva for pest kan det være som har rammet den norske ånd? Hva for glede er det som gjenstår? Og hvilke slutninger er det tale om?

<sup>6</sup> Om jeg får dømme av personlig erfaring, er et tredje standpunkt ikke velkomment. Da jeg ved én anledning (avskåret fra den opprinnelige debatten) fikk trykt en artikkel om vanskene med å plassere Hamsuns romaner politisk, ble tittelen av redaksjonen endret til “Nazist? Ja eller nei!”.

<sup>7</sup> De tre første kapitlene er trykt i *Samtiden*, 1906, under tittelen “Vinterskoge”.

<sup>8</sup> Da kapitlene er korte, har jeg valgt å henvise til kapittel, ikke sidetall, som vil variere i forskjellige utgaver (og oversettelser).

<sup>9</sup> “Fra det ubevidste Sjøæliv”. *Samtiden*, september 1890.

Den navnløse jeg-fortelleren, la oss kalle ham KP,<sup>10</sup> sier seg å flykte fra leden og sin egen vellykkethet. Han som var "træl og vagabond" agerer landstryker, han som har vunnet bifall for sine ord, er blitt skeptisk til dem eller han får det ikke lenger til – å gjøre sine "store jærn røde". Hans stadige snakk om alder sladrer om midtlivskrise, grandios forstørret: "Nietzsche vilde nok ha talt sålunde [-]. Jeg uttalte meg ikke i den retning, men gikk bare ind i skogene." (1) Nei, KP (som Hamsun) både uttaler seg og uttaler seg ikke. Vi har å gjøre med den upålitelige forteller vi kjenner fra *Pan*, han som demonstrerer sin besettelse av Edvarda ved å snakke om hvor lite han bryr seg.

*Den siste glæde* gir til beste den livstrette forfatter og noen mennesker han møter i utmarka eller på en turistgård som utgir seg for sanatorium, mennesker han gir seg til å utspionere. En avskjediget lærerinne, "typen Torsen", lar seg i sin lediggang kurtisere av diverse menn, foruten KP selv den virile løsarbeider Solem og en feminin "komediant". Da Torsen forlater pensjonatet med komedianten følger KP etter, men tar først kontakt følgende vinter. I mellomtiden har hun truffet den trauste snekker Nikolai, som hun senere gifter seg med tilskyndet av KP. To år etter dette da paret har fått sitt første barn, bor KP en vinter på deres avsides småbruk mens han igjen diskret lodder fruens følelser. Det synes å være hans beste tid, men noe driver ham videre: "Å disse evige reiser! Ikke før i orden på ett sted før man er i uorden igjen på et andet, ikke hjem, ikke rotfæste." (37)

Liksom hovedpersonene i de tidlige verkene har KP av uklare grunner vendt ryggen til sitt borgerlige liv, som vi ikke får vite annet om enn at han er berømt og velstående. Den eneste han synes å bry seg om, er en liten pike som vi kan tenke er hans datter. Mer enn noen barnerim blir det uansett ikke. For øvrig er han som jeg-fortelleren i *Sult* opptatt av sine stemninger og innfall, og som Glahn av naturen og av *eros*. Diktning og kjærlighetsliv sammenfattes i bildet av de røde jærn, og han legger ikke skjul på at de ikke gløder som før. Ikke desto mindre er dét hva han sysler med. Skrivningen nevnes boken igjennom, men alltid bare i forbifarten, samtidig som han altså i store deler av fortellingen følger etter Torsen, selv om også dette er halvt tildekket. Naturen er viktig for KP som for Nagel og Glahn, men med en dreining. Mens den før hovedsakelig var stemningsleverandør, fungerer naturen for KP som den moderne sivilisasjonens motpol, naturen er naturlig i betydningen sedvanlig, tilvant og tradisjonell.

### Villmarksliv og erotikk 20 år etter

Løytnant Glahn jaktet til husbehov, selv om veien til kramboden ikke var lang i noe henseende. KP klager på byliv og kjøpemat, men gjør ingen forsøk på å leve på naturens premisser. I sin ensomhet iscenesetter han små opptrinn med de rekvisitter som er for hånden:

Hvis jeg en dag møter en renokse så vil jeg kanskje si: Gud i himlen, der er en renokse, den er olm! Men hvis dette gjør for sterkt indtrykk på mig så sier jeg det er en kalv eller et fjærkræk og lyver mig godt fuld. (1)

---

<sup>10</sup> I den første av de tre vandrerbøkene, *Under Høststjernen*, bærer jeg-personen forfatterens opprinnelige navn, Knut Pedersen.

Scenen i sin helhet er hypotetisk (“Hvis ... vil jeg kanskje”) med artistens sideblikk til publikum (“Gud i himlen”) og språk ikke som virkelighetsgjengivelse, men som produsent av alternativ virkelighet – “sandhet” kanskje, men subjektiv. Dette er den hamsunske vandrer vi møter ennå *Paa gjengrodde stier* i 1949, han som suverent oppløser reelle saksforhold i verbal konfetti.

“I vinter var det i grunden så at jeg gikk her og slet ondt og lærte for å tukte meg selv. [–] nu skal du ingenlunde se brød i tolv timer, så vil det gjøre indtrykk på dig, sa jeg og gjemte brødet.” (4) Ingen med nødvendig ærend i marka finner på slikt. Det er *Sult*–helten inspirasjonsteknikk, en anorektisk øvelse ytterst beregnet på å styrke en vaklende selvfølelse og dikterevne. Slik ‘helten’ i gjennombruddsboken er i større behov av en krone å gi bort enn av en krone til mat, er KP avhengig av småfolk for å hevde seg. *Flæs-ketyven* Eilert morer ham, gjør ham nedlatende, smått generøs og overbærende: “Eilert var ikke værst, og han var ialfald en pragtfuld hardhaus,” skrønemaker med ny kone og *fillete gjilde børn*. (26) Eilert har vagabondens evne til å overleve og han er viril, slik er han en representant for fortellerens ungdom. På samme måte som omstreiferen og kvinnebedårerer Solem.

I utmarka som blant folk har KP ingen agenda ut over å samle stoff, han eksperimenterer med seg selv og andre. Han ymter for Solem at han vet om dennes mord på en (felles) rival, og Solem går bokstavelig overende.

Da det var gjort var alt kjedelig og tomt igjen, og for å hærme etter meg selv går jeg avsides og skriker: Mursten til slottet! Kalven er meget friskere i dag! Da det var gjort gjorde jeg andre ingenting, og da mine penger begynte å slippe opp skrev jeg et brev til min forlægger og forespeilet ham at nu snart vilde jeg sende ham et utrolig og mærkelig manuskript. (22)

Den skingrende tonen (og sviktende begrunnelse) i utfallene mot *angelsaksere*, eldre og alt som har med bøker og kunst å gjøre, tyster om underlegenhetsfølelse og selvforakt. Som andre turister og sportsmenn leker KP landstryker, parodierer fattigbønder og fiskere med sine turer og overnattinger i friluft, i tillegg prøver han dem ut, snylter på andres erotikk som kikker, uten større investeringer være seg av penger eller følelser.

Ikke bare viltet, også gjeterpikene får gå i fred for denne parodi på *Pans* løytnant. Torsen er skrekkeksmplet på den moderne kvinne: “[H]verken glæde eller sundhet eller uskyld, men studentereksamen.” (9) KPs uttrykte mål er å få henne fra sine tilgjorte fakter og tillærte skolekunnskaper og realisere sin natur som mor og hederlig arbeidende småbrukerkone. Spesielt irriterende er det tydeligvis at hun gjør skuespill av sin erotikk. Etter et plump første forsøk lykkes Solem å sette henne på plass, for anledningen ikleddt komediantens kappe og ikke mer. Virilitet og underfundighet er hva som skal til! Solem og komedianten gjenkjennes som sider ved fortelleren som ung. KP lar skinne gjennom at han selv verken er sluppet opp for kraft eller kunster, men trer tilbake for en ny figur i Hamsuns persongalleri. Det praktiske livs mann Nikolai lanseres som ideal.

Bildet av Torsen stemmer ikke helt. Muligens har hun “underernæret sin natur”, men hun har et prosjekt, nemlig ham, KP. Han anklager henne for å spille ut sin erotikk for en tilskuers. Når han ser det så godt, er det fordi dét nettopp er hans egen taktikk for å

vekke interesse og sjalusi.<sup>11</sup> “Hun kom og fortalte meg at hun var forlovet og så syntes hun meget ulykkelig, var det en måte!” (35) Det er utenkelig at han ikke forstår. Om han ikke gjør, må det være fordi han ikke vil bli minnet på sin egen opptatthet av *tredjemand*, av potensielle rivaler. Hvorfor ellers pleie omgang med råskinnen Solem eller den foraktelige komedianten eller følge etter snekker Nikolai som i langt høyere grad enn Torsen er en *type*? I likhet med *Sult*-helten<sup>12</sup> er KP overalt og alltid opptatt av publikum. Vel fordi veien til å tro på seg selv går gjennom å overbevise andre. Han er det som bruker den unge kvinnen til å stimulere sin fantasi, puste til sine *røde jærn*. Han sier så meget selv, hun er bare æmne, – men da er det han selv som er *gold* og *forkvaklet*. (22)

Hva gjelder naturlig livsførsel, erotikk og arbeid har KP langt mer til felles med de utskjelte turister og byfolk enn med markas folk, som når sant skal sies heller ikke står fram som gode forbilder. Her kunne vi skrevet *selvbedrager* og nøydt oss med det. Men enda er vi ikke på trygg grunn. Vi kan godt tenke oss at Glahn innbilte seg at han ikke lenger brydde seg om Edvarda da han etter to år skrev sine erindringer. Men bak jeg–fortelleren finnes, her som der, en annen forteller, og *denne* vét.<sup>13</sup> Den ikke-personifiserte fortelleren kunne vi kalt Hamsun, om det ikke var for at Hamsun i sin avispolemikkk står last og brast med den figuren jeg har kalt KP. Mer enn en russisk dukke er den typiske Hamsun-forteller en løk: “Till det inderste indre/ er altsammen Lag, - bare mindre og mindre” (*Peer Gynt*, V).

### Jeget som alt – og intet

KP er lydhør for erotisk stemning, men blir aldri ferdig med “å trække [s]ig tilbake og sitte i ensomheten i skogen og ha det godt og mørkt omkring meg. Det er den siste glæde” (22). Ytterst lever han som *Sult*-helten for inngivelser som kan fremkalle de språklige lykketreff som er forfatterskapets varemerke, og disse kommer i ensomheten. Romanhandlingen kan forstås som en vandring på ungdommens stier, den siste forelskelse eller den siste dikterraptus – dempet, nostalgisk, sett som gjennom en omvendt kikkert. Fortelleren benekter det ikke:

Bare sentimentalitet og stemning og vers og ingenting? Ja.  
Det er den siste glæde. (22)

Så er det ikke kvinnen eller livet i naturen han søker, men tomhet så fantasien kan utfolde seg: “Jeg længes ingen steder hen, jeg bare længes.” (21) Allerede debutboken pekte ut sult og generelt mangel som forfatterskapets drivkraft. Den sultende dikterspiren der grep de anledninger som bød seg til å utsette tilfredsstillelsen i det lengste. I de periodene han hadde mat, skrev han ikke noe som var verd å referere. Hos den mette og vellykkede

<sup>11</sup> Noe han refleksmessig griper til da Torsen besøker ham på hans værelse. (35)

<sup>12</sup> “Jeg er fortapt! hvisker jeg for mig selv: mine damer og herrer, jeg er fortapt!” (*Sult*, IV)

<sup>13</sup> “Han er en detektiv som spionerer på seg selv,” skriver Rottem (2002: 60) om *Sult*-helten: “på samme tid ukontrollert nervebunt og cool observatør”.

KP er dikterglød og eros kjølnet. Den som har nådd sitt mål, mister motivasjonen.<sup>14</sup> I sin desperasjon iscenesetter han seg selv som vagabond og opprører. Han skylder ikke sin selvvalgte isolasjon på menneskenes ondskap, heller ikke på “at det bare er sig selv man holder ut, nei, nei”.

Men det er det mystiske at alt bruser fjernt mot en, men alt er nær, man sitter i midten av en allestedsnærværelse. Det er vel Gud. Det er vel en selv som ledd i alt. (22)

Gud er opplevelsen av “en selv som ledd i alt;” det siste ordet i oppregningen i foregående sitat er “ingenting”. *Alt* og *ingenting*. Innimellom disse passasjene i boken står et dikt, “Hvad vil mit hjærte?”, der jeget er på vei mot menneskene, men vender om til skogens fred og sovner til lyden av drømte klokker i haugen. Tanken på *den siste glede* dukker opp igjen senere da han “tom og forlatt” har ekspedert Torsens sekk: “Det siste land, den siste ø, den siste glæde ...” (30) Den ultimate glede er verken forelskelse eller diktning, for ikke å si familieliv eller jordbruk, men avskjeden med all higen, endeliktet under torven: å vende tilbake til alt som ingen.

