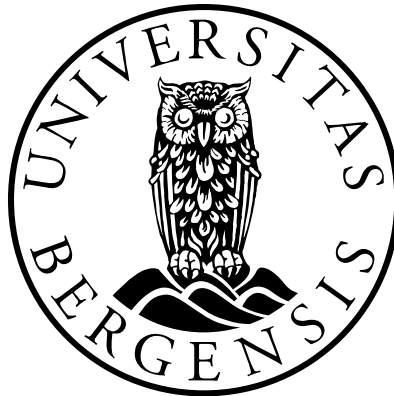


Marthe Hatlen Grønsveen

Bilder av ekteskap

Tro og tvil i Selma Lagerlöfs roman *Jerusalem*



Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

Vår 2009

Forord

Først og fremst vil jeg takke min dyktige veileder, Christine Hamm, for all den hjelp og støtte hun har gitt meg i arbeidet med denne avhandlingen. Jeg er særlig takknemlig for hennes evne til å hente meg inn på de riktige plassene, når fantasien kom fullstendig ut av kontroll, samtidig som hun har fått meg til å jobbe jevnt, selvstendig og målrettet.

Det blir lett ensformig å sitte og streve over en masteroppgave over lang tid. Heldigvis er lesesalen på nordisk full av artige, underholdende mennesker. Gjengen i sofakroken har skapt et utrolig godt sosialt miljø, med mye latter og moro. Jeg kommer til å savne dere, folkens.

En spesiell takk går til Martha, Silje og Tone Helene for korrekturlesning og konstruktiv kritikk. Jeg er glad for at mine språklige kaosknuter ikke vippet dere helt av pinnen.

Takk til mamma og pappa, som alltid har vært der for å støtte og oppmuntre. Og sist, men ikke minst, en takk til min rolige og avbalanserte samboer Christian, som har måttet holde ut med meg på hjemmebane de siste månedene. Takk for kinoturer, fjellturer, matlaging og stadige klapp på hodet. Uten deg hadde innspurten blitt betraktelig tyngre.

Marthe Hatlen Grønsveen

Bergen, 14. mai 2009

Innhold

1	Innledning	1
1.1	Handlingsreferat	4
1.2	Ekteskap og melodrama.....	5
1.3	Forholdet mellom virkelighet og fiksjon	8
2	Resepsjonen av <i>Jerusalem</i>	12
2.1	De første anmeldelsene.....	13
2.2	Tidlig resepsjon: Harmoni, forsoning og sagastil.....	15
2.3	Resepsjonen fra 1950 til 70-tallet: Motivforskyvning, kontraster og polyfoni	17
2.4	Moderne resepsjon: Biografisk materiale, kjønnsforskning og dekonstruksjon	21
2.5	”Det melodramatiske i Selma Lagerlöfs romankunst”	28
2.6	Oppsummering	30
3	Skeptisisme og Stanley Cavell	32
3.1	Wittgensteins kriterier	32
3.2	Skeptikerens problem	34
3.3	Ansaret og den impliserte moralen	38
3.3.1	Moralsk perfeksjonisme	39
3.3.2	Skeptikerens forhold til kropp.....	41
3.4	Filmer fra Hollywoods gullalder: Ekteskap og melodrama.....	42
3.4.1	Fra Peter Brooks til Stanley Cavell	46
3.5	Dagligspråksfilosofi, litteratur og språk	46
4	Ekteskapet og den skeptiske trusselen	49
4.1	Ingmar Ingmarsson og fellesskapet	49
4.1.1	Ingmarsfamilien og den skeptiske holdningen til språket	50
4.2	Ingmar Ingmarsson og Brita – et gjengiftemelodrama	52
4.2.1	Forhistorien	52
4.2.2	Oppklaringen – tre år etter	55
4.2.3	Det som må ofres: Britas mulighet til å velge	58
4.3	Karin og Halfvor: Den dagligdagse samtalen.....	60
4.3.1	Følgene av Karins avslag	62
4.3.2	Stor Ingmars klokke - et meningsbærende emblem	63
4.3.3	Den meningsbærende handlingen	65
4.4	Ingmar og Gertrud – den skeptiske fantasien om fullkommen kommunikasjon.....	66

4.4.1	Den ville jakten	66
4.4.2	Gertruds melodramatiske selvhevdelse	68
4.4.3	Auksjonen.....	70
4.4.4	Å vende ryggen til dagliglivet: Gertruds religiøse ekstase.....	71
4.4.5	Gertruds andre metamorfose	74
4.5	Ingmar og Barbro – å vite alt om den andre	76
4.5.1	Barbro.....	77
4.5.2	Hjemkomsten	80
4.6	Oppsummering av ekteskapsanalysene	82
5	Religiøsitet og flukten fra det dagligdagse.....	85
5.1	Den religiøse ekstasen som melodramatisk element	85
5.2	Tapet av den sikre kunnskapen om hvem Gud er.....	88
5.2.1	Etter møtet i Sion: Det religiøse valget	89
5.2.2	”Det Jerusalem som dödar”	90
5.3	Gertrud i Jerusalem – mellom tvil og tro.....	92
5.4	Oppsummering	94
6	Avsluttende refleksjoner.....	96
6.1	Moi og Linneberg om idealistisk estetikk	97
6.2	Idealistisk estetikk og <i>Jerusalem</i>	102
6.2.1	Den problematiske slutten	102
6.2.2	Ingmar Ingmarsson og kvinnene	105
6.2.3	Den religiøse forsoningen	107
6.2.4	Det allmenne og det individuelle	108
	Litteraturliste.....	111
	Sammendrag	116
	Abstract	118

1 Innledning

– 'Ja, jag blef elak, då jag flyttade dit ned.' Så kom hon nära mig och var alldeles vild i ögonen, så sade hon: – 'De bara tänka ut hur de skola pina mig, och jag tänker bara på hur jag skall pina dem igen.' [...] – 'Nej, de bara tänka på hur jeg skall få skam.' [...] – 'Jag talar aldrig med dem. Jag bara tänker på hur jag skall göra dem ondt.' (Lagerlöf, 1903a:27).

Dette sitatet er hentet fra Selma Lagerlöfs roman *Jerusalem* (1901-02). Det er et utdrag av fremstillingen den fattige kona Kajsa gir av hvordan Brita, som er forlovet med Ingmar Ingmarsson, faren til den Ingmar Ingmarsson som fungerer som hovedperson i resten av romanen, beskriver sitt forhold til sin forlovede og hans familie. Noe av det første vi legger merke til ved Britas ytringer, er at de språklige formuleringene virker overdrevne, intense og ekstreme: De må betraktes som melodramatiske elementer i teksten.

Det melodramatiske ble lenge brukt som et skjellsord for lite vellykket kunst, skapt for lavere samfunnslag.¹ Først i løpet av siste halvdel av 1900-tallet har vi begynt å knytte begrepet til en bestemt type estetikk i en særskilt modus, som analyseres på lik linje med andre typer kunst. *The Melodramatic Imagination* (1976) av Peter Brooks er et av de mest innflytelsesrike arbeidene som har blitt skrevet om rollen det melodramatiske spiller i litteraturen. Brooks understreker at den melodramatiske modusen er sterkt preget av en type overdreven ekspressivitet, som kommer til syne gjennom et betydningsoverskudd:

The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship (Brooks, 1995:4).

Brooks hevder her at den melodramatiske modusen kommer til syne når individet benytter seg av forsterkende, overdrevne språklige uttrykk, for å vise sin totale, absolutte stilling i forhold til sine omgivelser. Slike ekstreme, overdrevne ytringer finner vi hos Brita. Ord som "elak", "pina", "skam", og "göra dem ondt" henviser til en smertefull opplevelse. Brita gir uttrykk for å befinne seg i et helvete, der ondskapen er absolutt og evig. Den overdrevne referansen til ondskapen og stillheten som hersker i forholdet mellom Brita og svigerfamilien hennes, er

¹ Melodramaet var opprinnelig et drama akkompagnert av musikk (Brooks, 1995:14). Det oppstod i Frankrike på slutten av 1700-tallet, som en del av populærkulturen. Melodramaet var inspirert av, og delte dermed mange karakteristiske trekk og virkemidler med vaudeville-teatrene, dukketeateret og pantomimeteateret. Ettersom det statlige franske teateret hadde monopol på å spille de klassiske stykkene, påpeker Brooks at dette betød at de også hadde monopol over den dramatiske dialogen. Resultatet ble at det folkelige teateret i stor grad benyttet seg av overdrevne fysiske gester, det Brooks kaller "the text of muteness" (Brooks, 1995:63).

Britas forsøk på å uttrykke det uutsigelige. Beskrivelsen Kajsa gir av Brita som ”alldeles vild i øgonen”, åpner for en forståelse av at Brita befinner seg i en ekstrem posisjon², på grensen til galskap. De melodramatiske ytringene avviker fra vanlig språkbruk, de virker forvirrende, og gjør det vanskelig for både Kajsa og leseren å forstå det Brita prøver å formidle.

Dette er bare ett av mange eksempler på hvordan en melodramatisk modus kommer til syne i *Jerusalem*. Flere litteraturforskere har i senere tid begynt å knytte melodrama-begrepet til Selma Lagerlöfs forfatterskap. Tydeligst er nok fokuset på melodrama i Maria Karlssons doktoravhandling *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* (2002) – en studie som dog ikke omhandler *Jerusalem*. Liknende tema omhandles også i Ulla-Britta Lagerroths artikkel ”Selma Lagerlöf och teatern” (2005) og Jenny Bergenmars doktoravhandling *Förvildade hjärtan. Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga* (2003). Lisbeth Stenberg mener i sin doktoravhandling *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap* (2001) at de melodramatiske elementene i *Gösta Berlings saga* (1891) signaliserer romanens tilknytning til en sentimental tradisjon.³ Når det gjelder *Jerusalem*, beskriver riktignok Vivi Edström to scener i romanen som melodramatiske i Lagerlöf-biografien *Livets vågspel* (2002),⁴ men etter hva jeg vet finnes det ingen publikasjoner som virkelig studerer det melodramatiske aspektet ved *Jerusalem*.

Jeg vil her undersøke den melodramatiske modusen i *Jerusalem*, og jeg tar utgangspunkt i spørsmålene: Hvilken funksjon har de melodramatiske elementene, og hvordan skal vi tolke dem? Min hypotese er at en analyse av disse kan gi oss en bedre forståelse av særlig de kvinnelige karakterene og av ekteskapene som beskrives i romanen. Ekteskapene er særlig interessante fordi de ansees for å være en forening mellom to individer; samtidig som det er et institusjonalisert fellesskap, forventes det at ekteskapet også muliggjør og inkluderer ektefellenes individualitet. Det innledende sitatet tydeliggjør eksemplarisk hvordan kvinner som forsøker å uttrykke noe om sin tilværelse i et ekteskap, henfaller til melodramatiske uttrykk. Ved å undersøke de melodramatiske aspektene ved *Jerusalem*, som det tidligere har

² Dette er også beskrivelsen Maria Karlsson gir av Sigrun i Lagerlöfs roman *Bannlyst* (1918), hentet fra doktoravhandlingen *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* (Karlsson, 2002:131).

³ Ann-Sofi Ljung Svensson skriver for tiden på en doktoravhandling om hvordan den tyske resepsjonen av Lagerlöf rundt 1900 var preget av en melodramatisk gest. Hun holdt blant annet et foredrag om dette ved IASS-konferansen i Gdansk i 2008: ”Denna publikfriande gest korresponderar med den litteraturdiskurs som bär upp kritiken och till viss del även med form och innehåll i Lagerlöfs texter” (Svensson, upublisert 2008). Forskjellen mellom mitt og Svenssons prosjekt er at hennes perspektiv rettes mot melodramatiske elementer ved *resepsjonen* av verkene til Lagerlöf, ikke ved verkene i seg selv. Grunnen til at jeg ikke i større grad forholder meg til Svendssons prosjekt, er som sagt at hennes doktoravhandling fortsatt er upublisert.

⁴ ”I en melodramatisk scen efter våldsdådet ställer Ingmar sin syster Karin inför ett val” (Edström, 2002:271), og ”Ett melodramatiskt arrangemang, som siktar till att Ingmar skall genomlida en total förkrosselse [...]” (Edström, 2002:275).

vært rettet liten oppmerksomhet mot i resepsjonen, mener jeg å kunne revurdere en del av det tidligere forskning har kommet fram til i forbindelse med romanen. Dette gjelder blant annet tradisjonelle lesninger av *Jerusalem* som en idealistisk roman.

Mitt valg av teori baserer seg på ønsket om å se nærmere på ekteskapene, kvinnene og den melodramatiske modusen. Filosofen Stanley Cavell undersøker i *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* (1981) og *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996) hvordan fremstillinger av ekteskap i ulike filmer bidrar til å forme filmenes genretilhørighet. I likhet med Brooks beskriver Cavell det melodramatiske som et betydningsoverskudd, men som et overskudd knyttet til det skeptiske individets følelse av eksistensiell tvil. Denne tvilen fører til melodramatiske uttrykk: "I might call it doubt to excess, to the point of melodrama" (Cavell, 1996:9). I kapittel tre går jeg nærmere inn på Cavells teorier, og redegjør for hvorfor jeg mener hans tekster gir et godt grunnlag for å kunne analysere den melodramatiske modusen i *Jerusalem* i sammenheng med ekteskapene som beskrives der.