“[D]ette stedet jeg nu er på det er jo egentlig ikke nogen li, men en barm, et fang,” heter det eksempelvis. (12) Fortelleren sparer oss bryet med å fortolke: “Gjør jeg en gud av naturen? [...] Ingen kjender Gud, lille ven, mennesket kjender bare guder. Nu og da er det som jeg træffer min.” Både naturen og gud er projeksjoner, eller snarere stoff og forbilder i fortellerens vaklende *selv*-hevdelse. En korp har *pratet* til ham:

Det bølger sakte i mig og det kjendes for mig nu, som så mangen gang før i marken, at stedet nettop er forlatt, at nogen nys har været her og bare er trådd tilside. I denne stund står jeg på tomandshånd med nogen her, og litt efter ser jeg en ryg som forsvinder i skogen. Det er Gud, tænker jeg. (12)

Ja – Naturen som mor, Gud som etterbildet av dette nærvær!

Et tordenvær viser “hele naturen i oprør, et tahu vabohu”: skapelsesberetningens øde og *tom*. Det vekker de forskjelligste følelser og innfall, gjør ham overstadig lystig og inngir stor sorg. Fjellene er i tur og orden “besværgelser mot min vandring,” kolossale eder, fagforening med mere:

Jeg vil svække natten ved å rope imot den, ellers tar den mystisk alle mine kræfter og gjør mig viljeløs. [-] Men jeg nikker nogen ganger, og det skal bety at jeg er dristig og glad. Kanskje er fjældene bare utstoppet også. [-] Og jeg prater og roper mit navn for å høre om det er til. (6)

Naturen er “unaturlig deilig,” den er *alt*, men samtidig *intet* ettersom den ikke har annen mening enn den han vilkårlig tillegger den (“det skal bety at”); slik er den kilde til allmaktfølelse, men også til avmakt. Fortelleren agerer gud, tar kontroll over naturen,

---

<sup>14</sup> Den tristaniske kjærlighetsmyte og den orfeiske kunstnermyte som Rottem (2002: 109) finner i Pan, lar begge “avstand, tap og fravær framstå som forutsetninger for en potensering av et imaginært fantasibilde – som kunstverk eller kjærlighetsdrøm”.

men det er kun i språket; det eneste han skaper er et selv som vakler fra punktum til punktum i takt med stemningsskiftene. I virkelig uvær er dette selv et fnugg og ingenting. I arresten i *Sult* var det språklige påhitt, i første rekke det selvskapte ordet “Kubooa”, som ga vern mot mørke og oppløsning,<sup>15</sup> i sitatet over har *navnet* (som ikke nevnes) denne funksjonen, og *pratet*, det vil kanskje si hans fortelling i helhet.

### Frihet, angst og underkastelse

Tilværelsens mangel på iboende, gitt mening er forutsetningen for de virtuose illusjonsnumre som åpnet for Hamsuns berømmelse. Men om jeget kan skapes og skapes om etter for godt befinnende, så er det like tomt som universet i øvrig. Etter den første skaperris griper forfatteren av angst. Tilværelsen blir lett, altfor lett og til sist uutholdelig.<sup>16</sup> Desperat av mangel på faste verdier og rammer, lei av sine egne illusjonskunster, “døsig av medgang,” fortvilet av mangel på virkelighet ifører KP seg *hårskjorten*. Forfatteren pålegger seg selv en hestekur og foreskriver nasjonen noe tilsvarende: Tilbake til jorden! Kjør ut møkk, dra sleden selv! Store barnekull! Fremfor alt ingen bøker og funderinger! Naturens orden er den eneste sikre grunn – funderer han seg fram til, i en roman.

KP er ikke asosial så mye fordi han tilbringer to-tre år utenfor tettbygde strøk og vanskjøtter sin korrespondanse (bortsett altså fra når han ber forleggeren sende penger), den ytterliggående individualisme viser seg i hans innstilling til samfunnets institusjoner. Teater, litteratur, kunst, avisdebatt, teoretisk kunnskap og undervisning har han bare forakt til overs for, mens han direkte saboterer håndhevelsen av lov og orden. Da lensmannen kommer etter Eilert, uttrykker han forakt for kjøpmannen som anmeldte ham, og for lensmannen som gjør forretning av pågripelser. Det er ikke fordi loven er for streng, men fordi den mangler autoritet:

Ak hvor et tyveri er ophørt å være noget videre! Det kommer også av at lovens straf for forseelser av alle slag er ophørt å være noget videre. Det er bare en kjedelig og human straf, man har tat det religiøse element ut av lovene, en sorenskriver er uten nogen mystik mer. (2)

Avskaffelsen av absolutte verdier i det moderne er det største onde. Er det slik at KP vil tilbake til religionens fundament?

Jeg husker den siste dommer som la ut edens betydning slik som den skulde utlægges og være av virkning. Og da isnet vi i hårroten alle i hop. Kom med litt trolddom igjen og med litt sjette [*sic*] Mosebok og synd mot den Helligånd og forskrivninger med nydøpt barns blod. (2)

---

<sup>15</sup> *Sult*: Et fragment. Ny Jord, København 1888.

<sup>16</sup> “Hamsun har ingen etiske verdier å falle tilbake på; når det er slutt med bruset, går det nedover bakke. [–] Som politiker prøver han å døyve meningsløsheten med disiplin,” skriver Nordahl Grieg (sitert etter Nilsen 1960: 221).

Nærmere sett beror ikke virkningen på den strenge Jahve, men på utlegningen, den verbale trolldom som får tilhørerne til å isne i hårroten (ikke omvendes i hodet).<sup>17</sup> Fortelleren befinner seg stadig, så mye han raser mot den, i modernitetens tomme rom der alt er mulig – forutsatt at man kan forføre og skremme. Siden det ikke finnes noen fast grunn, kan man tillate seg alt, overse loven eller innføre én som er så fryktelig at den illuderer fast grunn. Fortelleren er reaksjonær fordi han savner sin uansvarlige ungdom, men enda mer fordi han har lyktes å gjøre uansvarlighet til norm, og fortviler over å være kastet tilbake på seg selv og dermed like fullt ansvarlig. Han skylder fra seg på alderen og på nevrasteni, “alle sykdommers apekat,” i dag ville diagnosen vært depresjon, utbrenthet, angst. Da som nå gjelder angst friheten, den som fortelleren parodierer i typen Torsen, og setter seg fore å helbrede. Han har mistet troen på litteraturen og på sine *røde jærn*, han forkaster kunst og kunstighet og komediespill til fordel for det håndgripelige og naturlige, basale.<sup>18</sup> Det tilvante er det virkelige.

Tomhet, besserwissenhet, sensasjonsmakeri, pengeinteresse og humbug – KP står selv ikke tilbake for de elever, turister, journalister, det pensjonatfolk og den tid han besværer seg over. Han anklager skolen for å glemme innhold for grammatikk, men de slutninger han innledningsvis sier seg å ville påtvinge leseren, bygger nettopp på konstruksjoner uten referanse, som disse murstein til (romanens) fiktive slott i sitatet fra kapittel 22 over. Og slike “ingenting” unnslyr han seg ikke å kreve penger for.

I det livsoppgjør som romanen er, har KP veid seg og funnet seg for lett. Nagel holdt på at “Den store terrorist er størst, dimensionen, den uhørte donkraft som veier kloder op” (Hamsun 1992, 1: 174). Motvekten til kloden med dens liv kan neppe være annet enn den ultimate vold: døden. Men liksom barokkens dyrkelse av knokler og timeglass ikke gjaldt Døden som sådan, men det bedre liv *hinsides* døden, vil KP rydde plass for den virkelige storhet: Det nye liv! Nagel og Glahn endte med å ta livet av seg selv, KP fortsetter som *Sult*-personen på det uvisse, men med et uttalt ønske om å avskaffe både seg selv og de som ligner ham. Fordi de ligner på ham! Forresten, bort med all modernitet og den “last som den sunde skjæbne fra Tyskland en dag vil tukte til døden...” (11). Slik må vel være de *slutninger* som KP og hans dikter i bokens siste avsnitt vil påtvinge leseren.

Følgeriktig trer forfatteren KP tilbake for snekkeren og småbrukeren Nikolai, som ikke forlitrer seg på ord, men uttrykker seg fysisk: Solemens “kjønnskollega, en hest av kræfter og balstyrighet”. (37) Da passer det at Torsen har gitt skolekunnskapen på båten og sluttet å gjøre “kunster med [s]ig selv”; hun vil ha barn “som orgelpiper, den ene høiere end den andre” – og sier dette mens hennes nesebor gikk ut og inn, “hun var som en hoppe”. (36) Livskraft er det ultimate gode. Da Solem tar livet av rivalen, faller det ikke fortelleren inn å melde ham. Solem får (til sist) sin straff av Nikolai, det er naturens egen justis. Å bringe ham for sorenskriveren ville vært å forråde naturen selv.

Ideologens triumf er erotikkerens nederlag. Bitterheten i det siste kapitlet er slående. Men merker vi ikke også den skapende kunstners misnøye med det ferdige og formulerte,

<sup>17</sup> Den ideale familie KP har bidratt til å forme, er da heller ikke troende, men leser andakten av konvensjon. (36) Her kan man tenke på sosiologen Max Webers tanke om “avfortryllelse”, die Entzauberung der Welt, og den konservative utnyttelsen av fenomenet.

<sup>18</sup> Det er et prosjekt i forlengelsen av *Sult*. Rottem (2002: 58–59) oppfatter “*Sult*–heltens ekstreme opptatthet av tingene [...] som et uttrykk for en desperat selvbergingsaksjon”: “Han besverger så å si virkeligheten, maner den fram, overtaler seg selv om at det faktisk fins en sansbar realitet utenfor hans egen tankeverden.”



behovet for å gjøre rent bord og begynne på nytt? “Hvorfor jeg har skrevet slik? Fordi min sjæl skriker av kjedsomhet foran hver jul, over de samme bøker skrevet på den samme måten.”

Jeg har skrevet om mennesker. Men inde i den tale som sies føres en anden, den går som åren under huden, en roman i romanen. Jeg fulgte litteraturens begyndende syttiåring skridt for skridt og rapporterte fra hans oppløsningsproce. (38)

Dette må nok klassifiseres som et maskefall. Hamsun rapporterer fra sin egen oppløsningsprosess og “bekjender” sin svekkede dikterevne (“De er tænkt så store og så røde; men de er små jærn og de gløder lite”), enda hans bok “trods alt skiller sig ut fra de andres ingenting”. Ytterst er det troen på litteraturen, hans egen geskjeft, som er anfektet. Han skylder på middelmådighetene, han skylder på sine unge år da, og på sine mange år nå, selv kunne han ikke bringe en *renæssance*:

Men nu skulde du, min bittelille ven, se dig om: det er dukket op [...] en skinnende fjærbusk, rike sløser, talenter under åpen himmel, [-] ungdom med ædelstenen i øiet. (38)

Det er langt fra klart hva dette referer til, billedspråket peker i et hvert tilfelle ut over språket mot krigersk dåd under åpen himmel, mens han forkaster seg selv i egenskap av 50-årig “begyndende syttiåring” og (rim)smed med lunkne jern.<sup>19</sup> (36)

Den siste glede er i tur og orden å *trekke seg tilbake, sitte ensom i skogen og ha det godt og mørkt omkring seg* (22), konkretisert i tomheten etter at KP har ekspedert Torsens sekk uten avsenderadresse (30), kort sagt “sentimentalitet og stemning og vers og ingenting” (22). Er det snakk om én glede? I så fall er det tilbaketrekingen til det “ingenting” som er jeg-følelse – og litteratur. Når alderen kommer, er det barn som er “den siste glæde,” heter det siste gang uttrykket brukes. (36) Romanens sikte er til syvende og sist ikke mer ungdommens kreative kraft enn alderens forfall, men livet som u–stanselig fornyer seg selv i den naturlige syklus: “renæssance”, gjen–fødelse! KP hjelper i all uskyld det friske mot det avfeldige:

en liten bælgvækst, den er så underlig sagte av sig, litt frø tyter ut av den, – å Herregud, den står og skal være mor. Den er kommet i vase med en tørkvist og jeg befrier den. Livet går gjennom den, solen har endelig varmet den idag og kaldt den til sin bestemmelse. (23)

Livet har sin bestemmelse, men den sentimentale vitalist har ikke helt troen, naturen trenger en hjelper og refser for riktig å bli naturlig sunn.

Her hvor dyrkelsen av det naturlige og håndgripelige slår over i sentimentalitet, kommer KP interessant nok inn på noe som skal bli det ideologiske fundament for tyske SS. Både Rosenberg, Goebbels og Himmler kom til å koble forestillingen om en kvasi guddommelig kraft som omfatter liv og død, med kallet til å utrydde det livsudelige og

<sup>19</sup> Britt Andersen (2011: 84) oppfatter “åren under huden” som et vink om “at teksten rommer ‘levd liv’ og at vi derfor har å gjøre med selvfiksjonalisering”. I tråd med sitt kjønnspolitiske perspektiv vektlegger Andersen det person-historiske, mens jeg fokuserer på det litteratur-historiske (“litteraturens begyndende syttiåring[s –] oppløsningsproce”). Det er ikke snakk om et enten-eller.



unaturlige. Det betyr ikke at KP er nazist før tiden. Med mennesker har det hos Hamsun ingen nød, “det menneske som duger går [...] sin egen vei”. (32) Det man *behøver*, lærer man best hjemme – så får man det “ind i blodet” (36), skoler “har svækket vor sunde tålsomhet til å bære”. (32) “Den mand som ikke trodser i motgang duger ikke, lat ham gå under!” (21) Dét er ikke nazisme, men liberalisme. – Forresten, skal man *bære* eller *trodse*? Er det slik at de som er født til det, skal trosse, de andre tåle? Akkurat dét er et synspunkt langt eldre enn både liberalisme og nazisme.

## Modernitet og reaksjon

Stormakten England står i *Den siste glæde* for den moderne tid med industrialisering, arrogant pengemakt, turisme, seksuell perversjon og aldring (!); det lille turistlandet Sveits står for flid og underkastelse – jeg ser ingen andre fellestrekk enn folkestyre, parlamentarisme eller referendum. Turisme, hermetikk og alt som ikke er av nødvendighet, står mot selvforsørgende jordbruk. Romanen har klar brodd mot den modernisering av det norske samfunnet som skyter fart etter 1905, men sikter mot dens bivirkninger og overflateeffekter uten å ense de teknologiske, økonomiske og politiske årsaker. Skolegang, kvinnefrigjøring og turisme er kilde til alt ondt. I dette er Hamsun høyreekstrem og populist: Affekt for argument, fyndord for begrep, person for sak, lutter folkelige forestillinger og fordommer. En handelsmann skal være en nessekonge som ikke savner en stjålet fleskeside, loven like selvsagt drakonisk. I kraft av den får tyven skjebne og dermed sin særegne storhet, mens herremannen kjennes på sløsende overskudd og medfødte evner. Det er stilisert romantisering av Den gamle tid på ukebladnivå. I sitt maskefall krever ikke forfatteren ære for sitt *egenartede skriverarbeide*, det var ikke hans fortjeneste, “jeg var født med ævnerne til det”. (16)<sup>20</sup>

Hamsuns univers er et univers med naturgitte sakrale verdier, det er eventyrets verden – som på 1900-tallet blir filmens, massekulturens og propagandaens verden. Fra sin folkelige forestillingsverden henter han fantasmer og holdninger som på tysk grunn inspirerte og ga drivkraft til nasjonalsosialismen som politisk system. Fantasmer som etter hvert ble kodifisert i den nasjonalistiske *völkisch*-ideologien utformet av språkviteren Paul de Lagarde, i arkeologen Julius Langbehns anti-rasjonalistiske *livskraft* og avlsforskeren Walther Darrés *Blod og jord*-mystikk (*Blut und Boden*).<sup>21</sup> At slike tanker (eller fantasier) utbres i Tyskland i Hamsuns ungdomsår, gjør det neppe verd å søke direkte påvirkning. Nasjonale bonde- og nyromantiske, irrasjonelle og vitalistiske forestillinger utgjør jordsmonnet også for tidens norske litteratur.

Konteksten for Lagardes og Langbehns kulturkritikk er industrialisering og urbani-  
sering, sekularisering, pengemakt – verdikrise som følge av oppbrudd fra landsbyfelles-

<sup>20</sup> Dette er det klareste uttrykk for nedarvet evne og dermed “rasisme” i boken. Lappegrynet Olga kalles “høne” og blanding av menneske og dværgbjørk (26), det er visst ikke (særlig) ondt ment her hvor naturen er høyeste verdi? Når Nikolai omtales som “dette sterke og sunde dyr” (36), er det en kompliment. Men muligens er natur ikke nok? Iallfall ikke for Torsen, som sier “vi vil være mennesker” (37). Når Nikolai ikke evner å følge opp i fortellerens dobbeltkommunikasjon, finner selv KP idealmannen lovlig dryg: “den mand fik da aldrig munden op heller” (37).

<sup>21</sup> Nærmere sammenligning ville definitivt vært interessant, spesielt om man trakk inn flere skribenter enn bare Hamsun. C. M. Frølands *Nazismens idéunivers*, 2017, har gode sammenfatninger.

skap, fragmentering av autoritet og familie, skjerpede sosiale og politiske motsetninger. Motgiften tilbyr seg selv. Rotfasthet, fellesskapsfølelse, organisk helhet og nasjonal enhet samt jord og “himmel”, det vil si ånd/mysterium, til å balansere trivialiteten. Det er høyromantikkenes veletablerte verdier, intet radikalt nytt. Likevel er motoren i det moderne: individualismen – romantikkens kjerneverdi – revurdert. Selv–hevdelse og underkastelse inngår hos nasjonalsosialistene den destruktive forbindelse vi finner hos KP.

1880–tallets positivism og fornuftstro ledet følgeriktig oppmerksomheten mot det irrasjonelle og subjektive. Idet oppmerksomheten, som i Obstfelders berømte dikt “Jeg ser”, vendes fra det sette til den som ser, fra objekt til subjekt, viser det siste seg å være uten substans. Jegets oppløsning er *light*–versjonen av Guds død. Umiddelbart oppleves den som en befrielse, i et hvert tilfelle åpnes for kunstnerisk nyskapelse som berettiger inntrykket av ny romantikk – med Hamsun som frontfigur. I tilbakeblikk representerer omkastningen ikke mer enn et perspektivskifte: fra substans til dynamikk og struktur/relasjoner, fra hvem man *er*, til hvor man står og hva man *gjør*. Ikke verdens undergang, kunne man tro. Men slaget treffer en generasjon som neppe er kommet seg etter tapet av den universelle garant for sannhet og mening: den *selvfølgelige* gudstro.<sup>22</sup> Påfallende raskt søker de tidlige modernister seg til frelseslærer med – hvor ulike de ellers er – absolutt fundament, fysisk eller metafysisk: katolisisme, teosofi, antroposofi, oxfordbevegelse, kommunisme, fascisme.<sup>23</sup>

Om vi leser Hamsun samlet kan vi følge historien fra 90-tallsbøkene eksplosive kreativitet i frigjøringen fra det gamle samfunnets religiøse og kunstneriske rammer, gjennom angst og uro over manglende fast grunn i det moderne til den reaksjonære nostalgi for standssamfunnet og det hodeløse rop på sterk mann. De “slutninger” forfatteren kommer fram til i *Den siste Glæde*, er for all del uklare, men peker uten tvil mot aktivisme utenfor litteraturen; *gleden* derimot er definitivt subjektiv og litterær. Det er modernistens desperasjon over å være henvist til språket og språket alene.

## Antimoderne modernist

Hamsuns fantasiverden må være førmoderne, som forfatter tilhører han en internasjonal elite av modernistiske kunstnere. Med sine små erotiske intriger og sin uttrykkelige tendens kan riktignok *Den siste glæde* synes gammeldags – om det ikke var for “de hemmelige Bevægelser, som bedrives upaaaktet paa de afsides Steder i Sjælen, den Fornemmelsernes uberegnelige Uorden”...<sup>24</sup> Og ironien.

<sup>22</sup> Slik kan fortelleren i *Sult* ikke karakteriseres som troende, enda er han som Ragnhild Hagen Ystad (2004) viser, styrt av religiøse forestillinger. Spørsmålet om tro eller ikke-tro blir misvisende.

<sup>23</sup> Erkemodernisten T.S. Eliot ble anglo-katolikk, imagisten etc Ezra Pound og futuristen F.T. Marinetti ble fascister, W. B. Yeats var teosof, Gottfried Benn nazist og Vladimir Majakovskij bolsjevik, franske surrealistene som Paul Éluard ble kommunister. Danske Johannes Jørgensen var symbolistisk samlingsfigur før han 1896 konverterte og gikk over til å skrive helgenbiografier, her hjemme gikk Alf Larsen fra Baudelaire til Rudolf Steiner og farlig nær NS, for det norske modernisme-ikonet Rolf Jacobsen gikk veien til NS og senere katolisismen – og så videre inntil tredjefasemodernister som Dag Solstad organiserte seg for væpnet revolusjon omkring 1970.

<sup>24</sup> “Fra det ubevidste Sjøeliv”. Samtiden, september 1890.

KP bryter ut i hat og forakt, men viser oftest ualminnelig innsikt i de forskjelligste slags mennesker; den modernistiske (innskrevne) fortellerinstansen er ironisk, og ironien rammer tendensforfatteren KP. Forenklingene yngler og blir konsekvent motsagt. Mens avisdebattanten Hamsun anvender sin ferdighet til å suggerere sammenheng, viser romanforfatteren opp bruddene i den egne argumentasjonen.<sup>25</sup> Det ideologiske budskapet som det kommer fram i avslutningskapitlet og ellers i *Den siste glæde*, er overtydelig og punkt for punkt underminert. De i forbifarten påpekte selvmotsigelser og sviaktende premisser er (liksom KPs ovenfor nevnte forfølgelse av Torsen) tildekket så halvveis at de nettopp springer i øynene, på samme måte med troverdigheten hos forteller og romanfigurer. I stedet for å samles til en forførende fortelling (som i *Markens grøde*) står i *Den siste glæde* hvert enkelt element fram ironisk dobbelteksponert.

KPs erfaringer er forståelige inntil det banale og hans reaksjon langt på vei rimelig. Å være mot konsumsamfunnet og tilhenger av økologisk jordbruk er det ikke noe galt i, og det må være legitimt å kritisere utdanningssystemet, til og med å gå inn for økte fødselstall (i det minste i Norge, i 1912). Det sammensatte, som er en kvalitet ved boken, ytrer seg hos hovedpersonen som en fatal splittelse. KPs idealer er knyttet til det entydige, praktiske selvet, som er det tradisjonelle subjektet, ikke det moderne som utvilsomt er hans eget. Likheten med de middelmådige andre tildekkes av hans snakk om alder, den personlige investeringen røper seg i den aggressive tonen. Selvhat rammer den som ikke lever opp til egne forventninger.

Problemet er ikke modernismen forstått som det estetisk moderne. At tapet av substansielt *jeg* registreres i litteraturen, betyr ikke at det er forårsaket av litteratur. Hva, om noe, er for øvrig “tapt”? Det avgjørende er reaksjonen. For dem som ikke selv har erfart noe “tap”, vil ondet være den moderne gudløshet. Selv er de uanfektete i sin tro. For dem som *har* erfart tapet, står valget mellom fortregning eller aksept. Å godta at mennesket er overlatt til sin frihet, innebærer at tingene, selvet og verden aldri har hatt en iboende mening. Situasjonen er krevende, men på ingen måte håpløs. Mellom disse ytterpunktene finner vi modernistene fra Baudelaire til Paal Brekke: ute av stand til å tro, ute av stand til å gi avkall på tro, desperat på leting etter et ståsted som de bare prekært og foreløpig innretter i kunsten. Fundamentalist er den som har funnet sin plattform, bokstavelig. Tvilen er plassert hos andre, selvhatet får mål og retning idet det projiseres. Om anledningen byr seg, kan den enerverende kampen med egne skygger bli en virkelig kamp med virkelige fiender og virkelig vold – etter omstendighetene kommunistisk, religiøs, nazistisk. Vi er ved det tilbakevendende spørsmålet om Hamsuns nazisme.

Å kategorisere Hamsun som nazist er betryggende for så vidt som det onde får en fysisk kropp på sikker avstand fra oss selv. Og vi slipper å lese bøkene. Om vi tar dét bryet, kan hende vi finner det ondes røtter på nærmere hold, i noe som virker fortrolig og selsagt. Det vi kan lære av den reaksjonære modernisten er mekanismene som gjør det hjemlige (eller altfor-hjemlige) til noe *unheimlich*, uhyggelig og skremmende. Det onde kan da ikke lenger behandles som en smitte, men som en gift som kokes av ingredienser fra hvermanns kjøkken, på bruddstykker av slikt “alle” vet, satt sammen til onde konspirasjoner og besnærende enkle frelseslærer. Sannheten er subjektiv, “redelig” heter

---

<sup>25</sup> Til og med “det ukreperste lik,” 90-åringen, får et vennlig ord – av datteren. (33) Jfr Bjarne Markussen (2011) om forskjellen i omtalen av “barnemorderskene” i *Markens grøde* og i Hamsuns avisinnlegg.

det i romanens aller siste avsnitt, ikke desto mindre skal leseren *tvinges*. Av den som behersker språket (eller i dagens situasjon media). Det er språkets makt.

Da det ble gjort politikk av Lagardes og Langbehns svermeri, var det nasjonal enhet og renhet som ble betont, antisemittisme, anti-kosmopolitisme og antiparlamentarisme kombinert med militære idealer som ære og offervilje: *Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer!* som det kom til å hete. Bortsett fra antiparlamentarisme finnes lite slikt i Hamsuns romaner. I *Den siste glæde* er vi vitner til avmakt som slår over i voldsfantasier når selvforakten projiseres. Fundamentalisme er drøm om en absolutt og objektiv sannhet som kan legge grunnen for normer, atferd og politikk. En slik drøm er kanskje uomgjengelig, slik også dagens nypositivistiske litteraturforskning viser, men farlig om den tas for selve virkeligheten. Enda vet vi at fantasier blir reelle om anledningen byr seg. Hamsun fantaserte, støttet okkupasjonsmakten og ble dømt for det. Men hans lesere var advart. Uten å være nazistisk kan *Den siste glæde* lære oss noe om det stoff, de holdninger og idealer nazisme i likhet med andre ideologiske plattformer er laget av.