Stilen i *Jerusalem* ble av mange kritikere i Lagerlöfs samtid sett på som en tydelig forbedring fra den eksperimentelle og fantasifulle stilen hun hadde benyttet seg av i debutverket *Gösta Berlings saga*. Da Lagerlöf fikk Nobelprisen i litteratur i 1909, understreket Claes Annerstedt i sin presentasjonstale at *Jerusalem* var en av de viktigste grunnene til at Lagerlöf ble tildelt prisen. Han fremhevet verdien av de idealistiske og etiske tendensene i Lagerlöfs verk, som blant annet kommer til syne i *Jerusalems* rørende fremstilling av nasjonalsjelen, der "[p]urity and simplicity of diction, beauty of style, and power of imagination, [...] are accompanied by ethical strength and deep religious feeling" (http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1909/press.html).

Denne og liknende oppfatninger av *Jerusalem* som en idealistisk roman medførte en fremheving av sagapreget ved romanen og Lagerlöfs fortellerstil. Kritikerne vektla Lagerlöfs kobling til de islandske sagaene, tilknytningen til en muntlig fortellertradisjon, den språklige klarheten, fokuseringen på den etiske helten, og kulmineringen i en harmonisk slutt der mennesket forsones med seg selv, sine omgivelser og sin Gud. Noe senere har resepsjonen også begynt å lese romanen sosialrealistisk, som en skildring av konflikter mellom ny og gammel tro i det svenske samfunnet i Lagerlöfs samtid. Her spiller også de tydelige

dokumentariske trekkene ved romanen en viktig rolle. At romanen blant annet bygger på en virkelig utvandring, konsoliderer det historisk-biografiske aspektet ved resepsjonen.⁵

Jerusalems resepsjonshistorie representerer et spennende problem på to måter: For det første har det blitt skrevet få omfangsrrike arbeider om romanen, til tross for at *Jerusalem* på begynnelsen av 1900-tallet ble ansett som høydepunktet i Lagerlöfs forfatterskap. For det andre konsentrerer resepsjonen seg i stor grad om Ingmar Ingmarsson, og hans posisjon som en helt, en arketype og en representasjon av eksistensielle, allmenngyldige problemstillinger.⁶ Jeg kommer tilbake til en gjennomgang av *Jerusalems* resepsjonshistorie i andre kapittel, der jeg påpeker disse tradisjonelle trekkene ved de ulike lesningene av romanen, samtidig som jeg trekker frem en del nye aspekter som belyses, og som har relevans for min analyse.

1.1 Handlingsreferat

Jerusalem ble utgitt i to deler. Første del, *I dalarna*, kom i desember 1901, andre del, *I det heliga landet*, i desember 1902.⁷ Teksten omhandler livet til Ingmarsfamilien i ei bygd i Sverige i andre halvdel av 1800-tallet. Etter Ingmar Ingmarssons død blir hans sønn Ingmar sendt til fostring hos læreren i bygda, mens den eldste datteren Karin og hennes mann Eljas tar over Ingmarsgården. Ingmar forelsker seg i lærerens datter Gertrud, men når vekkelsespredikanten Hellgum dukker opp, blir ikke bare Karin omvendt – Ingmar holder også på å miste Gertrud, som er fristet til å gå inn i de nyfrelstes rekker. Etter å ha reddet Hellgums liv i en slåsskamp, overtaler Ingmar Karin til å få Hellgum til å dra tilbake til Amerika.

Hellgumianerne i bygda får beskjed om å følge Hellgum til Jerusalem, for å danne en koloni sammen med de likesinnede gordonistene, som ledes av fru Gordon. Karin og den nye mannen hennes, Halfvor, bestemmer seg for å auksjonere vekk Ingmarsgården. Ingmar vil gjerne kjøpe den, men ettersom Karins avdøde mann Eljas har rotet bort arven hans, får han bare kjøpt gården tilbake ved hjelp av den rikeste mannen i bygda. Til gjengjeld må Ingmar gifte seg med datteren hans, Barbro. Ingmar bryter forlovelsen med Gertrud, som bestemmer seg for å dra til Jerusalem med hellgumianerne.

⁵ I 1896 skal en gruppe på ca. 40 svenske bønder fra Nås i Dalarna, under ledelse av predikanten Larsson, ha utvandret til Jerusalem for å bli med i en koloni ledet av fru Spafford. Selma Lagerlöf dro selv og besøkte denne kolonien i perioden 1899 – 1900 (Wivel, 1988:92-93).

⁶ Også Lisbeth Stenberg påpeker dette i sin doktoravhandling *En genialisk lek*. I forbindelse med resepsjonen av Lagerlöf skriver hun: "I analyserna utnämns de manliga figurerna ofta självklart till centralgestalter och läsningar och tolkningar följer en struktur der 'hjälten' rör sig inom traditionella ramar. – I denna typ av läsningar försvinner mångtydigheter. Försök till brott mot stilistiska och innehållsliga konventioner uppfattas inte och inte heller de aktiva positioner kvinnor kan inta i Lagerlöfs texter" (Stenberg, 2001:18).

⁷ Selma Lagerlöf gav dessuten selv ut en svært endret utgave av romanens andre del, *I det heliga landet*, i 1909. Jeg forholder meg konsekvent til et den originale versjonen fra 1901-02, fra et opplag trykket i 1903.

I andre bind ankommer svenskene Jerusalem. Sykdom og død får raskt fotfeste blant dem, og de lever under vanskelige forhold: Dels fordi de ikke tar betalt for arbeidet de gjør – det går imot deres prinsipper – dels fordi resten av innbyggerne i området skyr dem. De tror at kolonistene lever et syndig liv. Så kommer Ingmar Ingmarsson til byen for å hente med seg Gertrud tilbake til Sverige. Dette er et vanskelig prosjekt: Verken Gertrud selv, Ingmars fetter Bo eller Karin ønsker at Gertrud skal reise.

Ingmar får likevel etterhvert en solid posisjon i kolonien. Han får dem til å innse at det gagnar dem å ta betalt for arbeidet de gjør, og han redder dem fra en forræders onde planer. En dag blir han blind på det ene øyet etter en slåsskamp. For å redde synet på det andre øyet er han nødt til å dra tilbake til Sverige, men han nekter å dra uten Gertrud. Gertrud følger ham til slutt fordi hun forstår at Ingmar ikke elsker henne lenger, men tvert imot har blitt glad i Barbro, og fordi hun mener at Jesus har gitt henne tillatelse til å dra. Hun, Bo og Ingmar drar hjem til Sverige, der Gertrud og Bo planlegger å gifte seg.

Når det første barnet til Barbro og Ingmar dør, blir Barbro overbevist om at hun er rammet av en slektsforbannelse som fører til at alle guttebarn hun føder, blir funksjonshemmede. Etter at Ingmar har dratt til Jerusalem, finner Barbro ut at hun er gravid igjen. Hun ønsker likevel å skille seg fra Ingmar fordi hun føler skyld overfor Gertrud, og fordi hun frykter at slektsforbannelsen skal ødelegge Ingmarsslekta. Når sønnen deres blir født, tenker hun først å drepe både barnet og seg selv, men setter i stedet ut rykter om at det ikke er Ingmar som er faren til barnet. Disse ryktene har også nådd Ingmar i Jerusalem. Når han kommer tilbake til Sverige, møter han Barbro ved dødsleiet til vennen Stark Ingmar. Stark Ingmar insisterer på at barnet til Barbro skal bli døpt før han dør, og dette fører til at Barbro avslører at Ingmar er faren til barnet. Til slutt bestemmer Barbro og Ingmar seg for å gjenoppta ekteskapet.

1.2 Ekteskap og melodrama

Hensikten med å skrive om *Jerusalem* på nytt er å ta et oppgjør med de tradisjonelle lesningene av romanen: Den inneholder en tydelig melodramatisk modus som verken kommer til sin rett i de idealistiske eller de realistiske lesningene.⁸ Også de kvinnelige karakterne i romanen utgjør en slik ”rest” i resepsjonshistorien. De fire primære kvinneskikkelsene – Brita, Karin, Gertrud og Barbo – nevnes riktignok i flere analyser, men noen dyperegående undersøkelse av deres rolle og posisjon er det ingen som har foretatt. Resepsjonen kretser i stedet rundt en oppfatning av Ingmar Ingmarsson som arketype, og som den drivende kraften i

⁸ Jenny Bergenmar skriver i *Förvildade Hjärtan. Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga* (2003) at begreper som melodrama og sentimentalitet først fikk en negativ betydning i forbindelse med utviklingen av den realistiske litterære tradisjonen (Bergenmar, 2003:78).

romanen. Det er han som tar de avgjørende valgene, tar styringen og løser vanskelige situasjoner og problemer. Mitt poeng er at Ingmar Ingmarsson, verken som arketype eller som særegent individ, opptrer i et vakuum uten andre karakterer å forholde seg til. I de mellommenneskelige relasjonene som fremstilles i romanen spiller kvinnene en like viktig og aktiv rolle som Ingmar. Dette gjelder særlig romanens fremstillinger av ekteskap. Jeg har valgt å konsentrere meg om de fire viktigste ekteskapene: 1) Ingmar Ingmarsson og hans forlovede Brita i innledningskapittelet ”Ingmarssönerna”, 2) hans sønn, Ingmar Ingmarsson (den yngre)⁹ og Gertrud, 3) den samme Ingmar Ingmarsson og Barbro, og 4) hans datter, Karin Ingmarssdotter og Halfvor.¹⁰ Ettersom det er Ingmar Ingmarsson som inntar rollen som ektemann i tre av disse fire ekteskapene, er ekteskapet også et godt utgangspunkt for å undersøke denne karakterens forhold til seg selv og sine omgivelser.

I kapittel fire foretar jeg en analyse av disse fire ekteskapene. Her fokuserer jeg særlig på hvordan mislykket eller manglende kommunikasjon ødelegger forholdet mellom ektefellene. Kommunikasjonssvikten resulterer i utviklingen av ulike former for skeptisisme. Min studie vil vise at kvinnene ikke bare har blitt til en ”rest” i litteraturhistorien – de reduseres også til en merkelig rest ved romanens tilsynelatende harmoniske slutt.

Ekteskapsanalysene danner grunnlaget for den videre analysen i kapittel fem. Cavell mener at ekteskapet, forholdet mellom to personer, eksemplifiserer forholdet mellom grupperinger i et større fellesskap. Bilder av ekteskap vil på denne måten også synliggjøre skjulte og latente tendenser i dette fellesskapet. Videre vil jeg derfor lese utviklingen på det religiøse området i romanen og utviklingen i forholdet mellom menneskene og Gud i sammenheng med en skeptisk virkelighetsoppfatning. Her blir også opplevelsen av det melodramatiske som en del av en moderne bevissthet relevant: Tapet av Gud som garantist for stabile og absolutte sannheter og verdier, fører med seg et krampaktig forsøk på å gjøre Gud nærværende igjen. Dette ender opp i den religiøse fantasien om total, symbiotisk enighet som hellgumianerne forsøker å realisere.

I siste kapittel trekker jeg trådene tilbake til *Jerusalems* resepsjonshistorie og litteraturhistoriske plassering: Her viser jeg hvorfor jeg mener det ikke lenger er tilfredsstillende å lese *Jerusalem* som bare en idealistisk eller realistisk roman. I sammenheng med dette blir det også viktig å vise hvordan de melodramatiske tendensene i romanen

⁹ Når det er relevant for sammenhengen at vi vet hvilken konkret Ingmar-utgave det er snakk om, det vil si far eller sønn, benytter jeg meg av forklaringene den yngre, d.y., og den eldre, d.e.

¹⁰ Ingen av disse parene er gift i det atskillelsen inntreffer, og det ene paret, Ingmar (d.y.) og Gertrud, blir ikke gift i det hele tatt, men avslutter forholdet mens de er forlovet. Forholdenes utvikling følger likevel et mønster som er svært likt det Cavell skriver om ekteskap i sine tekster. For enkelthets skyld omtaler jeg derfor alle disse forholdene som ekteskap.

destabiliseres, og at de fungerer subversivt i forhold til de harmoni- og forsoningsfokuserede lesningene av romanen som litteraturvitenskapen til stadighet har falt tilbake på.

Forhåpentligvis vil dette være med på å påvirke ikke bare hvordan vi leser *Jerusalem*, men også hvordan vi leser Lagerlöf generelt.

Når Peter Brooks bruker romaner fra 1800-tallet som eksempler på melodramatisk litteratur i *The Melodramatic Imagination*, understreker han at det selvfølgelig er store forskjeller mellom de tradisjonelle melodramaene og episke tekster av eksempelvis Honoré de Balzac og Henry James. Selv om disse tekstene ikke er rene, tradisjonelle melodrama, benytter de seg likevel av melodramatiske elementer. En analyse av hvordan den melodramatiske modusen kommer til syne i verkene, kan belyse nye sider ved Balzacs og James' produksjon, mener Brooks: "Within an apparent context of 'realism' and the ordinary, they seemed in fact to be staging a heightened and hyperbolic drama, making reference to pure and polar concepts of darkness and light, salvation and damnation" (Brooks, 1995:xiii). Den melodramatiske modusen i tekstene gir rom for å lese forfatterskapene ut over en realistisk forståelsesramme.

Mitt arbeid med *Jerusalem* foregår på de samme premissene: *Jerusalem* er en roman, ikke et skuespill, og dette viser i seg selv at det ikke er snakk om et tradisjonelt melodrama. Det er heller ikke uriktig, slik resepsjonen av romanen stadig har gjort oppmerksom på, at *Jerusalems* skildringer av bøndenes hverdagsliv og referansene til samfunnet i Sverige i Lagerlöfs samtid åpner for å lese romanen som realistisk. Samtidig mener jeg at romanen benytter seg av flere melodramatiske elementer, som skiller den fra tradisjonell realistisk litteratur. Vi finner blant annet melodramatiske tablåer, "[...] where the actors stand at center stage and say their states of being, using a vocabulary that defines their positions and the sense of their lives, that sums up all they are in relation to one another in sweeping verbal gestures" (Brooks, 1995:110). Et eksempel på dette er Ingmar og Britas første møte med hans mor Märta i "Ingmarssönerna," etter at Ingmar har hentet Brita fra fengselet. Her posisjonerer karakterene seg som på en scene, som manifestasjoner av det spente, konfliktfylte forholdet mellom dem: Brita er den angrende synderen, hun gråter og holder hendene foran ansiktet. Märta på sin side markerer at hun har makt og verken kommer til å skifte mening eller ønsker å ha noe med Brita å gjøre, ved å bli stående i døråpningen, distansert fra de andre. Ingmar intensiverer kontrasten mellom moren og Brita ved å gjenta Britas ord for moren. Dette forringer og forstyrrer betydningen av Britas uttrykk.

I *Jerusalem* forsterkes også ofte virkningen av de melodramatiske tablåene ved at gjenstandene som medvirker i scenene tilføres melodramatisk betydning. Brooks har mange

ulike navn på disse gjenstandene, men jeg har valgt å kalle dem meningsbærende emblemer: “The biscuit and then the tea-things [...] are, in the manner of stage properties, signs *for* signs: they are hyperbolic conventional signs, magnified in order to release to scrutiny ‘more than meets the eye’” (Brooks, 1995:163). Eksempler på slike emblemer i Lagerlöfs roman er klokken Ingmar (d.y.) får av sin døende far for å gi til Halfvor, korset ”den gale” bærer rundt i Jerusalems gater, og de mange brevene som skrives i løpet av romanen.¹¹ Disse gjenstandene fremstilles ikke primært for å gjøre scenene ytterligere realistiske, men fordi de spiller en svært symbolsk rolle i den melodramatiske sammenhengen.

En lesning av romanen med fokus på elementene som tilhører den melodramatiske modusen, kan kanskje bidra til å belyse sider ved romanen som til nå ikke har blitt viet nok oppmerksomhet, men som likevel kan være med på å nyansere oppfatningen av romanen, samt gjøre den mer aktuell og interessant.

1.3 Forholdet mellom virkelighet og fiksjon

Både Peter Brooks og Stanley Cavell går ut i fra at litterære tekster sier noe om hvordan mennesker lever sine liv. Ifølge Brooks er de melodramatiske uttrykkene et resultat av en historisk endring i den menneskelige tilværelsen: “Melodrama starts from and expresses the anxiety brought by a frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue” (Brooks, 1995:20). Sekulariseringen av samfunnet, særlig i etterkant av den franske revolusjonen i 1789, har medført et fravær av religiøse og etiske størrelser som kirke og konge. Menneskene har mistet en felles forståelse og eksplisitt uttalelse av et verdigrunnlag som før framstod som selvfølgelig og absolutt. Den melodramatiske modusen i litteraturen søker, ifølge Brooks, å reetablere et slikt meningsskapende system, så menneskene kan finne tilbake til de skjulte, etiske imperativene som styrer tilværelsen. I dette meningsskapende systemet, som Brooks kaller ”det moralsk okkulte” (the moral occult) (Brooks, 1995:5), foregår det en evig kamp mellom det absolutte onde og det absolutte gode. Den melodramatiske modusen peker mot det moralsk okkulte, ved å presse grensene for det vi oppfatter som realistisk språk.

Cavell baserer seg på en teori om at alle filosofiske betraktninger tar utgangspunkt i erfaringer gjort i dagliglivet, og at også produksjon av kunst og litteratur baserer seg på disse erfaringene. Spørsmålet om hvordan vi kan oppnå sikker kunnskap om vår egen, andre

¹¹ Det er i alt fire brev som fremprovoserer viktige situasjoner i romanen: Brevet Brita har skrevet til Ingmar i fengsel overbeviser ham om at hun elsker ham, brevet Hellgum skriver til hellgumianerne får dem til å utvandre, brevet fra Gunhilds far medvirker til Gunhilds død, og brevet Ingmar har skrevet til Barbro, men aldri sendt, overbeviser Gertrud om at Ingmar ikke lenger elsker henne.

menneskers og verdens eksistens, skeptikerens problem, henger blant annet sammen med det skeptiske individets stadige erfaring av at dagligspråket ikke fungerer som kommunikasjonsmiddel.

Det kan være en svakhet ved Cavells teorier at han ikke kan forklare hvorfor eller hvordan denne relasjonen mellom litteratur og liv oppstår. Likevel bruker han selv mange litterære eksempler, ofte hentet fra Shakespeares skuespill.¹² Særlig er det den tragiske helten Othello som trekkes frem som et eksempel på en mannlig skeptiker. I *The Claim of Reason* (1979) skriver Cavell blant annet at en forutsetning for at litteratur skal kunne si noe om filosofiske problemer, er at leseren kan identifisere den fiktive verdenen som sin egen verden (Cavell, 1999:456-457). Også her bruker han Othello som eksempel:

– You do not claim, I believe, to go around every day in roughly Othello’s frame of mind? – Not exactly. But I claim to see how his life figures mine, how mine has the makings of his, that we bear an internal relation to one another; how my happiness depends upon living touched but not struck by his problems, or struck but not stricken; problems of trust and betrayal, of false isolation and false company, of the desire and the fear of both privacy and of union. [...] I do not claim to have *explained* how one human being’s life (fictional or actual) can be representative of human life generally, which would perhaps come to explaining the idea that a human being is something that bears an internal relation to all other human beings, that they are mutually attuned, that they are species-beings. I do claim, for example, that Othello is thus representative, and that to understand that (literary) fact would be the same as to understand what the (philosophical) problem of others is, in particular why its best cases take the forms they take (Cavell, 1999:453).

Cavells utgangspunkt er, ifølge dette sitatet, at fiktive personer kan konfronteres med de samme utfordringene i møtet med fellesskapet som mennesket møter i sin hverdag. Kanskje er poenget at individet aldri kan oppnå sikkerhet i forhold til den andres eksistens, men det som er mulig, er å *anerkjenne* den andres uttrykk. Individets forhold til det litterære verket baserer seg på den samme muligheten til å anerkjenne den fiktive karakterens uttrykk.

I ”The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*” (1969) reflekterer Cavell over forholdet mellom virkelige mennesker og fiktive karakterer. Han mener at mennesket identifiserer seg med karakterene i et skuespill og glemmer forskjellen mellom karakter og menneske når det oppslukes i den dramatiske handlingen, til tross for at det eksisterer en distanse mellom karakterenes og publikums oppfatning av tid: “You forget this is theater; that they are characters up there, not persons; that their existence is fictional; that it is not up to us to confront them morally, actually enter their lives” (Cavell, 1976:318). Skuespillene er lettere å oppleve på denne måten fordi karakterene uttrykker seg direkte, uten å bli formidlet

¹² I *Erfaring og det hverdagslige* (1998) finner vi blant annet artikkelen ”Vinning og tap: regnskapets time”, som omhandler Shakespeares *Vintereventyret*.

gjennom en fortellerinstans. Fordi romaner alltid inneholder en fortellerinstans, som på en eller annen måte formidler handlingen til leserne, kan dette bli ansett for å være problematisk i forhold til episke tekster. Troverdigheten i skuespillene øker ved at handlingen og forholdene vises, ikke fortelles.

I *Fortellerens hemmeligheter* (1999) skriver Rolf Gaasland at narrative tekster kan kategoriseres i fremvisende tekster (showing) og fortellende tekster (telling). Showing-elementet avhenger av en tredjepersonsforteller som utviser *sterk mimetisk modalitet*, det vil si at handlingene i teksten tilsynelatende er mindre farget av fortellerens nærvær (Gaasland, 1999:32). Cavell skriver at tredjepersonsfortelleren, til tross for at han selvfølgelig kontrollerer hva som belyses i teksten, ikke kan få noe til å skje (Cavell, 1976:335). Det er de fiktive karakterene som utfører handlingen. Dette gir, i Cavells øyne, fortelleren troverdighet. Et annet aspekt ved tredjepersonsberetninger som øker denne troverdigheten, er at "[t]he third person narrator, being deprived of self-reference, cannot conceal himself; that is to say, he has no self, and therefore nothing, to conceal" (Cavell, 1976:336). *Jerusalem* er en tredjepersonsfortelling med en anonym fortellerinstans, som er eksternt plassert i forhold til hendelsene hun beretter om. Store deler av romanen består av scenisk fremstilling. Bruken av dialog der fortellerstemmen tilsynelatende videreformidler dialogen mellom karakterene i stedet for å gi leserne sin egen fortolkning av disse situasjonene, er et kjennetegn på sterk mimetisk modalitet, og et dramatisk virkemiddel i teksten. Det gir inntrykk av at karakterene snakker for seg selv.

Utenfor disse dialogene, som fortelleren stort sett videreformidler fra en ekstern synsvinkel, er fortellerinstansens synsvinkel som regel intern. Den skifter ofte og hurtig mellom de primære karakterene: Ingmar Ingmarsson, Brita, Karin, Halfvor, Gertrud, Barbro og Bo. Ved enkelte anledninger innehas synsvinkelen av mer perifere karakterer, blant annet Gunhild, Gertruds mor Stina og fru Gordon. Dette fører til at synsvinkelinstansen av og til også tar ordet som forteller, når han eller hun videreforteller en hendelse som har foregått til en av de andre karakterene. Eksempelvis skjer dette når Stark Ingmar forteller Ingmar om hvordan Hellgum har skaffet seg tilhengere i bygda. Her er det tydelig at Stark Ingmar lar forløpet bli farget av sin egen mening om det som har skjedd, på tross av Ingmars ønske om å kunne vurdere situasjonen så objektivt som mulig.

Det er med andre ord et skille som kommer til syne i teksten, mellom fortellerstemmen i de sceniske fremstillingene, bruken av intern synsvinkel og bruken av ekstern synsvinkel. Sistnevnte forekommer kun unntaksvis i romanen, når fortelleren gir uttrykk for et allment synspunkt eller vurdering av en situasjon, blant annet innledningsvis i kapittelet "I Sion":

”Ingen må förundra sig öfver att en gammal sockenskolmästare stundom blir en smula själfsäker” (Lagerlöf, 1903a:103). Fortellerinstansen avslører dessuten sitt nærvær i kortfattede oppsummeringer som minner om sagastil, eksempelvis: ”Under detta elände lefde Karin en vinter, en sommar och så än en vinter” (Lagerlöf, 1903a:91). Her markerer fortellerinstansen tydelig at det har blitt gjort et utvalg av stoff som vises frem i romanen.

Min analyse konsenterer seg stort sett om de sceniske fremstillingene, der fortellerinstansen i stor grad er anonymisert. Derfor mener jeg å ha belegg for å kunne nærme meg teksten på samme måte som Cavell nærmer seg Shakespeares skuespill på.