---

## LITTERATUR

- Andersen, Britt. "Sivilisasjonens sykdommer". *Ubeheget ved det moderne. Kjønn og biopolitikk i Hamsuns kulturkritiske romaner*. Tapir Akademisk Forlag: Trondheim, 2011. 51–91.
- Baumgartner, Walter. *Den modernistiske Hamsun. Medrivende og frastøtende*. Oslo: Gyldendal, 1998.
- Beyer, Edvard. "Hamsun og Hamsun-problemet" i *Forskning og formidling*. Oslo: Aschehoug, 1990. 133–148.
- Frøland, Carl Müller. *Nazismens idéunivers*. Oslo: Vidarforlaget, 2017.
- Grieg, Nordahl. "Knut Hamsun" *Veien frem. Artikler i utvalg*. Oslo: Gyldendal, 1947. [Veien frem, oktober 1936].
- Hamsun, Knut. *Samlede verker*. Oslo: Gyldendal, 1997. Bind 1 (*Sult, Mysterier*), bind 2 (*Pan*), bind 7 (*Den siste glæde*).
- Hansen, Thorkild. *Prosesen mot Hamsun*. Oslo: Gyldendal, 1978.
- Heitmann, Annegret. "Herlige Ulykker". Turisme i Knut Hamsuns *Den siste glede*. *Hamsun i Vesterålen 2012. 12 foredrag fra Hamsun-dagene i Vesterålen*. Hamarøy: Hamsun-selskapet, 2012. 149–163.
- Iden, Stein. *Å bygge broer uten å forene motsetninger. En sammenliknende analyse av Den siste glæde og På gjengrodde stier av Knut Hamsun*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Bergen: Universitetet i Bergen, 1995.
- Kittang, Atle. *Luft, vind, ingenting*. Oslo: Gyldendal, 1984.
- Krouk, Dean. "Sideshow of Hamsun's fascism". I: Dingstad, Ståle (et al. eds.): *Knut Hamsun. Transgression and worlding*. Trondheim: Tapir Academic Press, 2011.
- Krouk, Dean. *Fascism and modernist literature in Norway*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2017.
- Legault, Yannick. *Hamsun. Romans autobiographiques, figures d'auteur et champ littéraire*. Préface de Helge Vidar Holm. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2018.
- Lombnæs, Andreas G. "Selviscenesettelse og –bedrag" i *Seg selv. Subjekt frem – stillinger i norsk litteratur*. Oslo: Novus, 2015. 159–188.
- Lyngstad, Sverre. *Knut Hamsun, Novelist. A critical assessment*. New York: Peter Lang, 2005. 143–157.
- Markussen, Bjarne. "Markens døde. Forbrytelse og straff i Hamsuns Markens grøde". *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 2, 2011. 124–141.
- Nilson, Sten Sparre. *En ørn i uvær. Knut Hamsun og politikken*. Oslo: Gyldendal, 1960.
- Rem, Tore. *Knut Hamsun. Reisen til Hitler*. Oslo: Cappelen, 2014.
- Rottem, Øystein. *Knut Hamsuns Landstrykere. En ideologisk analyse*. Oslo: Gyldendal, 1978.
- Rottem, Øystein. *Knut Hamsun. Guddommelig galskap*. Oslo: Gyldendal, 1998.
- Rottem, Øystein. *Hamsun og fantasiens triumf*. Oslo: Gyldendal, 2002.

- Sjølyst–Jackson, Peter. *Troubling legacies. Migration, modernism and fascism in the case of Knut Hamsun*. London: Continuum, 2010.
- Wærp, Henning Howlid. “Hele livet en vandrør i naturen”. Økokritiske lesninger i Knut Hamsuns forfatterskap. Stamsund: Orkana akademisk, 2018.
- Wærp, Lisbeth Pettersen. “Kulturkritikk og romandiktning i Knut Hamsuns *Den siste glæde*”. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 1, 2002.
- Wærp, Lisbeth Pettersen. “[M]it hjerte sitter med rynker”. Sanatoriet som heterotopi i *Den siste glæde* (1912). *Hamsun i Vesterålen 2012*. 12 foredrag fra Hamsun-dagene i Vesterålen. Hamarøy: Hamsun-selskapet, 2012. 165–191.
- Ylir, Einar Hans. *Den siste Glæde. Ein analyse av den tematiske samanheng*. Hovedoppgave, Oslo: Universitetet i Oslo, 1974.
- Ystad, Ragnhild Hagen. “Religiositet i Knut Hamsuns Sult”, *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 3, 2004.
- Žagar, Monika. *Knut Hamsun. The Dark Side of Literary Brilliance*. Seattle: University of Washington Press, 2009.

Andreas Gisle Lombnæs  
University of Agder  
andreas.g.lombnas@uia.no



---

**JAKT- OG SKOGSMOTIVET I TRYGVE GULBRANSSENS  
OG BAKOM SYNGER SKOGENE–TRILOGI (1933–1935)**

---

HENNING HOWLID WÆRP

---

**ABSTRACT**

The article investigates the motifs of hunting and wilderness in the Norwegian novelist Trygve Gulbrandsens *Bjørndal Trilogy* – *Og bakom synger skogene* (1933), published in English as *Beyond Sing the Woods*; *Det blåser fra Dauningfjell* (1934) and *Ingen vei går utenom* (1935), collectively translated under the English title *The Wind from the Mountains*. The books have been translated into over 30 languages and sold more than 12 million copies. There are however hardly any literary studies of the novels. The article argues that the critique of modernity in the *Bjørndal Trilogy* might not only be seen as regressive nationalism, but as dealing with human interactions with nature in a way that has ecocritical potentials.

**Keywords:** Trygve Gulbranssen; Og bakom synger skogene; Beyond Sing the Woods; wilderness; hunting; ecocriticism; animal studies

---

**Innledning**

Trygve Gulbrandsens romantrilogi *Og bakom synger skogene* fra 1930-tallet ble en stor salgssuksess i sin samtid, og den har stadig kommet i nye opplag, senest i 2017. Ifølge Gulbrandsens biograf Tore Eilif Hoel hadde trilogien fram til 1997 solgt i 12 millioner eksemplarer og var oversatt til mer enn 30 språk (Hoel 1997, 115). Likevel skrev ikke Gulbranssen flere bøker, han ble en én-trilogi-mann. Første bind, *Og bakom synger skogene*, hadde opprinnelig undertittelen “Noen historier fra 1760-årene til frem mot 1810.” Denne er fjernet i senere opptrykk, kanskje fordi den ga et for lite ambisiøst preg, særlig når debutromanen fikk to oppfølgere og ble en trilogi. De to neste bøkene heter *Det blåser fra Dauningfjell* (1934) og *Ingen vei går utenom* (1935).

Familiiekroniken om *Bjørndal* starter rundt 1760-årene og går gjennom flere slektsledd fram til 1830, i tredje bind. *Bjørndalsfolket* lever tett på skogen og fjellet, er dyktige skogbrukere og jegere, også bjørnjegere. Av folk i bygda blir de imidlertid fryktet og sett ned på som usiviliserte. Det er også skremmende at ingen vet hvor de kommer fra: “Kanskje var de kommet nordfra, kanskje fra vest eller øst, ingen i bredbygda visste det, ei heller visste noen når de var kommet” (Gulbranssen 17). I dette ligger konfliktstoffet i trilogien: “[...] ikke kom de hverandre nær, folket fra skogen og folk fra bygdene. [...] Bygdefolket gikk skogsfolket stort forbi når de møttes, – regnet dem for pakk [...]” (17). Likevel blir

det etter hvert noe handel, og skogsfolket svindlet ingen, gjorde tvert imot alltid opp for seg og gjorde ingen fortredd, heter det. At de var “høgvokste og staute” og for det meste så bygdas folk over hodet, vakte både forundring og forargelse (18). Samtidig antydes det en storslått og dramatisk fortid for Bjørndalsfolket når den gamle Ane på dødsleiet røper brokker av en slekthistorie: “Kongen fór ille – frendene hans måtte fly [...] Noen gikk på skip til fremmedlandene [...] andre dro på skogene – inn...” (143). De som dro på skogene inn, blir da slekten Bjørndal. Mer vet vi ikke.

Jeg skal i denne artikkelen se nærmere på stedet Bjørndal og folkene der, hvordan storskogen og jakt er viktige elementer i å bygge opp et bilde av Bjørndalsfolket i kontrast til folk på bygda. Dikotomien bygda – skogen er overgripende i min analyse. Det er særlig første bind av trilogien jeg vil konsentrere meg om, siden det er her konflikten introduseres og trekkes klarest opp, en motsetning som innebærer begrepsparene kultur vs. natur, og sivilisasjon vs. villskap. Spissformulert representerer bygda i romanens normsett det svake og tilgjorte, mens skogen står for det sterke og ekte. I bind to og tre av romantrilogien er konflikten med bygda noe mindre tilspisset, dels på grunn av giftemål på tvers av bygdene, dels fordi Bjørndal selv har blitt en økonomisk makt. Verdisettet knyttet til de to settingene – bygda og skogen – er imidlertid uforandret. Min hypotese er at bøkene kan leses som en besinnelse på menneskets forbundethet med naturen – våre grunnleggende livsvilkår – og på den måten får en ny aktualitet i forbindelse med økokritikken, som nettopp er opptatt av forholdet mellom menneskets kultur og det naturgitte miljøet.

Sitater fra bind én gjengis bare med sidetall i parentes, mens sidetall pluss romertall II eller III brukes ved sitater fra de to siste bindene.

### Handlingsresymé

Trilogien forteller om stedet Bjørndal som ligger i de store skogene, fjernt fra allfarvei. Vi får høre om forholdet til den brede bygd i sør, som frykter og forakter skogsfolket. I starten av første bind må folk på bygda hente hjelp fra Bjørndal for å felle en spesielt farlig slagbjørn som dreper kuer på båsen; kun jegere fra Bjørndal kan ta på seg en slik oppgave. Vi følger de to unge brødrene Tore og Dag Bjørndal, i tillegg til bipersoner som bidrar til å belyse stedet, som Ane Hamarrbø, som hjelper til på Bjørndal i julestria, en representant for tradisjon og gammel kunnskap. Kontakten med bygda er noe større enn i tidligere tider, siden Bjørndal har mye å selge: tømmer, skinn og kjøtt. Tore blir på en handelsreise kjent med ei jente fra en av “de ytre bygder”, og gifter seg med henne (42). For første gang blir Bjørndalsfolket invitert på juleselskap til bygda. I selskapet kommer imidlertid broren Dag i slåsskamp etter å ha følt seg krenket. Vi får høre om “slekten eldgamle hat mot storbygdingene – for all ringeakten og for spottordene gjennom alle tider (48). Tore med kone og barn går en dag gjennom isen med hest og slede og omkommer, og Dag blir alene igjen på Bjørndal. Etter hvert gifter han seg med en kvinne fra handelshuset Holder, Therese. Med til Bjørndal kommer hennes søster, Dorthea. Dag og Therese får to sønner, Tore og Dag – navnene går altså igjen i slekta. Etter dette kalles Dag senior for Gammel-Dag, mens sønnen omtales som Unge-Dag. Årene går og brø-



drene blir voksne. Tore mister livet i et sjalusidrama på bygda, han blir stukket ned og drapsmannen blir aldri tatt.

Flere flytter inn på Bjørndal, blant annet svigerfamiliens venn kaptein Klinge, og en ny tjenestejente, jomfru Kruse. Kaptein Klinge har en bekjent, major Barre, som kommer på besøk med sin datter Adelheid. Fortsatt omgås ikke Bjørndal-folket med bygdefolket mer enn høyst nødvendig. På Borgland bor obersten med sin vakre, men hovmodige og intrigante datter Elisabeth von Gall. Det er hun som har fått Tore drept. Første bind slutter med at Unge-Dag og Adelheid innleder et forhold.

I bind to av trilogien, *Det blåser fra Dauingfjell* (1934), er det giftermål og bryllupsfest på Bjørndal. Året er 1809. De første åtte kapitlene skildrer bryllupet, Adelheids tanker om møtet med Bjørndal og hennes utforsking av rommene på gården. Hele del én av romanen er uten noen klar konflikt eller sammenbindende plott, og del to, som starter med at Adelheid og Unge-Dags to sønner dør, er litterært sterkere. I sorgen går Unge-Dag til Dauingfjell, lengst nord i grenda, for å utfordre døden. Han klatrer til fjells i snøen og omkommer nesten på turen ned. På toppen av fjellet har han imidlertid fått en slags livsbekreftelse. Senere får han og Adelheid tvillinger, som døpes Torgeir og Dag.

Årene går og det blir økonomisk vanskelige tider, papirpenger mister sin verdi, Napoleonskrigene og Englands blokade av kornforsyning til Norge merkes også i innlandsbygden. Om året 1813 heter det: "Utpå sommeren, da nøden var slik at folk døde på veiene av sult [...]" (475, II). Gammel-Dag greier seg bra på grunn av tømmerdrift, jakt, fornuf-tige investeringer og nøkternt levesett, og Bjørndal deler ut korn til folk som trenger det. Gammel-Dags karakter utvikler seg gjennom med- og motgang fra hevntanker i forhold til bygda og mot større medmenneskelighet. Han refser lensmannen som drikker tett og skremmer bøndene til å spille kort og tape penger. Den avsides gården Bjørndal blir et sted bygda motvillig må anerkjenne som en ny økonomisk og moralsk makt.

Det er mer historisk kontekst rundt hendelsene i bind to av trilogien enn det er i bind én, f.eks. skildres grunnloven av 1814. Det er også mer bruk av stedsnavn: navn på utplasser – som Friland, Skya, Stjernebekk, Kastet – og storplasser: Tjernsmo, Blåtjern, Barvoll, Steinrud – i tillegg til naturnavn: Grøntjernhøgda og Skarfjell. Bind to blir med dette mer historisk og kulturgeografisk situert enn bind én.

Tredje bind av trilogien innledes med å bringe inn en ny person i handlingen, Mekkal Hogger, som er fra skogsbygda Bjørndal, men har levd lenge på bredbygda. Han er en omreisende arbeidskar. Nå er han gammel og får beskjed om at han ikke gjør nok nytte for seg; bygdefolket vil sende ham på legd. Dette er ydmykende for Mekkal, og han legger ut på en siste tur til hjemtraktene, til Bjørndal, i områdene der han har en sønn han ikke har sett på lenge. Gammel-Dag sier han kan bli på Bjørndal, han er tross alt en av deres egne; han kan jobbe så mye eller så lite han vil. Mekkal velger å bo i stallen, selv om han blir tilbudt å bo i huset. Han er lykkelig når han legger seg på sengebriskan der, for nå slipper han legd. Morgenen etter er han imidlertid død. Det eneste som står igjen etter ham er en øks i en hoggestabbe, "det eneste merke som var igjen etter det lange arbeidslivet hans. Frampå dagen ville en annen løsne øksa fra stabben – og dermed ville det ikke være noe merke igjen etter Mekkal Hogger i verden" (614, III).

Andre hendelser i tredje bind er at Elisabeth von Gall på den fordums rike Borgland ikke klarer å utholde skammen etter at Bjørndal har tatt pant i gården, hun nekter å spise og setter til slutt fyr på seg selv og rommet der hun har isolert seg. Den lett alkoholiser

major Barre, Adelheids far, begår et overgrep mot jomfru Kruse på Bjørndal; hun blir gravid og begraver det dødfødte barnet i skjul. Når Gammel-Dag konfronterer Barre med overgrepet, skyter han seg i skam. Han dør etter hvert av skadene, men forsones før det med datteren Adelheid. Majoren bevarer en viss humor til det siste: “Du mener det gjelder å henge i og leve så mange kvarter som det er råd, sa han uten å snu hodet – og det var noe av den gamle flottheten i stemmen hans” (725, III).

Romanserien viser en utvikling mot forsoning. Gammel-Dag forsones med bygdefolket, som han etter hvert har økonomisk makt over, men også med sine egne. Han mekler mellom Adelheid og Unge-Dag som strir i ekteskapet. Gammel-Dag forsones til slutt med sin Gud, og mot slutten av tredje bind dør han. Unge-Dag blir den nye herren på Bjørndal, 37 år gammel. Han fortsetter farens jobb med å rette opp i gamle feil, blant annet får leilendingene under Bjørndal gård strøket sin gjeld og blir frie bønder. Et credo ligger i følgende utsagn fra fortelleren: “Å fri seg fra pengebesettelsen er livets vanskeligste kunst” (871, III). En dag går Unge-Dag igjennom isen med hest når han skal prøve å redde et barn. Som enke, 48 år gammel, blir Adelheid den som tar over gården.

I tillegg til det som her er skissert, er det i trilogien en rekke sidehistorier som er viktig for karakteristikken av både folk og steder: jaktfortellinger, dramatiske ferder gjennom skog, slåsskamper, måltider, høytidsfeiringer, kappkjøring, uvær m.m. Det er også flere innslag av folkelig humor: En av husmannsplassene under Gammel-Dag drives av Simen, som regnes av folk som ingenting; mens Gammel-Dag er det største mennesket i livet, er Simen “det minste”, og kona hans dermed “det minste menneskes kjerring” (671, III). Personer omtales ofte etter sine ferdigheter, utseende eller lyter: “Jørn Mangfoldig”, “Syver Bakpå”, “Stygg-Hans”, “Espen Fillehaug”, “Ruske-Per”, “Lang-Ola”, “Stum-Jens”, “Anette Påsa.” (131, 233, 261)

Kompositorisk er romanene delt inn i en “Første del” og en “Annen del” uten at det er noe tidshopp i handlingen. Det er heller ikke noe tidshopp mellom hver roman.

## Mottakelsen

I litteraturhistorien har Trygve Gulbrandsen fått liten plass. Harald og Edvard Beyers *Norsk litteraturhistorie*, som gjennom flere tiår var pensumbok for litteraturstudenter ved universitetene, omtaler trilogien i to setninger, og da som et negativt vedheng på en omtale av andre natur- og folkelivsskildrere: “Trygve Gulbrandsens (1884–1962) store slektsroman fra skogsbygdene [...] er derimot sterkt romantisert” (Beyer 370). Flere litteraturhistorikere, blant annet Kjølvs Egeland i *Norges litteraturhistorie*, hevder at på tross av salgssuksess fikk bøkene gjennomgående dårlig kritikk i sin samtid: “Han ble først kjølig mottatt av kritikken og deretter slaktet [...]” (Egeland 288). Tore Hoel viser imidlertid i avhandlingen *Trygve Gulbrandsen og kritikken* (1994) at kritikkerslaktet av Gulbrandsen er en myte: Ved å gjennomgå et stort antall anmeldelser fra inn- og utland dokumenterer Hoel at samtidskritikken i hovedsak var overstrømmende positiv. Hvordan har da bildet av de negative kritikerreaksjonene oppstått? Hoels svar er at det først og fremst er tre toneangivende kritikers negative anmeldelser som er bragt videre, kritikken til Paul Gjesdahl i Norge, Sven Stolpe i Sverige og Tom Kristensen i Danmark. Disse kritikerne opplevde ifølge Tore Hoel kulturradikalismen som truet når en type historiske romaner

som Gulbranssens kunne få så begeistrete anmeldelser og en så stor leserskare (Hoel 1994, 126).

Philip Houm, i *Norges litteratur*, skriver at romanene “rommer atskillig ekte naturglede” (Houm 447). Rolv Thesen, i *Diktaren og bygda*, tar også Gulbranssen i forsvar og mener det “har vori tala einssidig mykje om falsk romantikk i samband med trilogien” (Thesen 163). For Thesen er det mest interessante det sosiologiske eller kulturhistoriske motivet, “tidsskiftet i ei avstengd skogsbygd, motsetningane mellom gammalt bondeliv og bondelynde på den eine sida, by- og embetsmannskultur på den andre [...]” (ibid.). Aksel Sandemose omtaler Gulbranssen i sitt tidsskrift *Årstidene* i 1953 slik: “Her fins beretninger om kappkjøring, om nattlige sledeturer i mørke og frost, som en blir revet med av, og her finnes beskrivelser av mat og matglede og veldekkede bord som ikke er gjort bedre av Thomas Wolfe og gamle Dumas” (Sandemose 476). Sandemose verdsetter spesielt naturskildringene, “ikke minst med dyr i landskapet”; Gulbranssen “kan fortelle om en skog så en hører, lukter og ser den og er i den” (ibid.)

Tore Stubberud ga i 1984 ut en biografisk roman om Trygve Gulbranssen: *Et værelse i natten. En roman om Trygve Gulbranssen* (1984), delvis basert på brev og etterlatte notater. I Stubberuds skildring lever Gulbranssen etter utgivelsen av trilogien i to verdener, en dagverden der han er bonde på Eidsberg i Østfold, og en natt-tilværelse der han prøver å skrive nye litterære verker. Dette siste lykkes ikke, prosjektene kommer ikke lenger enn til skissestadiet, og Gulbranssen fremstår i dette lyset som en tragisk skikkelse. Ifølge Stubberud holdt Gulbranssen på med et fjerde bind til romanserien, og gjengir følgende fra et etterlatt notat: “Ledetråden i den nye boka. [...] I naturens nærhet, vind, regn, sol, stjernenatt, vinter, sommer – fjell, sjø, skog. Der våkner noe. Det er de opprinnelige instinkter i oss alle” (Stubberud 210).

Tore Hoels *Manns plikt. En biografisk dokumentar om Trygve Gulbranssen* (1997) gjengir mange av Gulbranssens notater og skisser, i tillegg til å tegne et fyldig portrett av forfatterens liv. Biografien inneholder også “Veslas egen beretning,” der Ragna Gulbranssen, født i 1930, forteller om sine foreldre.

Willy Dahl, i *Norges litteratur. Tid og tekst*, omtaler i 1984 Trygve Gulbranssen under overskriften “Og bakom sang blodsmystikken”. Dahl hevder at trilogien er “gjennom-syret av forestillinger om det gode *blod* og befolket av rasemennesker som småfolk og fantepakke ikke kan måle seg med” (Dahl 378). Han gir et utdrag av en karakteristikk av bonden på Bjørndal for å belegge dette, og skriver at det er “en slekt av kjemper og helter med store lidenskaper, men også med sinnsro til å holde dem i tømme, som det sømmer seg folk av adelsætt” (ibid.). Dette er en karakteristikk man kan stille spørsmål ved, ikke minst fordi Bjørndal slett ikke er en adelsætt. Selv om gården gradvis får en posisjon som en økonomisk makt, er den helt uten den adel eller embetsmannstradisjon som en finner i storgårder på bygdene. Borgland, bygdas flotteste sted, er her Bjørndals antitese: Det er der den adelige familien von Gall holder til, med sine våpenskjold på veggene.

I *Fire forfattere og norsk fascisme* betegner Nils–Aage Sørgaard Gulbranssens trilogi som “fascistisk preget rasepropaganda” (Sørgaard 122). Kjennetegn Sørgaard bruker på den norske fascismen er “anti-kommunisme”, “anti-kapitalisme”, “samarbeidsidealet”, “anti-intellektualisme”, “nasjonalisme”, “tilbedelsen av eneren”, “kampen” og “rasisme”, i tillegg til forestillinger om “tidens forfall”. Som Bjarne Birkeland peker på i et kapittel i antologien *Nazismen og norsk litteratur* er dette imidlertid forestillinger en finner inn-

slag av hos en rekke norske 1930-tallsforfattere som vanskelig kan mistenkes for sympati med fascistiske bevegelser på det politiske planet. Birkeland mener man må se på helhetsbildet og styrkegraden av hver enkelt komponent; det å plukke ut enkeltelementer kan vanskelig regnes som jevngodt med en analyse av diktverkets eventuelle fascistiske gehalt. Han stiller seg tvilende til å omtale Trygve Gulbrandsens romaner som fascistiske (Birkeland 44).

Selv om en kan finne enkelte likheter med mellomkrigstidens blods- og jord- tankegang – “Blut und Boden” – blant annet når det gjelder vektleggingen av fysisk styrke og instinkt, og oppvurderingen av “en gammelgod, jordfast sikkerhet” (Gulbrandsen 301), er det etter min mening også viktige forskjeller. I Bjørndal-trilogien er det ingen anti-semittisme. Videre blir den sosialdarwinismen som er så typisk for fascismen (jf. Biehl og Staudenmaier 1995) korrigerert ved at romanserien går fra konflikt til forsoning – noe som gir verket en kristen-humanistisk tendens. Fortellernormens sympati med løsarbeideren Mekkal Hogger er en av flere eksempler på at det virker urimelig å lese verket som en ensidig dyrking av viril kraft og av det heroiske unntaksindividet, det siste vanlig i fascistisk litteratur. Det er skogene og kontakten med naturen, og ikke en rasistisk blodstenking, som ligger til grunn for verknormens oppvurdering av Bjørndalfolket, slik jeg leser bøkene.

### Stil og stilisering

Bjørndal gård skildres som utenfor tiden, upåvirket av det omliggende samfunnets endringer. “År gikk og tidene skiftet ute i verden, men på Bjørndal var alt ved det gamle”, heter det (250). Uttrykk som går igjen er “uminnelige tider”, “de gamle skikkene” m.fl. (78, 102). Tradisjon skildres positivt, mens forandring ikke er av det gode.