2 Resepsjonen av *Jerusalem*

Anna Nordlund skriver i *Selma Lagerlöfs underbara resa genom den svenska litteraturhistorien 1891-1996* (2005) at Lagerlöfresepsjonen ikke har fulgt den samme utviklingen som den litteraturvitenskapelige utviklingen i Sverige for øvrig. Mens sistnevnte utvikler seg fra estetisk idealisme rundt 1865 til begynnelsen av 1900-tallet, historisk-empiriske lesninger i perioden 1900-1950, psykoanalytiske lesninger i 1950-1968, for så å gå over til dekonstruktive lesninger der teksten står i fokus på 1970- og 1980-tallet, mener Nordlund at det fortsatt er det historisk-empiriske fokuset som danner grunnlaget for Lagerlöfresepsjonen: "[E]n historisk-empirisk inriktning var dominerande fram till 1960 och ännu därefter fortfarande livaktig vid sidan av genomslaget för berättartekniska och psykobiografiska studier inriktade på symbolik och existentiell upplevelse" (Nordlund, 2005:219). I min gjennomgang av *Jerusalems* resepsjonshistorie har jeg erfart det samme som Nordlund. Lagerlöfforskningen henger på mange områder etter i forhold til den generelle utviklingen innenfor litteraturvitenskapen. Dette mønsteret er så tydelig i resepsjonen av *Jerusalem* at man kan bli fristet til å si at resepsjonen av denne romanen har stått enda mer i ro enn Lagerlöfresepsjonen for øvrig. Hovedmålet med dette resepsjonskapittelet er å vise det statiske elementet i *Jerusalems* resepsjonshistorie ved å presentere et overblikk over lesninger som er gjort av romanen, mens jeg samtidig vil peke på sider ved tidligere forskning som beveger seg i samme retning som mitt eget prosjekt.

Gjennomgangstema i resepsjonen av *Jerusalem* siden de første anmeldelsene i desember 1901 har vært hvordan Lagerlöf fremstiller de religiøse grupperingene i romanen og den svenske bonden som idealskikkelse, samt hvordan verkene hennes henter inspirasjon fra folkeeventyrene og de islandske sagaene. Resepsjonen har i tillegg ofte inkludert en historisk-biografisk tendens, der fokus har vært rettet mot å undersøke forholdet mellom det litterære universet i romanen og de virkelige personene og hendelsene Lagerlöf skal ha brukt som modell. En overgang til noe nytt og en vilje til å lese *Jerusalem* ut over disse temaene mener jeg først presenteres på 1960-tallet, med blant annet Erland Lagerroths monografi *Selma Lagerlöfs Jerusalem. Revolutionär sekterism mot faderneärvd bondeordning* (1966).¹³ Ikke bare nærmer Lagerroth seg en mer strukturalistisk og psykoanalytisk lese måte, han

¹³ Siden Lagerroths monografi fra 1966 har det ikke blitt utgitt noen større arbeider som tar for seg *Jerusalem* som litterært verk. Et unntak er Birgitte Rhabek og Mogens Bähnckes *Tro og skæbne i Jerusalem. Virkeligheden bag Selma Lagerlöfs roman Jerusalem* (1996). Men denne utgivelsen fokuserer på de virkelige hendelsene i forkant og bakkant av Lagerlöfs besøk i The American Colony, ikke på det litterære universet i romanen.

konsentrerer seg også om de kvinnelige karakterene i større grad enn det tidligere forskning har gjort. Lagerroth understreker dessuten at verket baserer seg på kontraster, i motsetning til den tidligere resepsjonen at *Jerusalem*, som fremhever romanen som et harmoniserende og forsonende prosjekt. I en senere artikkel av Lagerroth, "Att låta många stämmor tala" (1979) undersøker han, som den første av flere, hvordan Lagerlöfs verk kan kobles til begrepet *den polyfone roman*, mens Hans Ritte i "Försök till en omvärdering av Selma Lagerlöfs författarskap med utgångspunkt från komparativa studier" (1979) gir et overblikk over den lagerlöfske resepsjonshistorien og oppfordrer til å gå vekk fra de historisk-biografiske lesningene av forfatterskapet.

Til tross for Rittes oppfordring, konstituerer Lagerlöfforskningen utover på 1980-tallet nærmest en regressiv bevegelse: Både Vivi Edström i *Livets vågspel* (2002) og Henrik Wivel i *Snedronningen* (1988) vektlegger den biografiske og kontekstuelle tilhørigheten til verkene i forfatterskapet, selv om de samtidig vier større oppmerksomhet til de feministiske aspektene ved Lagerlöfs verk. Det finnes mer nytenkende linjer i Maria Karlssons doktoravhandling *Känslans röst*, i omtalen *Jerusalem* får i Dan Landmarks doktoravhandling "Vi, civilisationens ljusbärare" – *orientaliska mönster i det sena 1800-talets svenska litteratur och kultur* (2003), samt i Bjarne Thorup Thomsens dekonstruktivistiske lesninger i artikkelen "Om topografien i Selma Lagerlöfs *Jerusalem*, del 1" (2005). Dagens forskning er ellers mest opptatt av Lagerlöfs fortellerteknikk, som viser seg å være langt mer kompleks enn de innledende undersøkelsene av Lagerlöf som saga-imitator og eventyrforteller skulle tilsi.¹⁴

2.1 De første anmeldelsene

I sin anmeldelse av første bind av *Jerusalem* fra 1902, er Hans Emil Larsson særlig opptatt av fremstillingen av Ingmarsfamilien: "Det är den goda gamla släkttraditionen som styr denna allmoges lefnad, den erkänner som sina ledare dem, som hafva en god släkttradition och värdigt uppbära denna. Och häraf får folket välstånd, kraft, heder och harmoni i sitt lif" (Larsson, 1902:149). Larsson anser likevel ikke bare Ingemarene for å være typer, de har også sine individuelle særtrekk. I den forbindelse observerer han et viktig aspekt ved romanen: Når den nye tiden kommer, blir det vanskeligere for familiemedlemmene å hente råd fra tradisjonen. Dette mener anmelderen resulterer i erfaringer som den Ingmar gjør når Brita

¹⁴ Eksempelvis viser Jenny Bergenmar i *Förvildade Hjärtan* (2003) hvordan Lagerlöfs verk, her eksemplifisert ved *Gösta Berlings saga*, kombinerer den muntlige tradisjonen med en sterk tilknytning til den litterære stilen og den moderne mentaliteten romangenren forutsetter, med henvisninger til blant annet Walter Benjamin (Bergenmar, 2003:90). Bergenmars avhandling er dermed med på å differensiere, i likhet med flere andre Lagerlöfforskere på 2000-tallet, synet på Selma Lagerlöf og de litterære kvalitetene som eksisterer i verkene hennes.

dreper barnet deres: ”När var det förr orätt att gifta sig med en kvinna, då man hade närmaste fränders samtycke, om också hon själf ej ville? När behöfde man fråga efter hennes mening om när vigseln skulle ske?” (Larsson, 1902:150). I min analyse av Ingmar og Britas forhold legger jeg vekt på at denne manglende viljen til å undersøke hva Brita mener, understreker den ekteskapelige problematikken i verket.

I ”Från ’Gösta Berling’ till ’Jerusalem’” (1903) omtaler Klara Johanson *Jerusalem* som svakere enn Lagerlöfs tidligere verk. Romanens tema blir for realistisk til at Lagerlöf klarer å kombinere dette med sin vanlige fantastiske fremstillingsform på en overbevisende måte. I ”Några ord om Selma Lagerlöfs ’Jerusalem’” (1903) svarer Fredrik Böök på denne kritikken ved å fremheve at Lagerlöfs største begavelse er at hun kan skildre menneskelig, sjelelig virkelighet, uansett hvilken ytre form hun gir historien: ”Det som konstnären återgifver är till slut alltid verkligheten, den sjäsliga verkligheten, som för visso kan finnas rikare i en saga eller i en poets dröm än i månet omsorgsfullt referat” (Böök, 1903:673).

I likhet med Böök legger Georg Göthe i sin anmeldelse av *Jerusalem* i *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri* (1903) vekt på hvordan Lagerlöf klarer å kombinere det realistiske og det fantastiske på en gripende måte. Göthe vier også noen linjer til skildringene av Barbro, en i hans øyne praktfull skikkelse, som avstår fra Ingmar ”[...] för *sin* själafrids skull” (Göthe, 1903:63). Han mener også romanens plotstruktur er uvanlig fordi den imiterer livets vilkårligheter: ”Lifvet, tyckes förf. vilja säga, har andra vägar och finner andra utvägar än de, som vi människor tro oss kunna utstaka. Det slår och det helar på andra sätt, än vi tänkt oss” (Göthe, 1903:63).

I *Svenska Gestalter* (1903) kategoriserer Oscar Levertin Selma Lagerlöf som en litterær anomali (Levertin, 1903:267). Han er spesielt opptatt av Lagerlöfs impulsive, gripende og originale stil. Gjennom bruken av elementer fra tradisjonell folkelig litteratur, sagaer og eventyr, representerer hun noe nytt i forhold til den tidligere realistiske og naturalistiske tendensen i litteraturen. Levertin anser temaet i *Jerusalem* for å være en skildring av ”[...] det svenska bondeståndet och dess inre lif” (Levertin, 1903:299), et tema som er tett tilknyttet den historiske utviklingen i Sverige. På denne måten illustrerer Levertin at det ikke er nødvendig å velge mellom lesninger av *Jerusalem* som en samtids- eller idealistisk roman, ettersom tiltrekningen mot slike religiøse bevegelser er et latent trekk ved den svenske folkementaliteten: ”De ensamma i hvit snö begrafna, af svart skog omslutna bondgårdarna hafva sekel efter sekel varit det religiösa svärmeriets hemplatser [...]” (Levertin, 1903:301).

Levertin beskriver også ”Ingmarssönerne”, som en enkeltepisode der leseren ”[...] lär känna en hel klass’ innersta sjäslif” (Levertin, 1903:307-308). Her ser vi med andre ord et

tidlig eksempel på en lesning som fremhever Ingmar Ingmarsson som en arketype og en representant for tidløse slektsverdier, mer enn som et singulært individ som *skiller seg fra de andre medlemmene av slekta*. Levertin hevder også at ”Ingmarssönerna” skildrer et ekteskap ”[...] som bryter den ändlösa rad af gammaldags fromma och fruktsamma äktenskap, hvilka uppehållit släkten” (Levertin, 1903:308). Ettersom romanen ikke gir noen innblikk i Ingmarsfamiliens tidligere ekteskap, er dette strengt tatt ikke noe Levertin kan vite noe om. Likevel er det interessant at han omtaler forholdet mellom Ingmar og Barbro som en ”äktenskapskonflikt” (Levertin, 1903:320).

Den tidligste tendensen innenfor mottagelsen av *Jerusalem* var altså innstilt på å berømme Lagerlöfs bruk av elementer fra sagalitteraturen og eventyrene; hennes evner som forfatter ansees for å være en guddommelig gave eller inspirasjon. De som stiller seg positive til romanen – og det gjør de fleste – er spesielt opptatt av Ingmarsfamilien og de stilmessige likhetene til den islandske sagaen. Det er også interessant at både skolemesteren Storm, Hellgum og Halfvor får nokså stor omtale i Levertins 24 sider lange omtale av *Jerusalem*, mens Brita og Barbro så vidt nevnes.

2.2 Tidlig resepsjon: Harmoni, forsoning og sagastil

Den første monografien skrevet om Selma Lagerlöf, *Selma Lagerlöf*, ble utgitt av tyske Walter A. Berendsohn i 1928. Som undertittelen *Hjem og livsforhold, forfatterskab, værker, virkefelt og betydning* tilsier, er Berendsohns prosjekt et forsøk på å se de ulike fasene av Lagerlöfs liv og forfatterskap i størst mulig sammenheng med hverandre, som et enhetlig uttrykk for forfatterens virkelighetsoppfatning, styrt av ”[...] Troen paa et kærligt og retfærdigt Forsyn” (Berendsohn, 1928:193).

Berendsohn vidererfører interessen for hvordan Lagerlöf forholder seg til den muntlige fortellertradisjonen. Dette benytter han som utgangspunkt for en debatt rundt forholdet mellom realisme og mystikk i Lagerlöfs tekster, der realismen representerer arven fra romangenren og datidens samtidige strømninger, mens mystikken påviser paralleller til svensk folketro. Berendsohns litteratursyn bygger ellers på et tydelig hermeneutisk ideal. Dette avdekkes blant annet når han understreker at Lagerlöfs forfatterskap er ”[...] en organisk Helhed af Forestillinger [...]” (Berendsohn, 1928:199). Den organiske helheten er fullendt når et verks enkeltdeler går inn i en harmonisk enhet med hverandre, og dette er avgjørende for at verket skal kunne kalles vellykket. Resultatet blir at Berendsohn fremstiller

Lagerlöfs verk som mer harmoniske og entydige enn de egentlig er, og at kontrastene og ambivalensen i tekstene, som vi i dag vurderer som interessante, ikke får komme til sin rett.¹⁵

Et av spørsmålene Berendsohn diskuterer, og som resepsjonen fortsatt er opptatt av, er spørsmålet om hvem fortelleren i teksten egentlig sympatiserer med. Berendsohn legger stor vekt på at fortellerstilen i Lagerlöfs verk impliserer upartiskhet. Samtidig understreker han at *Jerusalem* er en "[...] Lovsang over ægte, inderlig Stedbundethed og Hjemstavnsfølelse med alt hvad dette indbefatter" (Berendsohn, 1928:199). Biografien mister troverdighet fordi den ukritisk presenterer slike selvmotsigelser. Den objektive, nøytrale fortellerstilen Berendsohn trekker frem er vanskelig å forsone med påstanden om at Lagerlöf fremstiller Ingmars – samt Høk Matts Erikssons – avgjørelse om å bli værende i Sverige som den "riktige" avgjørelsen.

Selv om Berendsohns studie hovedsakelig er rettet mot forholdet mellom vekkelsesbevegelsen og Ingmarsslekta, kommenterer han også Gertruds stilling i romanen, som først og fremst går ut på å vise hvordan religiøsitet kan utvikle seg til en sinnslidelse (Berendsohn, 1928:198). Når det gjelder tolkningen av kapittelet "Paradisbrønnen", skriver Berendsohn blant annet at Bo Månsson frelser Gertrud "[...] ved at fortælle hende om Paradisbrønden" (Berendsohn, 1928:198). Dette er en påstand som gjentas ved flere anledninger utover i *Jerusalems* resepsjonshistorie. Jeg er enig i at Bo redder livet til Gertrud ved å hjelpe henne med fortellingen, ved – i Gertruds øyne – å forvandle det vanlige vannet til paradisevann. Men å identifisere Bos handlinger som "frelse" er likevel for sterkt, særlig fordi Gertrud også bidrar til fortellingen. Slik jeg leser denne episoden, er poenget nettopp at Gertrud og Bo forteller historien *sammen*, og dermed opplever en intim forståelse av hverandre.

Med *Selma Lagerlöf* (1932) tilførte Stellan Arvidson Lagerlöfresepsjonen et nytt perspektiv, farget av marxistisk litteraturkritikk. Dette kommer til syne i hans omtale av *Jerusalem*. Arvidson bruker vekkelsesbevegelsen som utgangspunkt, og legger stor vekt på det sosialistiske ved bevegelsens prosjekt. Ingmarsfamilien tildeles en underlegen rolle i forhold til denne. Dessuten skiller Arvidsons analyse seg fra andre omtaler av *Jerusalem* fordi han ikke mener Lagerlöf kritiserer koloniens religiøsitet, men at det fornuftige og praktiske ved deres religiøsitet i stedet stemmer overens med Lagerlöfs eget religiøse ideal. Derfor

¹⁵Fremstillingen til Berendsohn inneholder også en feil i forhold til *Jerusalems* hendelsesforløp. Den gir leseren inntrykk av at Hellgum er gift med Karin Ingmarsson (Berendsohn, 1928:195, 197). Dette er ikke riktig. Hellgums kone er riktignok datter av en Ingmar, men dette er *Stark* Ingmar, ikke *Stor* Ingmar. En henvisning til en "ingmarsdatter" vil i denne sammenhengen naturlig nok skape forventning om at det er Ingmar Ingmarssons slekt der er snakk om, men dette er altså ikke tilfelle. Det er uvisst om denne feilen er et resultat av at forfatteren selv har lest feil, eller om dette har skjedd i løpet av oversettelsesfasen. Berendsohn skrev opprinnelig *Selma Lagerlöf* på tysk, og verket ble oversatt til dansk av Elisabeth Grundtvig, som også var ansvarlig for å oversette Selma Lagerlöfs bøker.

opererer Arvidson med et skille mellom Gertrud og de øvrige kolonistene: ”I gordonisternas koloni är hon den ende svärmaren” (Arvidson, 1932:72). Dette er jeg ikke enig med Arvidson i. Slik jeg leser *Jerusalem*, er det tydelig at Gertruds religiøsitet er grunnleggende lik hellgumianernes, selv om hennes religiøsitet er enda mer intens og ekstatiske. Arvidson mener dessuten at *Jerusalem* er Lagerlöfs forsøk på å sette kristendommen under debatt (Arvidson, 1932:82), og han understreker at verket viser arven fra den realistiske tendensen i litteraturen på 1880-tallet: ”Hennes diktning är på denna punkt klar och tydlig tendensdiktning” (Arvidson, 1932:83).

Hilding Celander trekker i *Litterära inflytelser och folklig tradition i Selma Lagerlöfs berättelser om Ingmarssönerna* (1944) mange av de samme konklusjonene som Berendsohn. Også han fremhever hvordan Lagerlöf benytter seg av en objektiv fortellerstil, påvirket av de islandske ættesagaene, men at verkene ellers bærer preg av en helt annen etikk enn i sagaene. Denne etikken, som Celander mener Lagerlöf deler med Bjørnstjerne Bjørnson, er en etikk der optimismen og kjærligheten – berettiget gjennom oppfyllelsen av harde etiske krav – seirer til slutt. Den objektive fortellerstilen danner også grunnlaget for Celanders innlegg i sympatidebatten: Begge sider behandles med sympati fordi verdigrunnlaget i romanen bygger på at ”der bra Folk går, der er Guds veje” (Celander, 1944:298). Til tross for konflikten romanen projiserer, er menneskene på begge sider egentlig ”bra folk”. Celander påpeker dessuten at det finnes svært få onde karakterer i *Jerusalem*. Dette er et viktig aspekt ved romanen, fordi det markerer forskjellen mellom *Jerusalem* og tradisjonelle melodrama. En grundigere gjennomgang av *Jerusalems* forhold til den islandske sagaen gjøres også i artikkelen ”Selma Lagerlöfs ’Jerusalem’ och den isländska sagan” (1952) av Nils Nihlén.

2.3 Resepsjonen fra 1950 til 70-tallet: Motivforskyvning, kontraster og polyfoni

Vivi Edström har levert vesentlige bidrag til forskningen rundt Selma Lagerlöf siden artikkelen ”Gud styr” ble publisert i tidsskriftet *Lagerlöffforskning* i 1958. Artikkelen utforsker motivforskyvningen mellom de to utgavene av *Jerusalems* andre bind, *I det heliga landet*, fra henholdsvis 1902 og 1909. Edström er særlig opptatt av to større endringer: At stemningen blant de svenske utvandrerne i den nye utgaven er langt mer positiv enn i den opprinnelige utgaven, og at i kolonien utgaven fra 1909 i større grad baserer seg på et sosialpolitisk program.¹⁶

Min lesning tar utgangspunkt i den originale utgaven fra 1901-02, siden jeg anser det sosialpolitiske programmet og den optimistiske undertonen i omarbeidelsen fra 1909 for å

¹⁶ Kolonistene skal bistå palestinerne med å bygge opp landet.

undergrave de sidene ved verket som jeg konsentrerer meg om. Tvilen de svenske utvandrerne føler i møtet med Jerusalem, og som jeg setter i forbindelse med en skeptisk virkelighetsforståelse, er også knyttet til en manglende klarhet i forhold til hvorfor de egentlig utvandrer til Jerusalem. Også Edström påpeker dette, eksempelvis i sin omtale av kapittelet ”Korsbäraren”: ”Episoden med korsbäraren står alltså i 1909 års version som det förlösande svaret på kolonisternas plågsamma tvivel” (Edström, 1958:163). De fleste Lagerlöffforskerne mener at originalutgaven av *I det heliga landet* er tettere knyttet opp mot *I dalarne* enn 1909-utgaven. Jeg anser dessuten forskjellene mellom de to utgavene for å være såpass store, at det nesten er på sin plass å behandle de to utgavene som ulike verk.¹⁷

I motsetning til Berendsohns forsøk på å få de ulike elementene i *Jerusalem* til å harmonisere, er Erland Lagerroth opptatt av å fremheve kontrastene og motsetningene som åpenbarer seg i romanen i avhandlingen *Selma Lagerlöfs Jerusalem. Revolutionär sekterism mot fäderneärvd bondeordning* (1966). Lagerroth mener måten ulike elementer i romanen kontrasterer mot hverandre på, i stor grad definerer forholdet mellom karakterene, deres bilde av virkeligheten, og hvordan denne virkelighetsoppfatningen utfordres av nye elementer. Eksempler på disse kontrastparene er ”det nye Sion” (det nye misjonshuset) og det faktiske Sion (Jerusalem), Ingmarsgården og Jerusalem, det jordiske og det himmelske, aktiv tro og passiv tro, samt motivene ”Gud styr” og ”å gå Guds vägar”. Dynamikken mellom og innenfor disse parene er ansvarlig for en stor del av spenningsfeltet *Jerusalem* er konstruert rundt.

I artikkelen ”Att låta många stämmor tala” (1979) viderefører Lagerroth denne problematikken gjennom kontrastparet *tro og viten* (Lagerroth, 1979:64). Dette paret utgjør også en del av grunnlaget for min lesning av *Jerusalem*, selv om relevansen blir tydeligere om *vitens* byttes ut med *tvil*. Hos Cavell er den melodramatiske modusen det tvilende, skeptiske individets modus. Forskjellen mellom et troende menneske og et menneske som krever viten er bevisets stilling: Den troende vil ikke ha behov for å søke bevis for sitt trosgrunnlag, mens dette er målet for et menneske som krever viten. Tvilen oppstår som en konsekvens av erfaringen av at det ikke er mulig å frembringe de bevisene som kreves. Ønsket om sikker kunnskap avslører et individ som grunnleggende skeptisk, også i en litterær tekst. Dette kommer frem i analysene mine av både de fire ekteskapene i *Jerusalem*, og i hellgumianernes forhold til Gud.

¹⁷ Dette skriver også Vivi Edström i en senere artikkel: ”Ändringarna blev så genomgripande att man inte läser samma bok om man väljer den ursprungliga versionen i stället för utgåvorna från och med 1909” (Edström, 1996:105).

Lagerroth er den første som avfeier sympatidebatten som lite viktig fordi "[...] sympatierna är så ytterligt fint fördelade mellan de individuella personerna i de konkreta situationerna" (Lagerroth, 1966:65). Han mener med andre ord at det ville være å forringe verket å prøve å styre disse sympatiene i én bestemt retning. Resepsjonen av Lagerlöfs verk kan med dette sies å ha beveget seg i en mer autonomiestetisk retning, der verkenes estetikk i større grad vurderes uavhengig av karakterenes moralske habitus.

Synet på Ingmarsslekta er mer nyansert hos Lagerroth enn hos Berendsohn og Celandier. Bland annet påpeker Lagerroth at personlige opplevelser og identitetsmarkører fører til at også Ingmarsslekta utvikler negative trekk. Et eksempel på dette er hvordan slektsarven manifesterer seg i Karin, som Lagerroth beskriver som hardhjertet og hovmodig (Lagerroth, 1966:15). Lagerroth presenterer med andre ord en ny side ved *Jerusalem*: At hendelsene og spenningen som driver handlingen framover ikke nødvendigvis allerede er determinert gjennom hvilke karakterer som utfører dem, og at enhver hendelse er et resultat av de valgene karakterene foretar, basert på de individuelle forutsetningene deres. Dette gjelder særlig Karin og Gertrud, som ifølge Lagerroth ubevisst drives av et hevnmotiv. Karin hevner seg på Ingmar ved å sette ham i en like vanskelig situasjon som den gang hun måtte velge mellom Hellgum og ham, når hun tvinger ham til å velge mellom gården og Gertrud. Gertrud drives også av et underbevisst ønske om å hevne seg på Ingmar. Dette kommer ikke bare til syne i drømmene hennes, men også i situasjoner som oppstår etter at Gertrud har hatt sitt første møte med Jesus, eksempelvis når hun venter til etter bryllupet mellom Ingmar og Barbro med å gi Ingmar tilbake arven hun har funnet.

Når det gjelder parene i romanen, påviser Lagerroth flere steder hvordan ulikheter mellom ektefellene bidrar til å skape ubalanse i ekteskapet. Eksempelvis karakteriseres Karin som en sterk personlighet i forhold til den nokså svake Halfvor (Lagerroth, 1966:27). Lagerroth konkluderer med at ekteskapet mellom Karin og Halfvor mangler en fundamental dimensjon, som forsterkes gjennom Karins erotiske tiltrekning mot Hellgum. Det er interessant å følge en slik psykoanalytisk innfallsvinkel, men Lagerroth burde redegjort bedre for grunnlaget han baserer disse antagelsene på. En tolkning basert på Karins kroppslige uttrykk i møtet med Hellgum kan være rettmessig, men herifra er det en lang vei å gå til en tolkning av Karin som "känslomässigt bottenfrusen" (Lagerroth, 1966:15). Lagerroth hevder at Karins følelseløshet og styrkeforskjellen mellom henne og Halfvor beviser at de to aldri har vært forelsket i hverandre. Slik jeg ser det, er ikke problemene i forholdet mellom dem primært knyttet til en mangel på kjærlighet, men til et fravær av den dagligdagse samtalen.

Også forholdet mellom Ingmar (d.y.) og Gertrud inneholder, ifølge Lagerroth, noen fundamentale mangler. Etter opplevelsen av ”den vilda jakten” i Stark Ingmars hytte sitter de to igjen med to inntrykk som er så ulike at Lagerroth mener det vitner om en fundamental forskjell i deres livssyn og virkelighetsoppfatning (Lagerroth, 1966:17). Dette åpner for en forståelse av at Ingmar og Gertrud ikke passer sammen, et synspunkt som ikke tidligere har blitt nevnt i resepsjonen.