Språket i *Og bakom synger skogene* er i en høystil som passer til den mytologisering av Bjørndal som finner sted. For eksempel skildres en reaksjon hos moren til Unge-Dag i følgende formulering: “Hun tok det bitter tungt og var streng i ord” (154). Alderdommelige eller arkaiske ord foretrekkes fremfor mer moderne: “avind” istedenfor misunnelse, “veiding” istedenfor jakt, “byrg” istedenfor stolt, “bold” istedenfor tapper, “vig” istedenfor smidig, m.fl. (53, 153, 219, 290). Bruk av lite muntlige genitivkonstruksjoner som “Bjørndals grend”, “menneskers fot” forekommer ofte (195, 175). Motsatt ligger det en folkelig muntlighet i den type gjentagende formuleringer som man ellers finner i folkeeventyrene: “Men rak skulle hun komme og rak skulle hun igjen fare”; “snaut med mynt og snaut med levemåte” (127, 227). I tillegg bidrar innslag av ordspråk på effektivt vis til å uttrykke både en folkelig kunnskap og vise hva som er normsettet i bygdene:

*Godt matstell har mer makt enn vonde ord.  
Den som er veik, får gå unna for leik.  
Mann som ypper kiv, får sjøl berge sitt liv.  
God mat gjør drengen lat.*  
m.fl. (100, 48, 48, 105)

En allvitende forteller som holder kontroll på det hele kan peke fremover i tid, over hodet på fiksjonspersonene: “De skulle møtes to store ganger til, men det visste ingen av dem i denne stunden” (120). Fortelleren ikke bare gjengir personenes tanker eller bygdas mening, men kan også komme med egne karakteristikk: “Vakre, ærlige Adelheid” (224). I forhold til den knappe, antydende litterære stilen i tradisjonen etter Hemingway, uttrykt i slagordet “show, don’t tell”, er det motsatt *telling* som kjennetegner Gulbrandsens fortellermåte.

Høystilen bidrar til en stilisering som vi også finner i menneskeskildringen fra Bjørndal, og i omtalen av landskapet. Det er ikke en virkelighetstro eller naturalistisk skildring forfatteren tilstreber. Å dra til Bjørndal skildres som å kjøre inn i eventyret, eller til “et sagaland” (72). Gamle-Dag skildres som en storhøvding. Stiliseringen gir seg også utslag i fravær av artsbenevning, noe som ved første øyekast kan virke merkelig i en bok som vektlegger skogene og den ville naturen. “Det åndet av kveld og blomster”, heter det et sted, en annen gang får vi høre om “blomster av alle slag” (330). Men hvilke planter og vekster? Og “de gamle knudrete trærne” i alleen opp til Bjørndal, hva slags trær er det? (208) Om trær får vi stort sett høre at skogen er mørk, og det eneste løvtreet som skildres er bjørk: “Bjørk og andre trær lauvet på ny i liene” (195). Unge-Dag drar inn til en seterbu innpå skogen og fisker, men om det er ørret eller sik eller abbor eller røye han fanger, får vi ikke vite, bare at det er “fisk av alle slag”. Insekter skildres ikke utover en og annen sommerfugl: “det summet så tett av alskens fly” (161). Krypdyr og amfibier spesifiseres ikke, men omtales generelt: “alskens kryp yrte og levde i skyggene mellom stein og busk og bregner” (175). “Fugl fløytet sine morgentoner,” kan vi lese, uten at det angis hvilke fugler.

Motsatt en naturlyrisk roman som Knut Hamsuns *Pan* (1894), der artsbenevningen er en del av naturkunnskapen hos jeg-fortelleren Thomas Glahn, er den allvitende fortelleren i *Og bakom synger skogene* ikke tett på. Det er de store linjer som trekkes opp, i tillegg til dramatiske episoder. Trygve Gulbrandsen har neppe svakere arts kunnskap enn Hamsun, det er fortellerstrategier det er snakk om. Hos Gulbrandsen er det jakten, dyrene og dramatikken i skogen som står i fokus, i mindre grad sansningen og kontemplasjonen, som hos Hamsun. Likevel formidles stemningen i Bjørndal-skogen på en effektiv måte: “Tung storfugl vasset trygg i lyngen, og knasket sommerens grøde, blå bær, røde bær og svarte. Skarpe klover av tung elg hadde satt djupe spor i mosen. Høyt oppe i høstens bleike himmel hvilte en ørn på vingene [...]” (32).<sup>1</sup>

## Bjørnejakt, Bjørndal og skogen i nord

For å nærme oss jaktaspektet, la oss se på hvordan Bjørndal introduseres i første bind i trilogien. Innledningsvis får vi hverken en skildring av gården Bjørndal eller av folket

<sup>1</sup> Høystilen er mindre påfallende i bind to og tre av trilogien, noe som kan sies å spille på Bjørndal nå er mer innskrevet i bygdas liv. I bind tre brukes innslag av dialekt i replikker: “den stønna vi lever”; “jeg veit åssen de har det” m.fl. (s. 739, 844, III). Fuglearter omtales i de to siste bindene med navn – grågås, gråspurv, gulspurv, kjøttmeis – og også typer av løvtrær: lind, ask, hassel, asp, rogn og bjørk. Den sterke stiliseringen og arkaiseringen gjelder altså først og fremst første bind i serien. Mens åpningsbindet i sin stil er beslektet med romantikken, nærmer fortellingen i de påfølgende bøkene seg mer realismen. Første bok, *Og bakom synger skogene*, er etter min mening litterært sett best.

der, derimot zoomes det inn på en bjørn oppe i en åsside: “På den ytterste hammeren sto en bjønn, mørk som berget, og været ned mot den brede bygd [...]” (11). Bjørnen er sulten, men er blitt for gammel til å jage elg, isteden tar den sauer nede i bygda.

Det neste vi får høre om er at en gruppe av bygdas menn kommer sammen hos presten for å diskutere hvordan de skal få felt slagbjørnen, som ikke bare tar sau og ku ute i marka, men også slår inn fjøsdører og skremmer vettet av folk. “Noen alminnelig bjønn var det ikke. Det var et villdyr, så aldri noen hadde sett maken, veldig og mager og kantete – med grønne, lysende øyne” [...]” (13). De eneste som kan hamle opp med en slik bjørn, er folk “nord i Bjørndal”, det er de alle enige om (15). Dette er en tvetydig anerkjennelse, for folket i nord omtales som rakkerpakk, og er både fryktet og foraktet av folk i bredbygda. Bygda og Bjørndal er adskilt ved en landskapsformasjon: “En mørk skogås stengte mellom den brede bygd og Bjørndals grend” (15). Nå går det imidlertid bud dit; bredbygda trenger hjelp.

Starten på romanen etablerer en skarp kontrast mellom bygda og skogen, mellom bygdefolk og skogsfolk. Bygdefolket er bønder med åker og eng og dyr på båsen, mens skogsfolket driver med tømmer og jakt, i tillegg til litt gårdsbruk. Videre vektlegges det at skogsfolket bor i *nord*, noe som spiller på gamle forestillinger om nord som et farlig og utfordrende sted. De andre himmelretningene representerer derimot det kultiverte:

Så hadde bredbygdene vidd seg ut over skogens grunn i øst og vest, og sørover gikk bygd i bygd. Men det er også en retning som heter nord, og nordom bredbygda hadde skogen fått stå fast fra gammel tid. Mørk og veldig sang den sin gamle sang innover åser og lier uendelig inn mot nord. (17)

Denne sangen, som er et gjennomgangsmotiv, og utgjør boktittelen – *Og bakom synger skogene* – er knyttet til nord. Det heter at “Trollskap og hulder og allslags fanteri holdt til der. Folk i bygda brukte skogen i nord som skremsel for barna” (17). Det er hit vi skal i fortellingen, bakenom fantasiene til bygdefolket. Det vil si, skogen er også forbundet med en reell fare, representert ved rovdypene. Disse er igjen knyttet til himmelretningen nord.

Kom bamsen ut gjennom bygdene på blodig slagferd, da var det nordfra den kom. Flommet gråbeinflokker ut over alle veier, som det hadde hendt i gammel tid, da var det nordfra de kom, fra skogene og fjellene. Seilte ørn utover hamnehagene og røvet lam og annet småfe – fra nord kom den. Raste hauk grådig over hønseflokken, – nordfra var den. Lusket Mikkel rev seg til å stjele den feitesten gåsa – dens spor pekte nord. Gikk stormen høst og vinter isnende kald over bygdas veier og nakne voller, da var den verst når den kaltes nordavind. Alt vondt kom nordfra – fra skogene. (17)

Dette er en ypperlig åpning på romanen, for selvfølgelig vil leseren være med dit hvor alt vondt kommer fra: nordover, og til skogene.

Bygdefolkets frykt for skogen kan forklares på ulike måter. Jason Finch gir i sin bok *Deep Locational Criticism. Imaginative place in literary research and teaching* denne definisjonen av skog: “an ancient place of trees or other landscapes, supposedly unmodified by humans, associated all over Europe with the primal, with darkness, with beasts. A true



forest is arguably therefore not a place at all [...]” (Finch 199). Skogen kvalifiserer i en slik forståelse ikke for å være et *sted*, siden sted defineres kulturelt. At Bjørndalsfolket omtales som skoggangsmenn, utenfor sivilisasjonen, følger da av det samme.

I første kapittel får vi *høre* om skogsfolket, om Bjørndals grend, uten å møte noen derfra. Andre kapittel åpner med at en karjol med to menn blir sendt fra bygda og inn på skogen for å oppsøke Bjørndalsfolket, med bønn om hjelp til å felle slagbjørnen. Når de kommer til det første tunet i grenda, Hamarrbø, får de beskjed om at de må dra lenger nord, til Gammel-Bjørndal, hvis de skal finne en “bjønneskytter” (20). Dette er en gård de utsendte bare kjenner ved omtale, eller fra tilfeldige møter andre steder: “Det var derfra de kom de høyvokste karene som så alle folk over hodet, og det var folket fra *den* gården som kjørte med de ville, svarte hestene, som gikk alle andre forbi på veiene” (21).

Gården Bjørndal skildres slik: “[...] der i nord, inne i skogens bringe, høyt over grenda, tronet en gård med mange og store hus, mørke som skogen selv [...]” (21). Skogen er rik på ressurser, men også farlig. Den blir et viktig trekk i karakterbyggingen av Bjørndals sønner. Mannen på gården, Torgeir, tar på seg jobben med å felle bjørnen, men dør selv i kampen, og skrives med det inn i en dyster tradisjon i slekten: Både faren og bestefaren ble drept av bjørn, og det samme gjelder Torgeirs bror og Torgeirs sønn. Dette skildres som heroiske hendelser, som å være falt i kamp.

Nye slekter vokser fram, og i kapittel fem i romanen er vi framme ved nåtidsplanet, der vi møter de to brødrene Tore og Dag på Bjørndal. Dag er 16 år når han skyter sin første bjørn.

Selv om Bjørndal skildres som å ligge i nord, er dette fra et relativt perspektiv, sett fra bygda. Stedet er ikke geografisk angitt. Bjørndalsskogen har mye gran, “raggete kjempegraner”, kan vi lese i bind to av trilogien, *Det blåser fra Dauingfjell* (370, II). Gran, i tillegg til omfanget av skogen, “Bjørndals storskoger – uendelig inn, ås bakom ås” (334), utelukker vekstmessig sett flere deler av Norge, hvis man anlegger en realistisk lese måte av trilogien. På Vestlandet er gran viltvoksende bare i de innerste delene av fjordene, i Nord-Norge går utbredelsen bare til Rana, sør i Nordland, i tillegg noen små granbestander i Pasvik i Øst-Finnmark. I et arbeidsnotat fra 1. august 1933, gjengitt i Tore Hoels biografi *Manns plikt*, skriver imidlertid Gulbrandsen dette om settingen: “Bjørndals grend og bredbygd skal være ekte, norske miljøer, men uten sted eller begrensning” (Hoel 148). Samtidig stiller han krav til naturbeskrivelsens ekthet, her fra et annet tankenotat: “Naturskildringer skal som alt andet være hele og inderlige, enten de gis i en rask innledning i skildringer med faa ord eller om de males ind i en længer handling” (Hoel 100). Leseren skal med andre ord tro på naturbeskrivelsen, men ikke lete etter Bjørndal på kartet.

Når Kjølvy Egeland i *Norges litteraturhistorie* skriver at *Og bakom synger skogene* er “en slektsroman fra gamle dagers skogsbygder på Østlandet”, og Willy Dahl i *Norges litteratur. Tid og tekst* hevder at: “Trilogien skildrer en ætt på en ensom østnorsk storgard”, blir det en begrensende beskrivelse av settingen i romanen (Egeland 288; Dahl 378). Det innskrenker betydningsmangfoldet å lese romanen på denne måten realistisk – det samme gjør det å lese den biografisk, ut fra Trygve Gulbrandsens slektsbakgrunn.

Det er et sterkt polarisert univers vi møter hos Gulbrandsen. Skillet mellom skogen og bygda er i tillegg til en åsrygg markert på mest dramatisk vis med et farlig juv og svarte berghamre man må passere for å komme til Bjørndal. I juvet, “Jomfrudals djup”, sies

det å være “hulder og troll og vilskne sjeler” (176). Selve Bjørndal har også dramatiske omgivelser: “Evindelige skoger – i lange senkninger, og grenda som et ørlite søkk bare i det ytterste djupet [...]” (502, II). Disse settingene som overskrider realismen er ikke en svakhet ved bøkene, tvert imot deres styrke. Romantiske innslag er ikke noe man skal beklage, men anerkjenne som en måte å drøfte forholdet mellom menneske og natur på, i tillegg til psykologiske, etiske og sosiale spørsmål.