Lagerroth viser dessuten hvordan karakterene i romanen er bærere av en dobbeltydighet. *Jerusalem* presenterer et skille mellom tre ulike religiøsiteter, der Ingmar representerer aktiv slektsarv, hellgumianerne fanatisk, passiv vekkelsesreligiøsitet og Stark Ingmar en eldre, naturbundet gudstro. Et fokus på denne religiøse splittelsen kan medføre en oppfatning av karakterene som symbolske representanter for samfunnsaktuelle og allmenngyldige ideer. Samtidig understreker Lagerroth at mange av handlingene karakterene utfører, motiveres av personlige sinnsstemninger, og at valgene som tas basert på dette, legger føringer for karakterenes videre utvikling.

I ”Att låta många stämmor tala” (1979) illustrerer Lagerroth hvordan nyere litteraturteori kan brukes på eldre tekster. Han bruker fortellerinstansen hos Selma Lagerlöf som eksempel, og knytter denne opp mot den russiske litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtins teori om *den polyfone roman* (Lagerroth, 1979:61). Fortellerinstansen hos Lagerlöf, blant annet i *Jerusalem*, kan kalles polyfon på grunn av den dialogiske bevegelsen som foregår mellom de sosialistisk orienterte hellgumianerne og den tradisjonsorienterte, slektsbevisste Ingmar Ingmarsson (Lagerroth, 1979:65). Lagerroth mener at polyfonien viser den språklige refleksjonen som finnes i verket. Den understreker hvordan språket, ikke bare i dagliglivet, men også i litterære tekster, stadig forholder seg reproduserende og aktivt til sin egen meningsskaping. Jeg mener at Lagerroth belyser et svært viktig aspekt ved *Jerusalem*, men relevansen mellom Lagerroths prosjekt og Bakhtins teori hadde kanskje blitt enda tydeligere om han hadde fokusert mer på dynamikken mellom fortelleren og de ulike synsvinkelinstansene i teksten. En slik dynamikk undersøker Bakhtin i forhold til Dostojevskijs forfatterskap i *Dostojevskijs poetik* (1963), der han blant annet skriver: ”Hjältes ord om sig själv och om världen väger lika tungt som författarens ord” (Bakhtin, 1991:11). Dette likeverdet mellom fortellerinstansen og karakterenes stemmer et kjennetegn på den polyfone romanen.

Også Hans Ritte legger opp til denne typen nyorientering i litteraturvitenskapen i sin artikkel ”Försök till en omvärdering av Selma Lagerlöfs författarskap med utgångspunkt från komparativa studier” (1979). Artikkelen gir et overblikk over hvordan tidligere resepsjon har

forklart Lagerlöfs verk, delvis gjennom tilknytning til biografisk materiale og delvis gjennom en tilknytning til svensk folkelig fortellertradisjon. Ritte markerer en tydelig avstand til blant annet Levertins syn på Lagerlöf, ved å understreke at det ikke lenger burde være Lagerlöfforskningens mål å bekrefte oppfatningen av Selma Lagerlöf som en imiterende ”sagotant” (Ritte, 1979:75). I stedet for å rette seg etter sagaenes livssyn benytter Lagerlöf seg av elementer derfra som det passer henne i det kunstneriske arbeidet. Videre har nyere forskning allerede vist, eksempelvis i Lagerroths artikkel om den lagerlöfske polyfonien, at det er mulig å lese Lagerlöf på nye måter.

2.4 Moderne resepsjon: Biografisk materiale, kjønnsforskning og dekonstruksjon

I 1988 gav den danske litteraturforskeren Henrik Wivel ut *Snedronningen. En bog om Selma Lagerlöfs kærlighed*. Wivel er særlig opptatt av å etablere en kobling mellom den biografiske forfatteren Lagerlöf og hennes verk, eksempelvis når han setter kapittelet ”Auktionen” i *Jerusalem* i sammenheng med en auksjon Selma Lagerlöf opplevde som barn (Wivel, 1988:101).¹⁸ Han knytter dessuten *Jerusalem* til den begynnende moderniteten i Lagerlöfs samtid ved å legge vekt på det dobbelte oppbruddet som foregår i romanen, det vil si hvordan oppbruddssamfunnet som skildres legger føringer for en oppbruddspsykologi hos de individuelle karakterene (Wivel, 1988:94). Selv om det er interessant at Wivel ikke bare fokuserer på samfunnet og de store følgene møtet med vekkelsesbevegelsen har for bygda, trer karakterenes individuelle nivå for lite frem i hans avhandling.

Wivel påpeker at følelsene og de indre sinnstemningene til bøndene i *Jerusalem* kommer til uttrykk i ”[...] det udsagte, i selve tavsheden og tomrummet mellem dem” (Wivel, 1988:94). Dette er et trekk ved den lagerlöfske stilen som påpekes av flere, deriblant Vivi Edström (2002:253). Andre av Wivels synspunkter er langt mer tradisjonelle. Dette gjelder blant annet hans standpunkt i sympatidebatten; Wivel skriver at vi kan finne heroisme hos både utvandrerne og de gjenværende, men at sistnevnte vinner gjennom Selma Lagerlöfs ”[...] lovprisning af bonden som nationens sunde kerne, som mærkes helt ud i romanens sprog” (Wivel, 1988:94). Wivel viderefører dermed Berendsohns og Celanders syn på Ingmarssønnene som en arketype, ”[...] et destillat af bondens sjæl og selve sognets samvittighed” (Wivel, 1988:96), samtidig som han understreker hvordan karakteren Ingmar Ingmarsson kombinerer en videreføring av det gamle med en vilje til forandring og tilpasning. Dette siste er jeg ikke enig med Wivel i. Slik jeg ser det, er det *konflikten* mellom det singulære individet Ingmar Ingmarsson, som nødvendigvis påvirkes mentalt av sin samtid, og

¹⁸ Familiegården til Selma Lagerlöf, Mårbacka, ble auksjonert bort i 1889.

arketypen Ingmar Ingmarsson, der både fysiske og psykiske trekk regnes for å være nærmest konstante og upåvirket av historiens gang, som er det virkelig interessante ved denne karakteren. Dette gjelder særlig fordi denne konflikten i stor grad motiverer hans utvikling som skeptiker og gjør det problematisk å forholde seg til ham i et ekteskap. Når Ingmar utvikler seg så han blir i stand til å kombinere rollen som Stor Ingmar med personlige ønsker og behov, er dette i like stor grad Britas, Gertruds og Barbro's fortjeneste.

Wivels litteratursyn viser seg å være påvirket av en psykoanalytisk synsvinkel. Blant annet vender han stadig tilbake til far-datter-motivet i Lagerlöfs forfatterskap, og han oppretter en parallell mellom Ingmar og Ødipus.¹⁹ Han legger dessuten stor vekt på kjærlighetens frigjørende, forsonende rolle i *Jerusalem*. For Wivel er kjærlighetsidealet i Lagerlöfs verk en fullstendig forståelse mellom to individer, der erotiske følelser kun spiller en mindre rolle. Eksempelvis skriver han i omtalen av "Ingmarssönerna" at løsningen på situasjonen mellom Brita og Ingmar er bekreftelsen Ingmar får på at Brita elsker ham: "I hendes ord bliver de to til eet kød" (Wivel, 1988:98). Selv om det er *Britas ord* som fører til denne oppklaringen mellom de to, påstår Wivel – i tråd med tradisjonell forskning – at det er Ingmar som redder Brita. Men gjenforeningen mellom dem oppstår på bakgrunn av Britas innrømmelse om at hun elsker Ingmar, en tilståelse Ingmar nærmest tvinger ut av henne. Jeg mener at dette understreker et viktig aspekt ved ekteskapet og Ingmars rolle i det, nemlig at Ingmar ikke aksepterer Britas grenser. Det er dessuten verdt å merke seg at Brita er minst like aktiv som Ingmar i denne scenen, ettersom ordene i utgangspunktet er *hennes*.

I likhet med Wivel fokuserer Vivi Edström i "Utvandrarromanen – en vedskuta" (1996)²⁰ på "[...] det typologiska mönstret, som accentuerar det tidlösa hos bonden" (Edström, 1996:80). Også hun vektlegger med andre ord Ingmar Ingmarssons slektsbevissthet og andre overlegne egenskaper i kraft av å være en symbolsk gestaltning, mer enn et særegent individ. Dette bærer også Edströms innlegg i sympatidebatten preg av. Hellgumianerne skildres som heroiske, samtidig som de fanatiske trekkene ved bevegelsen til en viss grad kritiseres. Denne ambivalente holdningen og den delvise sympatien med både hellgumianere og Ingmarsfamilien bygger opp under tekstens dialektiske veksling mellom allmenngyldige problemer, og viser "[...] hur man bör förhålla sig till livet självt, till moraliska, samhälleliga och emotionella villkor" (Edström, 1996:107).

¹⁹ Wivel skriver: "Og som Ødipus i myten må blindes for at kunne se, må også Ingmar siden i romanens andel [sic] del blindes for at kunne indse sin brøde mod den kvinde han har forladt og den kvinde han har tiltvunget sig retten til" (Wivel, 1988:102).

²⁰ Teksten er en revisjon av et kapittel som opprinnelig ble trykt i *Selma Lagerlöfs litterära profil* (1986).

”[...] *Jerusalem* är inte bara en bok om en religiös väckelse. Den handlar också om konflikter och maktförskjutningar inom ett samhälle” (Edström, 1996:92), skriver Edström.²¹ Likevel påpeker hun at mange av hendelsene i verket er motivert av de individuelle karakterenes personligheter. Et eksempel på dette er avgjørelsen Ingmar tar om å kjempe mot Hellgum, en avgjørelse han først tar når Stark Ingmar forteller ham at Hellgum holder på å ta fra ham Gertrud (Edström, 1996:95-96). Slik personlig motivering gjelder også kvinnene, eksempelvis Karin, hvis manglende ingmarske oppførsel, ifølge Edström, motiveres av de personlige ulykkene hun har opplevd. Karins posisjon er vanskelig fordi hun skal fungere som familiens overhode, samtidig som hun som kvinne ”[...] på många sätt ställts utanför det system där Ingmarssönerna har haft sin hemvist och trygghet” (Edström, 1996:92-93). Jeg er enig med Edström i dette, og hevder i min analyse at dette er en del av grunnen til hvorfor Karin utvikler skeptisisme.

Som en av de første er altså Edström opptatt av kjønnsroller og kvinnenenes stilling i *Jerusalem*. Om Barbro skriver hun: ”Hon har blivit lovad Ingmarsgården i bröllopsgåva av sin far om hon kan få Ingmar till man” (Edström, 1996:99). Dette er ikke en adekvat beskrivelse av situasjonen som fører til til giftemålet mellom Ingmar (d.y.) og Barbro. Slik romanen fremstiller situasjonen, ønsker ikke Barbro å gifte seg med noen, og hun bruker Ingmar Ingmarsson for å gjøre det så vanskelig som mulig for faren å stelle i stand et giftemål. Senere beskriver Edström Barbros forsøk på å bevare slektsverdiene til Ingmarsfamilien som nærmest fanatiske. Denne oppfatningen av Barbro som en kvinne som ofrer seg selv for at Ingmarsslekta skal betså, er en oppfatning som går igjen i resepsjonshistorien. Min lesning av Barbro går imidlertid ut på at hun, til tross for at hun *er* en del av fellesskapet og aksepterer Ingmarsslekta som en høyere moralsk instans, prøver å hevde sin egen stemme i forhold til dette fellesskapet, blant annet ved å utsette avgjørelsen om å ta selvmord. Dette er et aspekt ved Barbros tilværelse jeg kommer tilbake til i kapittel fire.

Edström bruker også kontrasten mellom takmaleriet av Jerusalem som finnes på Ingmarsgården, omtalene av byen i Bibelen og det virkelige, kaotiske og urolige Jerusalem som forklaringsmodell på den gryende uroen og tvilen som preger utvandrerne etter ankomsten til Jerusalem. Her handler tvilen om misforholdet som etableres mellom personlige fantasibilder og faktisk virkelighet. Språket menneskene uttrykker seg gjennom skaper den virkeligheten de forholder seg til, og for noen resulterer dette i at det blir vanskelig å skille mellom fantasi og virkelighet.

²¹ Dette inntrykket forsterkes av at det er Ingmar Ingmarsson som fungerer som romanens hovedperson, selv om han aldri er en del av vekkelsesbevegelsen.