### Dyremetaforikk

I personbeskrivelsen av mennene på Bjørndal brukes ofte sammenligninger med dyr. Om Gammel-Dag sies det at “Det var noe ørneensomt over hans løftede hode”, et annet sted at han reiser gjennom bygdene “på sin gamle haukevis” (196, 160). Hans gange og hode skildres slik: “[han] “gikk elgbeint og høy mot døra”, “hodet hans lutet som på stor-elgen” (46, 304). Fra en slåsskamp får vi denne skildringen: “Kjapp som en mår veik Dag unna slaget” (45). I byen går Gammel-Dag i ulveskinnspeles, “en svær ulveskinnskar som tørnet fram om et gatehjørne” (169). Da Gammel-Dag møter en kjenning, kapteinen, beskrives det på denne måten: “Kapteinen blikket fort opp i ansiktsåpningen i ulveragget” (169). Her er ulv og menneske i samme skikkelse. Om sønnen Unge-Dag kan vi lese at han er “sterk som en bjønn over herder og rygg, fast som en hest på foten og mjuk som et skogens dyr” (253). Det er ikke bare ett dyr som brukes for å beskrive en person, men ulike dyr etter hva som skal fremheves, i eksemplene over: ørn, hauk, elg, mår, ulv, bjønn og hest. Bortsett fra hesten er det ikke husdyr som fungerer som bildeleddet, heller ikke kjæledyr, men ville dyr, fra den skogen som omgir Bjørndal. Dette signaliserer både styrke og villhet. Om Gammel-Dag heter det: “Hans liv var *handling*. Å tenke var for ham forberedelse til gjerning” (339).

Møter med ville dyr brukes for å vise motet til folk på Bjørndal: Om Gammel-Dag heter det: “Ulv gikk på blodferd i Bjørndals skoger i de dager, og ingen mann vågde seg langt fra hus og folk på skogsvei vinters tid. Med Dag var det annerledes” (51). Om sønnen, Unge-Dag, fortelles dette: “I hans fjortende år hendte *det* at han ble borte tre netter i skogen, og da han kom hjem hadde han en bjønnefell på ryggen” (155). Det er handlingen og dugeligheten som verdsettes ved mennene, ikke boklærdom, kunst, disputer eller sosiale omgangsformer. Overlevelse i skogen er målestokken.

I tillegg til dyr i Bjørndalskogene har de svarte hestene som Bjørndal er kjent for også en villhet over seg: Det å få satt på bissel og remtøy er hver gang en kamp. Dette er samtidig en positiv kraft, for med hestene kan Bjørndal-folket kjøre fra alle: “Svarthestene fra Bjørndal ble igjen som en fare på veiene” (s. 159).

Gjestene som blir hentet til Bjørndal på besøk, møter rovdirets verden allerede i den hentende hesteskysen. Først får gjestene en saufell over seg, som vanlig er, men dette er bare starten: “så ulvefell og til sist en veldig bjørneragg” (11). På gulvet på soverommet på Bjørndal går de på gaupeskin.

Det er mennene, ikke kvinnene, på Bjørndal som skildres i dyrebilder. I det hele er fortellingen om Bjørndal først og fremst en menneskes saga, en tradisjon fra far til sønn. Slekten er viktig, alle menn på Bjørndal er “et ledd bare i slektens lange rekke” (67). Om Gammel-Dag heter det: “Slik stridhug som Dag hadde i arv, med århundrers makt i seg,



den kan ikke bråstenges i en enkelt mann [...]” (139). I denne tradisjonen av menn har kvinnene rollen først og fremst som døtre, hustruer og søstre. Det var én lov i grenda, heter det, “og det var viljen til mannen på Bjørndal gård” (117). En slik patriarkskikkelse utfordres eller kritiseres ikke av tekstnormen. Likevel er det verdt å merke seg at bind tre av historien om Bjørndal, *Ingen vei går utenom* (1935), slutter med at Adelheid er alene igjen på gården, etter først svigerfaren, Gammel-Dag, er død, og deretter Adelheids mann, Unge-Dag, har gått gjennom isen og omkommet. Et eventuelt fjerde bind, om Adelheid, kommer imidlertid ikke. Men hun representerer en annen måte å forholde seg til dyr på, jf. denne scenen:

Silkehesten danset og gynget Adelheid ned gjennom alléen – og nordover veien. Øynene hennes stirret nedover det skinnende blanke livet, og inne i henne satt en fornemmelse av at hun hadde sett det vakre hestehodet vendt mot seg med gode, klare øyne [...]. (820)

Dette er en påfallende annen skildring av Bjørndals hester enn den kampen vi ellers hører om; her er det ingen rå kraft som skal temmes, men en særegen kontakt og forståelse mellom menneske og dyr. Om Adelheid heter det at “Alle dyr er hennes venner” (202). Dette motivet utvikles imidlertid ikke.

Bjørndal som gård må nødvendigvis ha både sau og gris, kyr og høner, men disse fortelles det aldri om. Her skiller romanen seg fra Knut Hamsuns *Markens grøde* (1917), som skildrer hele gården Sellanraas liv, der husdyrene har en naturlig plass og i fortellingen individualiseres og omtales med omsorg. Trygve Gulbrandsens *Og bakom synger skogene* er mer av en jaktroman, selv om Bjørndal også er en gård. Husdyrholdet finner fortelleren det ikke interessant å berette om. Vi får høre om *maten*, men møter ikke husdyrene. Det vil si, når Therese, Gammel-Dags kone, flytter til Bjørndal, fortelles det at hun snart tar del i gårdens liv: “Ikke ble det heller bare med kjøkkenstyret. Snart var hun å se i fjøs og binge til alle døgnets tider [...]” (100). Det hevdes at både folk og dyr på gården “skulle bli i hennes omsorg alle dager” (ibid.). Denne omsorgen for og daglige omgangen med dyr blir likevel ikke beskrevet. Ved førstegangs lesing av romanen vil man kanskje tro at gården Bjørndal er uten husdyr.

En kan her trekke en parallell til den sparsommelige skildringen av gårdens dyr – unnatt hesten – i de islandske sagaene. Som norrønfilologen Bergsveinn Birgisson peker på i boka *Den svarte vikingen* (2013) kan det virke som islendingene ikke melket sine kyr, hvis man bruker sagaene som kilde, for ikke noe sted skildres melking. Det ville ha vært dårlig økonomi, skriver Birgisson, men legger til at det er *fortellerøkonomi* det er snakk om. Husdyrholdet og melking faller utenfor det som er fokus for fortellingen (Birgisson 13). Det samme gjelder Gulbrandsen i *Og bakom synger skogene*. Det er mennene på Bjørndal og deres jakt som er fortellingens midte. Husdyrholdet er kvinnenes domene.

### Jakt og naturkontakt

Bjørndal representerer i romanuniverset “arbeidets, dugelighetens solide ekthet” (301), der jakttradisjonen er en viktig bestanddel. Jakt skildres ikke bare som en kamp, men også som en særegen kontakt med dyrelivet. Jegeren blir i jakten en del av naturen,

om Unge-Dag heter det: "Så ble han som fedrene sine, det farligste dyret i skogen – og bamse og ulv og gaupe og elg og rev og mår og ørn og hauk og alle de dyr som nevnes kunne, hadde han jagd og felt" (173). Av og til vinner dyret, jamfør alle i slekten som har falt for bjørn. Ved et tilfelle kommer Unge-Dag hjem med en ørn, men er selv blitt skadet etter ørnen har hogd med nebbet, en annen gang er han "blodig og revet av gråbeinglefs" (213, 297). Slike hendelser kan sies å signalisere at det er en rettferdig jakt og ingen industriell nedslakting folket på Bjørndal driver; de risikerer seg selv i jakten.

Innenfor økokritikken og "animal studies" anerkjennes en slik jakt som uttrykk for et respektfullt møte der man stiller seg på like fot med dyret. Mennesket møter det ikke-menneskelige dyret som en "person". Med en rent antroposentrisk innstilling vil man dessuten være en dårlig jeger, først når man er i stand til å se verden fra dyrets synsvinkel, sette seg i dets posisjon, vil man kunne lykkes i jakten. Det involverer, skriver den franske antropologen Philippe Descola: "abandoning a superior vantage point in order to seize, from within, upon this tangled web of destinies and desires that weaves together the world in motion" (Descola 196). Jegeren blir en del av naturen. Ikke bare mennesker jakter, det gjør også dyr.

Et annerledes og negativt forhold til dyr møter vi i romanene på bygda, på adelsstedet Borgland, der Elisabeth von Gall har en vakker hest som hun dels kjæler for, dels slår med pisk og skjærer med skarpe sporer. På samme vis behandler hun hunden: "Den kjælte hun vilt av hele sitt hete blod. Og så pisket hun den undertiden. Dens reddsomme hyl var til ingen hjelp. Hun pisket den bare mer" (179). Mot den "forfinete" ubalanse som kjennetegner Elisabeth og Borglandsfolket, skildres Unge-Dag slik, formet av den naturen han lever i og med:

Han så ned på hendene sine. De var så godt merket av skogene, av øks og sag, av fliser og kvae, av sot og varme – av roting i åren i koiene – ja av fisk og fugl og kruttøyk og av store og små dyrs blod og innvoller. (255)

Vi får høre om mennene på Bjørndal at de har "skoglengt i blodet og dro til skogs hver tid som fantes" (s. 153). Skogen skildres positivt som en sanseoppvåkning. Etter et besøk Tore har hatt i byen, gis denne skildringen:

I byen var alle lyder høye og skjærende. Her hjemme var det annerledes – i skogen mest, der var all lyd så logn. Bylydene hadde sittet som en døvhet i ørene på ham før han kom inn på skogen, men der våknet sansene hans opp. Han fornåm igjen de tusen småkvise av lyd – sviv av vind i baret, knett av kvist, fløyt av fugl og våtkløkk av bekk og sivende vann. [...] Her kjente han seg hjemme [...] (59)

Om Unge-Dag heter det at han går en skogstur på nysnøen, "og som så mange ganger før, gjorde skogen sin gjerning med ham" (115). Skogen er ikke bare arbeidsplass, men rekreasjonssted og hjem. Bjørndalsfolket føler en forbundethet med skogen, "kjenner draget av storskogen", "hungre[r] inn mot heiene" (200).

Når Gammel-Dag forsont med livet stadig søker ut i skogen på sine eldre dager, skildres kontakten med naturen ved et tilfelle slik: "Den friende dåmen av skogen som han hadde hatt i ørene" (763, III). Denne sammenblanding av sansemodaliteter, en synestesi,

gir en dobbel sansefølelse som beskrives som *friende*. Han tenker om seg selv: “For den som ferdes i skog i gode og sterke år, vil skogen hele livet ha inntrengende minnelser [...]” (705, III). Unge-Dag kjenner seg på samme måte “i pakt med skogene og alt som levde her” (752, III). Det sies at han har “skogsvær omkring seg” (819), noe som er en uvanlig bruk av termen *vær*, men nettopp anskueliggjør den forbundethet med skogen som Unge-Dag føler og bringer med seg til andre. Forholdet til skogen uttrykkes blant annet gjennom besjeling, som en *sang*:

Men skogen, den riktige, store, syngende skogen [...] (16)

Mørk og veldig sang den sin gamle sang innover åser og lier [...] (17)

Stormen gikk over skogene. Det sang langt bortefra og over de nærmeste teigene. (269)

Vinddraget fra solrenningen bar langsus fra skogene inn over gården [...] (321)

Skogssuset eller sangen er der for, eller oppleves bare av, Bjørndalsfolket, og ikke by- eller bygdefolket. For de som er oppvokst og bor på bredbygda, er skogen først og fremst truende: “Det var farlig i Bjørndals skoger. Slagbjønn og ulv og vill storelg herjet innpå der; og det var fjell og kløfter og fossende elver” (384, II). En som får en formidlerrolle mellom bygda og skogen er Adelheid: Ved å gifte seg med Unge-Dag og flytte til Bjørndal kommer hun ut av sin tidligere “stive tilværelse”, heter det (202). Hun uttrykker en “hunger etter levende, ekte liv”, og dette finner hun på Bjørndal (214). Adelheid opplever at skogen synger for henne, og at hun er “nærmere livet selv” (211). Bygda står motsatt for det overkultiverte, det usanne og unaturlige.

For Bjørndalsfolket er skogen både hjemsted og et vern mot fjellene og kulda og snøen lenger nord: “Høststormen flengte ut – nordfra fjellene; men skogene tok imot. De tonte maktfullt og trygt om husene [...]” (872, III). Skogene konnoterer liv og ressurser.

Når Gammel-Dag nærmer seg døden, gjør han kjent at han ikke vil ha en jernplate over graven, bare gress og blomster, og et enkelt kors fra et tre i skogen: “Treet kan dere ta bakmed nordgar´n i hamnehagene ved den hvitgrå steinen, for der var det siste stedet jeg satt og hadde kjenning av – skogen” (773).

Gjennomgående i trilogien omtales ikke bredbygda og strøkene inn mot byen og de store handelshusene i ord som indikerer sentrum, sivilisasjon eller by. Tvert imot kalles de for de *ytre* bygder. I romanenes verdiunivers er det ikke Bjørndal som er i utkanten, men byen. Fortellingens – og fortellerens – sentrum er Bjørndal og skogene. Ved et tilfelle stiller fortelleren et spørsmål til Unge-Dag, som straks besvares: “Slektet han uttor? Nei, han slektet inni – skogene” (752, III). Båndet og forbindelsen går ikke ut mot bygda og samfunnet, men inn mot skogen. Det blir den positivt ladete verdipolen. Skogene kalles “det store, *største* i eventyret” (429, II). Bygdefolket har mistet en slik naturkontakt. Borgland har adel og “kongeglans”, men ikke skog (18). På følgende måte skildres bygda i innledningen av romanen:

Den brede bygd var fra eldgammel tid dyrket land med boende folk.