I *Livets vågspel* (2002) er Edströms fokus på kvinnene enda tydeligere. Hun skriver blant annet om innledningskapittelet i *Jerusalem*: ”Ingmarsnovellen domineras av genusperspektivet. Maktens män – såväl Britas far, politikern, som fästmannen, storbonden – ser inte den unga kvinnans behov” (Edström, 2002:261). Jeg mener at dette også gjelder Barbro. Gjennom slektsforbannelsen – som ble tilført slekta hennes av en mann – opplever hun hvordan mannssamfunnet dominerer og presser henne til en marginal, begrenset posisjon i fellesskapet.²²

Den artikkelen som i størst grad tar for seg kjønnsstatistikken i *Jerusalem* er Lisbeth Stenbergs artikkel ”Nationen som hem. Idyll, utopi och reella kontradiktioner i Selma Lagerlöfs *Jerusalem*” (1995). Her gjør Stenberg en kontekstuell analyse av *Jerusalem* som en samfunnsroman, en ”[...] flerskiktad provkarta över i tiden aktuella ideologiska frågeställningar” (Stenberg, 1995:47), særlig i forhold til hjemmet og konflikten mellom kjønn. Stenberg understreker at Ingmarsgården tidlig i romanen framstår som et bilde på kontinuerlig, patriarkalsk makt, og at Brita og Barbro på hver sin måte konstituerer en protest mot denne makten ved å frarøve slekta en arving. Britas protest er det faktiske barnemordet, mens Barbros protest er mer implisitt: Gjennom slektsforbannelsen vil hennes sønner aldri bli i stand til å fungere som en lederskikkelse for bygda.

Stenberg skriver at litteraturen på den tiden *Jerusalem* ble skrevet, ofte forsøkte å fremstille ”den rene kvinnen”, en ny type jomfru Maria. Hun skulle fungere som en kontrast til den vanlige oppfatningen av kvinnen som primært kroppslig og styrt av følelser, ikke fornuft (Stenberg, 1995:54-55). Kvinnens arbeidsområde ble dessuten ansett for å være tilknyttet hjemmet. ”Sett i detta sammanhang,” skriver Stenberg, ”blir det viktigare, ju mer familjen krymper, att förändra mannen och få honom öppen for kommunikation” (Stenberg, 1995:56). Jeg er enig i at dette konstituerer en del av Britas, Barbros, Karins og Gertruds problem. Stenberg fremhever at Ingmar og Brita har vanskeligheter med å snakke om følelsene sine, samtidig som både Brita og Barbro lider under at ektemannen ikke er i stand til å ”se” dem. Hvilke følger en slik mangel på kommunikasjon, og denne typen ”blindhet”, har for ekteskapene, utgjør et viktig aspekt ved min lesning av romanen. Også Stenberg er opptatt av hvordan karakterene i romanen gestalter problemer som strekker seg ut over deres egen, avgrensede tilværelse. Hun skriver: ”Selma Lagerlöf lyfter sina fiktiva personer så de får

²² Edström påpeker også forskjellen mellom den farløse, vaklende Gösta Berling og Ingmar Ingmarssons sterke kobling til ætt og slekt. Gjennom kontrasten mellom de to er det mulig å undersøke hvordan indentitetsskaping i det lagerlöfske universet henger sammen med faren og farsnavnet, og det patriarkalske hierarkiet som konstrueres og opprettholdes gjennom Ingmarsfamilien eksistens.

något av mytisk storhet och betydelse. Med naturen som förstärkning når hon ett perspektiv över och bortom det individuella och det mänskliga” (Stenberg, 1995:61). Igjen fremheves de allmenngyldige sidene ved verket i forhold til det individuelle og særegne ved situasjonene som oppstår.

Stenberg er også opptatt av hvordan kultur formidles i romanen: ”Slutsatsen måste bli at ’det svenska’ i *Jerusalem* inte på ett ytligt plan och generellt framställs som gott gentemot något som framställs som sämre, icke svenskt. Snarare görs paralleller mellan olika kulturer och religioner” (Stenberg, 1995:53). I sin doktoravhandling ”*Vi, civilisationens ljusbärare*” – *orientaliska mönster i det sena 1800-talets svenska litteratur och kultur* (2003) viser Dan Landmark at han er enig med Stenberg i at *Jerusalem* ikke fremstiller orientalisme på samme måte som for eksempel Heidenstam.²³ Blant annet fremstilles møtet mellom den rike muslimen Baram pascha, hans tjener og amerikaneren Miss Young, til tross for at disse fungerer som representanter for sine kulturer, som likeverdig og sympatisk fra begge sider:

Trots att de alltså blir till otvetydiga representater för den sönderfallande och ineffektiva maktutövningen är de tydligt positiva karaktärer i moralisk mening. De utgör referenspunkter för en sådan objektiv bild av den gordonistiska kolonin som Lagerlöf var ute efter att ge, och det är deras ’omdöme’ författaren åberopar då hon försvarar den mot de lömska rykterna (Landmark, 2003:157).

Landmark understreker at selv om *Jerusalem* i stor grad omhandler livet i en religiøs bevegelse, deles ikke vekkesbevegelsens religiøsitet av forfatteren (Landmark, 2003:143). For ham er teksten først og fremst en psykologisk roman. Særlig legger Landmark vekt på hvordan romanen fremstiller kontrasten mellom forestillinger og faktisk virkelighet, og hvordan utvandrerne reagerer etter det skuffende møtet med Jerusalem.

Det største arbeidet som er gjort i forhold til det religiøse i Selma Lagerlöfs forfatterskap er den religionsvitenskapelige doktoravhandlingen *Att uppfatta allt mänskligt. Underströmmar av luthersk livsförståelse i Selma Lagerlöfs författarskap* (2001) av Margareta Brandby-Cöster. Brandby-Cöster fremhever at Lagerlöfs forfatterskap ofte omhandler to typer kristendom, der hovedforskjellen mellom de to er om de vurderer den menneskelige tilværelsen som ”[...] ett hinder för livet eller som ett uttryck för det givna livet” (Brandby-Cöster, 2001:29). Brandby-Cöster understreker at selv om Lagerlöf tydeligvis beundrer utvandrerne, fordi de oppriktig handler i god tro, så virker deres form for religiøsitet negativ og ødeleggende: ”Där finns också en kritisk udd mot sådan kristen tro som tar avstånd från

²³ “Men sådana inslag till trots är det klart att *Jerusalem* inte är ett exempel på en orientalistisk framställning av det slag vi ser hos Heidenstam, Elkan, Levertin och Kuylenstierna” (Landmark, 2003:148).

det jordiska och konkreta och vänder sig till det som har med luftighet och renodlad andlighet att göra” (Brandby-Cöster, 2001:10). Mye av det Brandby-Cöster skriver om forskjellen mellom en tradisjonell kristendom der individet lengter vekk fra det jordiske, mot det sanne livet og en høyerestående bevissthet ”[...] i idéernas värld” (Brandby-Cöster, 2001:29) og en luthersk-inspirert, grundtvigiansk religiøsitet der det jordiske livet ansees for å være meningsfullt fordi det er skapt av Gud (Brandby-Cöster, 2001:31), kan relateres til splittelsen mellom de religiøse gruppene i *Jerusalem*. Dette undersøker jeg nærmere i kapittel fem.

I ”Eros eller Agape? Kärleksmotivet i *Jerusalem*” (1997) tar Maria Nikolajeva opp tråden fra Lagerroth og Ritte, og analyserer kjærlighetsmotivet i *Jerusalem* ved hjelp av Bakhtins polyfonibegrep: ”Av alla Selma Lagerlöfs verk förefaller *Jerusalem* vara det mest polyfona” (Nikolajeva, 1997:89). Hun reserverer seg mot lesninger av romanen som Lagerlöfs mest realistiske og episke verk, og hevder at særlig fremstillingen av kjærlighet i *Jerusalem* har sammenheng med polyfonien (Nikolajeva, 1997:88). Også Nikolajeva anser ekteskapet for å være et uttrykk for det daglige forholdet mellom mann og kvinne, og hun mener at ekteskapet derfor er en ”[...] motpol till den himmelska, romantiska kärleken, inte en självklar fortsättning på den” (Nikolajeva, 1997:84).

Ved å påpeke at Bakhtin bruker polyfonien som kontrast til den monologe, episke romanen (Nikolajeva, 1997:88) viser Nikolajeva at hun leser *Jerusalem* utenfor de tradisjonelle forståelsesrammene for hva slags roman det her er snakk om. Dette er også bakgrunnen for mitt prosjekt. Polyfonien åpenbarer seg gjennom det symbolske og mytiske aspektet ved romanen, og det får følger for forfatterens stemme, som ”[...] försvinner bakom personernas” (Nikolajeva, 1997:91).²⁴ Bakhtin påpeker da også i *Dostojevskijs poetikk*: ”Men det väsentliga i Dostojevskijs polyfoni är just vad som sker *mellan olika medvetanden* [forf. kursiv.], dvs. deras växelverkan och inbördes beroende” (Bakhtin, 1991:43). Ved å knytte denne pluralismen til Lagerlöf, setter Nikolajeva fokus på de individuelle karakterene i *Jerusalem* slik det ikke har blitt gjort tidligere.

Et annet relevant aspekt ved Nikolajevas artikkel er det hun skriver om fraværet av erotikk i *Jerusalem*. Hun understreker blant annet at ”Gertruds känslor för Ingmar är långt ifrån erotiska” (Nikolajeva, 1997:91), og at ”[d]en kärlek som skildras i ’Ingmarssönerna’ och i ’Karin Ingmarsdotter’ är berövad all erotik, vilket ytterligare understyks av att både Stor

²⁴ Det er usikkert om Nikolajeva med denne betegnelsen snakker om den historiske forfatteren Selma Lagerlöf, eller om hun egentlig henviser til fortellerstemmen i teksten. Når det gjelder en videre parallell mellom mitt prosjekt og Nikolajevas artikkel, er det problematisk at hun hevder at ”[p]ersonerna i en polyfon roman är inte psykologiska subjekt, utan ideologiska, de uttrycker sig inte enbart om sig själva och sin närmaste omgivning utan om hela världen” (Nikolajeva, 1997:88).

Ingmar och Karin är 'fula' (Nikolajeva, 1997:94-95). Slik jeg leser romanen, kan dette fraværet ha sin naturlige forklaring i karakterenes skeptisisme: I det ideelle ekteskapet oppstår begjæret som en følge av ektefellenes atskillelse og deres anerkjennelse av den andre. Så lenge ekteskapet trues av skeptisismen, det vil si så lenge de skeptiske ektefellene ikke er i stand til å anerkjenne eller forstå den andres uttrykk, vil begjæret i stor grad synes fraværende.

Det aspektet ved artikkelen som tydeligst kan sees i forhold til mitt prosjekt, er det Nikolajeva skriver om slutten: "Det mærkeligaste är romanens slut, som jag, till skillnad från Vivi Edström, inte på något vis kan tolka som försoning" (Nikolajeva, 1997:93). Det urovekkende ved slutten understrekes blant annet ved at Ingmar uttrykker usikkerhet i forhold til hvordan han og Barbro kommer til å få det, samt at Barbro anser Ingmar for å være en beskytter for henne og barnet, uten å vise noe lidenskapelige følelser knyttet til dette forholdet.²⁵

Jeg mener i større grad enn Nikolajeva at polyfonien i *Jerusalem* må sees i sammenheng med utviklingen av de individuelle karakterenes bevissthet. Den understreker de individuelle karakterenes mulighet til å komme til syne i teksten, så de kan heve sin stemme og uttrykke noe overfor den andre, fellesskapet og ikke minst leseren. At ordene de sier går ut over karakterenes konkrete personlighet og umiddelbare omgivelser, kan etter min mening forklares av at ytringene er melodramatiske. Dette er fordi melodramatiske ytringer polariserer og gir inntrykk av at individet har et økt klarsyn i forhold til den virkeligheten det befinner seg i, selv om dette ikke er tilfellet.

Mens Nikolajevas prosjekt evner å utvide resepsjonens syn på hvilken type roman *Jerusalem* er, er Bjarne Thorup Thomsens artikkel "Om topografien i Selma Lagerlöfs *Jerusalem*, del 1" (2005) en dekonstruktiv lesning av Ingmarsgårdens signifikans som midtpunkt i bygda, og i karakterenes tilværelse. Thomsen omtaler *Jerusalem* som *en centrifugal roman*, blant annet fordi "[...] dess intrig är dramatisk och känsloladdat växlingsrik snarare än vardaglig" (Thomsen, 2005:167). Thomsens oppfatning av romanen går med andre ord på tvers av tidligere oppfatninger: Han opplever den i større grad som virkelighetsfjern enn virkelighetsnær. Han analyserer dessuten de tilsynelatende hamoniske, idealistiske *topoi* i romanen som underliggende destabiliserende og urovekkende. Et eksempel på dette er beskrivelsen av Ingmarsgården som et skip. Fordi et skip på havet er i konstant bevegelse understreker denne beskrivelsen det subversive ved Lagerlöfs tekst, og går imot det tradisjonelle synet på Ingmarsgården som et konstant sentrum i bygda og i karakterenes

²⁵ Nikolajeva forholder seg til en 1909-utgave av *Jerusalem*. Slutten i denne utgaven fortøner seg som noe forskjellig fra den opprinnelige utgaven.

tilværelse. Et annet eksempel er leken der Gertrud bygger et sogn, før hun ødelegger det for å gjøre plass til et nytt Sion. Disse undergravende elementene mener Thomsen gjør *Jerusalem* til en svært moderne roman.