Skogene var drevet lenger og lenger bort i øst og vest.

Hamnehagene glisnet først innpå, så kom utplassene, og siden veltet brede voller etter.

Bare i bekkefara og langsmed gjerdene som skilte gårdimellom, fikk lauvtrær stå som en minnelse om der engang skogen rådde.

Men skogen, den riktige, store, syngende skogen – den var bare som et skimt langt bortom alle voller i øst og i vest. (16)

Kultiveringen har hatt sin pris, bygda karakteriseres ved en mangel: uten skog.

## Avslutning

*Og bakom synger skogene* kom ut i 1933, det året arbeidsløsheten i Norge var på sitt aller høyeste, 18 prosent. I tiåret før hadde Norge opplevd usikkerhet i pengeverdien, med bankkonkurser og tvangsauksjoner. I 1929 kom krakket på New York-børsen. Den økonomiske, sosiale og politiske uroen på 1930-tallet har antageligvis bidratt til den store suksessen Gulbrandsens trilogi fikk. Bjørndal representerte en alternativ tenke- og levemåte.

Men har en historisk roman som denne noen verdi i dag, utover det rent underholdningsmessige? Vektleggingen av de gamle slekter, av mannsfelleskapet og patriarken, virker unektelig utdatert. Man kan også stille spørsmål ved den primitivisme som romanen er uttrykk for, primitivisme i betydning kritikk av det akademiske og forfinete, og en tilbakevending til et før-industrielt og før-landbrukssamfunn. I et notat fra høsten 1933 skriver Gulbrandsen: “Ta hele verden med dig til Bjørndal og lær den av det primitive liv der. Ta aldri med dig Bjørndal ut i verdens rusk og rask” (Hoel 149). En tolkning av dette utsagnet kan være at Gulbrandsen ser det som urealistisk at Bjørndal skulle kunne realiseres i den virkelige verden, likevel at romanene som kunstverk representerer en besinnelse på menneskets bånd til naturen.

Bjørndal har, i motsetning til bygda som har kultivert alt, trassig insistert på å ikke vende ryggen til den ville siden av landskapet – noe vi også ser i personbeskrivelsene (jf. dyremetaforikken). Ved det kan Bjørndal sees som en utfordring til fremskrittsoptimismen i det moderne. I et notat av 5. februar 1934 skriver Gulbrandsen: “Bjørndal [...] tilbake til jorden og naturen; den gjør så meget begripelig som de menneskebygde byer gjør ubegripelig i oss” (Hoel 150). Denne bevegelsen – og refleksjonen – er fortsatt interessant og relevant. Mennesket sees hos Gulbrandsen som en del av naturen, og naturen følgelig som noe mer enn en ressurs. *Og bakom synger skogene*-trilogien kan i sin bildeskaping sies å stille det aktuelle spørsmålet: Har fremskrittet ført oss bort fra naturen?

Selv om Bjørndal er en gård, tilhører bøkene likevel mer en villmarks-tradisjon enn en bonderoman-tradisjon. Det er ikke jordbruket som prises, men jakt og fiske og livet i skogen: kontakten med den ukultiverte naturen. Greg Garrard skriver i boka *Ecocriticism* om naturskriving at “Wilderness has an almost sacramental value: it holds out the promise of a renewed, authentic relation of humanity and the earth [...]” (Garrard 66). Dette kan selvfølgelig problematiseres, at naturen skulle være på sitt mest autentiske når den er uten menneskelig spor. Likevel er utvilsomt villmarks-fortellinger en kraftfull kilde til inspirasjon for mange. Ikke minst derfor er *Og bakom synger skogene*-trilogien stadig å finne i bokhandlerhyllene.

---

## LITTERATUR

- Beyer, Harald og Edvard Beyer. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Aschehoug, 1996.
- Biehl, Janet og Peter Staudenmaier. Økofascisme. Lærdom fra Tysklands erfaringer, oversatt fra tysk av Eirik Eigladd, Porsgrunn: Kooperativet Nisus forlag, 1995.
- Birkeland, Bjarte. "Forfattarmiljø og nazisme i trettiåra". *Nazismen og norsk litteratur*, red. av Bjarte Birkeland, Atle Kittang, Stein Ugelvik Larsen og Leif Longum, Oslo: Universitetsforlaget 1995.
- Dahl, Willy. *Norges litteratur. Tid og tekst*, bind 2, Oslo: Aschehoug 1984.
- Descola, Philippe. *Beyond Nature and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- Egeland, Kjøl. *Norges litteraturhistorie*, bind 5, Oslo: Aschehoug, 1983.
- Gulbrandsen, Trygve. *Og bakom synger skogene; Det blåser fra Dauingfjell; Ingen vei går utenom*, Oslo: Aschehoug, 2017.
- Birgisson, Bergsveinn. *Den svarte vikingen*. Oslo: Spartacus, 2013.
- Finch, Jason. *Deep Locational Criticism. Imaginative place in literary research and teaching*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2016.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London: Routledge, 2012.
- Hoel, Tore Eilif. *Manns plikt. En biografisk dokumentar om Trygve Gulbrandsen*, Oslo: Aschehoug 1997.
- Hoel, Tore Eilif. *Trygve Gulbrandsen og kritikken*. Oslo: Aschehoug, 1994.
- Houm, Philip. *Norges litteratur. Fra 1914 til 1950-årene*. Oslo: Aschehoug, 1955.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum, Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997.
- Store norske leksikon*, snl.no. "Skoggang", lest 8. okt. 2018.
- Sandemose, Aksel. "Gjensyn med Jante", i *Aksel Sandemose. Årstidene. Brev fra Kjørkelvik, 1951–1953*. Oslo: Aschehoug, 1999.
- Sørgaard, Nils-Aage. *Fire forfattere og norsk fascisme*. Oslo: Ny Dag, 1973.
- Stubberud, Tore. *Et værelse i natten. En roman om Trygve Gulbrandsen*. Oslo: Aventura, 1984.
- Wærp, Henning Howlid. "Og bakom synger skogene." – Anmeldelse av Tore Hoels *Trygve Gulbrandsen og kritikken*. Oslo: Aschehoug 1994., i: *Nordlit*, nr. 2 1997, Tromsø: Universitetet i Tromsø.

*Henning Howlid Wærp*  
*University of Tromsø – The Arctic University of Norway*  
*henning.waerp@uit.no*



# REVIEW

---





**Marie Novotná:** *Pojetí těla ve staroseverské literatuře.*

Praha: Herrmann & synové, 2019, 194 pages. (The Concept of the Body in Old Norse Literature)

As the title of the book implies, its central theme is the depiction of the body and of the boundaries between the physical and psychical or mental aspects of a person in Old Norse literary texts. It is the first publication written in the Czech language with a primary focus on this topic, which has not received enough attention in traditional historiography. Marie Novotná, who is a researcher in the field of Scandinavian Studies, a translator, and a teacher at the Faculty of Humanities, Charles University in Prague, has filled this gap in research with a study that is based on an analysis of literary texts, but aims at getting beyond the texts, to the ideas and attitudes that are reflected in literature.

The study shows that the Old Norse concept of the body cannot be universally defined, because it includes a broad range of various ideas, which are represented to various degrees in different texts. The author explains that this is because Old Norse literature is based both on pre-Christian notions and on Christian ideas and continental influences. Old Norse texts were created from the twelfth to the fourteenth century, when Christianity was already firmly established in the Nordic lands. At the same time, however, the texts were based on older oral traditions to a greater or lesser extent, so they also reflect remnants of the original pre-Christian concept of the relationship between the physical and mental aspects. This concept did not involve the idea of the body and the mind or soul as two separate aspects of the human being – instead, it was based on the idea of an inseparable whole that includes both the physical and the psychical element. At the time when the texts were written down, however, the Old Norse social elites that created the texts were already influenced by continental ideas: first and foremost by Christianity, which introduced the dichotomy between a mortal body and an immortal soul, and also by continental medieval medical science with its specific concepts of the body and of illness. Old Norse texts combine both cultural influences, and they reflect a wide array of varying concepts of the body, from the idea of a complete unity of the physical and mental elements to a clearly defined dichotomy between body and mind. The dominance of any specific concept in an individual text does not necessarily depend only on the time of its origin, but also on its genre and theme.

The book consists of a necessary introduction and two main chapters. The introduction presents some key Old Norse terms connected to the body and mind and outlines the cultural context of the texts that are analysed in the chapters. Examples from these texts illustrate the various concepts of the body, mind, emotions, and soul in Old Norse literature.

The first chapter deals with somatic displays of emotions. It points out one of the characteristic traits of the typical Old Norse saga style, the absence of direct descriptions of the protagonists' feelings. The sagas depict only the external, physical displays of emotions, such as extreme weariness, change of face colour, swelling, aching eyes, or even death. In the author's opinion, this manner of literary presentation of emotions is not caused by the writers' inability to describe feelings directly. Instead, it is based on a perception of the relationship between the mind and the body that differs from

the dominant views in modern Western culture. The Old Norsemen did not regard the somatic aspects as external displays or consequences of emotions existing in a separate mental sphere. They believed that a feeling and its physical aspect are one and the same thing, because the physical and mental sphere are inseparably connected. Emotions were therefore regarded as physical phenomena. The author illustrates this concept with many relevant examples from various Old Norse texts.

The second chapter focuses on the literary motif of shapeshifting and on the various possible meanings and connotations of the Old Norse term *hamr*, which can denote shape, form, or appearance, but also character – specific personal traits or the “animal character” of a person, which can affect the person’s physical or mental state or both. Selected examples from sagas, poetry, and other texts show that the motif of shapeshifting is not only found in different situations in Old Norse literature – shapeshifting for the purpose of crossing a distance, shapeshifting in a fight, or shapeshifting connected to practising magic – but also that different texts reflect different concepts of the relationship between the body and the mind in this context. In some cases, the physical and mental aspect cannot be separated, *hamr* is both form and character, and these two elements cannot be distinguished from each other. This is for example the “giant in eagle’s shape” that creates wind according to mythological poetry; this creature does not assume the shape of an eagle only temporarily and physically, but it is not an ordinary eagle either. In the opposite case the transformation is only physical or only mental, which presupposes the idea of the body and mind as two separate, clearly distinguished aspects. That is the case for example in the Eddic heroic poem of *Völundr* and its introductory prose. In this story the valkyries, mythical women, assume the shape of swans, but they can remove their “swan garments” like pieces of clothing, and their character is not transformed by the change of shape. The blacksmith *Völundr* also escapes from captivity by flying up in the air, and the text does not directly specify whether we should imagine shapeshifting or only a flying device made by the blacksmith – in any case his ability to fly is a purely physical aspect. Between these two opposites lies a broad range of ideas that combine elements of both. As an example we can name battle ecstasy, which involves both physical aspects, such as superhuman strength and invulnerability, and mental aspects, such as extraordinary fury – but it is not a complete transformation, only a manifestation of certain dispositions that are specific to the given person. These and many other examples aptly illustrate the diversity of the possible concepts of the body and mind in Old Norse literature.

The idea that the pre-Christian concept of the relationship between body and mind differed from the Christian concept is not new or surprising in itself. The merit of this study, however, is that it does not focus primarily on this dichotomy, but rather on elements of continuity. It shows that both concepts existed simultaneously for a long time, and that the transition from one to the other was gradual. Both concepts could also intermingle and create many various ideas. That is true of medieval literature in general, but Old Norse culture provided more space for diverse ideas than continental culture, in which Christianity was more dogmatic and the boundaries between popular and learned traditions were more sharply delineated. For this reason, Old Norse texts are perfect as sources for an analysis of continuity between the pre-Christian and Christian perception of people and of their various aspects.

The author demonstrates an extremely broad knowledge of Old Norse texts of various genres, from the sagas of Icelanders and Eddic poetry to lawbooks and learned treatises. At the same time, however, she works with the texts in a manner that opens them up to readers who are not experts on Old Norse literature or medieval literature in general. The book is highly informative, but also easy to read and understand, so it can speak both to medievalists or literary scholars and to a broader audience.

*Lucie Korecká*

<https://doi.org/10.14712/24646830.2020.24>



## CONTRIBUTORS

---

Even Arntzen, Professor of Comparative Literature at the University of Tromsø – The Arctic University of Norway

Helena Březinová, Assistant Professor of Scandinavian Literature at Charles University in Prague

Karolina Drozdowska, Assistant Professor of Scandinavian Literature at the University of Gdansk

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

Andreas G. Lombnæs, Professor of Scandinavian Literature at the University of Agder

Marie Novotná, Assistant Professor of Old Norse Literature at Charles University in Prague

Radka Stahr, Assistant Professor of Scandinavian Literature 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 1/2020**

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.katolinum.cz](http://www.katolinum.cz)

Prague 2020

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](mailto:books@ff.cuni.cz))