2.5 ”Det melodramatiske i Selma Lagerlöfs romankunst”

Selv om Maria Karlssons doktoravhandling *Känslans röst* som tidligere nevnt ikke omhandler *Jerusalem*, er hennes studie såpass sentral for mitt prosjekt at det ikke er mulig å komme utenom en kort omtale av det. Karlsson analyserer fire av Lagerlöfs romaner i forhold til det hun mener er romanenes synliggjøring av en melodramatisk forestillingsverden. Analysene av *Gösta Berlings saga* (1891), *En herrgårdssägen* (1899) og *Körkarlen* (1912) tar utgangspunkt i Brooks’ *The Melodramatic Imagination*. Den siste, *Bannlyst* (1918) leser hun i forhold til Stanley Cavells teorier om det melodramatiske som knyttet til filosofiske spørsmål om skeptisisme og mulighetsbetingelser for kommunikasjon. *Bannlyst* handler først og fremst om ekteskapet mellom Sigrun og presten Edvard Rhånge. Sigrun har flyttet langt for å gifte seg med Edvard, og finner seg ikke til rette i det nye livet sitt, i stor grad på grunn av ektemannens stigende sjalusi. Etter en spesielt voldsom episode flykter Sigrun til en annen mann, men returnerer til Edvard etter den andre mannens død.

Ekteskapene i *Jerusalem* gjennomgår en liknende utvikling: Alle fire er utsatt for den skeptiske trusselen. Tre av dem gjennomgår et brudd og en periode av atskillelse, før ektefellene kommer sammen på nytt. Unntaket er forholdet mellom Ingmar og Gertrud, som opprettholder atskillelsen. Dette viser også et interessant brudd med den tradisjonelle idealistiske og realistiske plotstrukturen: I stedet for at *Jerusalem* ender med en ekteskapelig forsoning mellom Ingmar og Gertrud, går Ingmar tilbake til Barbro.

Karlsson påpeker innledningsvis at et fellestrekk ved Lagerlöfs verk er ”[...] extrema inslag som tänjer på gränserna för det realistiska” (Karlsson, 2002:14). Disse innslagene, som Karlsson kaller melodramatiske, er eksempelvis overdrivelser, overdrevne gestikuleringer, kraftige følelsesutbrudd, religiøs ekstase, polarisering av moralske posisjoner, teatralisering, tablåer, intriger og overraskende hendelser som får dramatiske følger. Karlsson stiller spørsmålet om hvordan disse melodramatiske elementene bidrar til meningsproduksjonen i Lagerlöfs tekster (Karlsson, 2002:16), en meningsproduksjon som i stor grad baserer seg på moralske og etiske problemstillinger. I denne sammenhengen blir *The Melodramatic Imagination* av Brooks relevant for Karlssons prosjekt.

Det er flere sider ved Karlssons *Bannlyst*-analyse som kan knyttes opp mot *Jerusalem*. For det første spiller ekteskapet en vesentlig rolle i begge romanene. Karlsson begrunner sitt valg av Cavell som teoretiker slik:

I min forståelse av Cavells idéer blir melodramatisk kommunikation således ytterst ett uttrykk for tvivlet på vardagsspråkets meningsbærende förmåga, det vill säga en osäkerhet inför att kunna göra sig förstådd och att förstå andra. [...] Av detta resonemang följer att skepticism mest av allt hotar de intimaste relationerna mellan människor. Den gör sig med andra ord oftast påmind inom melodramens två prioriterade områden, det vill säga äktenskapet och familjen” (Karlsson, 2002:123).

Min analyse av *Jerusalem* legger vekt på nettopp dette. Når individet opplever usikkerhet i forhold til sin kunnskap om den andre, er det først og fremst ekteskapet som utsettes for den skeptiske trusselen.

Karlsson hevder i forbindelse med *Bannlyst* at ”[p]ræstens maktspråk beskrivs som en våldshandling” (Karlsson, 2002:127). Det samme mener jeg gjelder Ingmar Ingmarssons forhold til sine ektefeller. Det viser seg stadig at Ingmar, i troen på at han vet bedre enn den andre hva som er rett, på en eller annen måte tvinger kvinnen til å avsløre noe om seg selv som hun ønsker å holde hemmelig, eller han tvinger henne til å endre sitt syn på et aspekt ved virkeligheten. Selv om denne bruken av makt ikke er fullstendig bevisst, undergraver den Ingmars stilling som den ubestridte helten i romanen.

Sigruns flukt fra ektemannen finner også sine paralleller i *Jerusalem*. Når Karlsson beskriver flukten som en total separasjon fra det jordiske (Karlsson, 2002:138), minner dette om Gertruds flukt til Jerusalem, der den religiøse ekstasen hun befinner seg i får henne til å distansere seg fullstendig fra alle jordiske forhold. Karlsson er dessuten opptatt av hvordan Sigrun utvikler seg som individ i løpet av romanen: ”Det äktenskap Sigrun lever i ger ingen som helst möjlighet för henne att mogna och ta ansvar för sitt liv. Först utanför hemmets kvävande miljö kan Sigrun förändras och, i slutänden, återvända till Edvard” (Karlsson, 2002:141).²⁶ Både Brita, Gertrud og Barbro opplever liknende situasjoner: Britas utvikling foregår i fengsel, Gertruds i Jerusalem og Barbros på seteren. I forkant av disse periodene har alle tre på ulikt vis forstått at de ikke innehar en likeverdig posisjon i ekteskapet med Ingmar.

²⁶ Maria Karlssons bruk av Stanley Cavell i sammenheng med *Bannlyst* (1918) er både berettiget og godt gjennomført. Jeg mener likevel at analysen bærer preg av at Karlsson kun bruker ett av Cavells verk som teoretisk grunnlag, uten å trekke inn andre tekster. Dette er synd, fordi flere aspekter ved romanen som Karlsson bare nevner, uten å utdype eller henvise til et konkret teoretisk utgangspunkt, har synlige referansepunkter til andre deler av Cavells produksjon. Dette gjelder særlig diskusjonen rundt utviklingen av karakterenes individualitet og deres etiske gehalt. Å ta ansvar for sitt eget liv, den modningen som skjer med et individ i det det utvikler en etisk og moralsk selvbevissthet, eksempelvis slik Karlsson uttrykker det i det foregående sitatet, kunne gjerne blitt diskutert i forhold den moralske perfektjonismen Cavell stadig vender tilbake til.

Jerusalem blir slik også en roman som viser hvordan kvinnene utvikler seg mot en mer bevisst posisjon i ekteskapet, selv om dette går på bekostning av deres mulighet til å gjøre seg selv forstått overfor den andre.

Den siste parallellen jeg ønsker å trekke mellom Karlssons og min analyse, omhandler hvordan de to romanene ender. Karlsson skriver om slutten i *Bannlyst*: "Skepticismen framstår med andra ord ännu som ett hot mot äktenskapet. Vi står inför ett tämligen löftesrikt slut, men det fläckas också av något oroande [...]. För äktenskapets del visar tablån vilka reella problem makarna har att övervinna för att få äktenskapet att fungera" (Karlsson, 2002:156). Dette urovekkende aspektet er det samme jeg forsøker å vise med min analyse av *Jerusalem*. Den melodramatiske modusen i romanen undergraver den harmoniske og forsonende avslutningen.

2.6 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg forsøkt å tegne opp en skisse over hvordan *Jerusalem* har blitt vurdert av resepsjonen siden 1902. Samtidig har jeg pekt på en del sider ved ulike arbeider som forsøker å lese romanen i et nytt lys, men som bare i liten grad har blitt fulgt opp. Aspekter ved resepsjonen av *Jerusalem* som har vært relativt konstante er tilknytningen til sagalitteraturen, fokuset på Ingmar Ingmarssons posisjon som helt og arketype, og vektleggingen av at den biografiske forfatteren Lagerlöfs sympatier. Dette gjelder også interessen for koblingene mellom den historiske personen Selma Lagerlöf og det litterære universet hun har skapt. Med unntak av Nikolajeva ser også samtlige forskere ut til å mene at *Jerusalem* ender i harmoni og forsoning.

Selv om resepsjonens interesse for kvinneskikkelsene har økt, anser likevel hovedvekten av arbeidene om *Jerusalem* kvinnene som en bakgrunn som fremhever Ingmar Ingmarssons idealitet. Erland Lagerroth, Vivi Edström og Lisbeth Stenberg vier noe mer plass til disse karakterene, men jevnt over har resepsjonen bare i liten grad utforsket kvinneskikkelsene i *Jerusalem*.

En annen endring er at vi ikke lenger forsøker å lese *Jerusalem* som et bilde på de religiøse urolighetene i Lagerlöfs samtid. Psykologiske lesninger, samt fokus på kontekst og intertekstualitet²⁷ har åpnet veien for nye måter å lese Lagerlöf på, selv om *Jerusalem* ikke er det verket som er best representert i denne sammenhengen. Allerede Georg Göthe kommenterte i 1903 det særegne ved *Jerusalem*s plotstruktur. Erland Lagerroth understreker

²⁷ Eksempelvis i Jan Lyséns artikkel "Ingmarssönerna som myt" (1983), der forfatteren legger vekt på hvordan innledningskapittelet i romanen forholder seg til en frelsesmyte (Lysén, 1983:95).

at karakterene ikke bare er typer, men at handlingene deres også er personlig motivert, hvordan *Jerusalem* iscenesetter begrepsparet *tro* og *viten*, og hvordan forholdet mellom både Karin og Halfvor og Ingmar (d.y.) og Gertrud kan beskrives som ujevne ekteskap. Ellers er både Berendsohns beskrivelser av Gertrud som på grensen til galskap, og Stenbergs karakterisering av Britas og Barbros handlinger som en kvinneprotest, relevante perspektiver jeg ønsker å ta med meg videre.

3 Skeptisisme og Stanley Cavell

På mange måter kan det sies at den filosofiske skeptisismen har sitt opphav i René Descartes' beskrivelser av den metodiske tvilen. I *Første meditasjon* skriver Descartes: "Til dette har jeg ikke noe svar, og jeg blir da nødt til å innrømme at det ikke er noe av det jeg tidligere har holdt for sant, som ikke kan trekkes i tvil" (Descartes, 1992:27). Descartes mener at det er mulig å tvile på både det vi opplever gjennom sansene, og det vi erfarer gjennom bruk av fornuft og bevissthet.

Cavell skriver seg, med sine utgivelser, inn i en filosofisk tradisjon kalt dagligspråksfilosofi, som forsøker å forholde seg til Descartes' skeptiske utgangspunkt. Espen Hammer skriver i *Stanley Cavell. Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary* (2002) at dagligspråksfilosofien baserer seg på en teori om at alle filosofiske problemstillinger oppstår i en dagligdags kontekst, nært knyttet til menneskets dagligdagse liv og språkbruk (Hammer, 2002:xi). Språket oppstår og fungerer primært som kommunikasjonsmiddel, samtidig som det virker konstituerende i forhold til den virkeligheten mennesket forholder seg til i dagliglivet. Det viktigste for Cavell er denne relasjonen mellom mennesket og språket som kommunikasjonsmiddel, og han undersøker gang på gang hvordan dette forholdet får følger for individets oppfatning av seg selv, verden og andre mennesker.

3.1 Wittgensteins kriterier

The Claim of Reason (1979), Cavells hovedverk, innledes med en diskusjon om Ludwig Wittgensteins språkforståelse, særlig hans teori om hvordan menneskets virkelighetsbilde skapes og opprettholdes av *kriterier* som finnes i *dagligspråket*. Wittgensteins begrep "kriterium" skiller seg vesentlig fra den vanlige oppfatningen av begrepet, som samsvarer med standarder. Mens standardene handler om grader av tilhørighet et objekt har til en kategori x, avgjør Wittgensteins kriterier om vi kan betegne et objekts eksistens som relevant innenfor kategorien x i det hele tatt. Toril Moi beskriver dette som et skille mellom identiteskriterier og eksistenskriterier (Moi, 2006:363). Ifølge Cavell er det språkbrukerens utgangsposisjon som fordrer det avgjørende skillet mellom de to måtene å bruke kriterier på: Mens den vanlige oppfatningen av begrepet "kriterium" innebærer at vi allerede har kjennskap til objektet, omhandler Wittgensteins undersøkelser hvordan vi *oppnår* kjennskap til et objekts eksistens, det vil si hvordan vi opplever dette objektet som forskjellig fra andre objekter (Cavell, 1999:16). På denne måten er kriteriene, som alltid finnes forankret i menneskelig tale, avgjørende for vår virkelighetsforståelse:

Wittgenstein bruker denne ideen, sammen med ideen om grammatikk, for å beskrive, og på en måte forklare, hvordan språket står i forbindelse med (og forteller om) ting, hvordan tingene faller inn under våre begreper, hvordan vi individuierer ting og navngir, bestemmer oss for navn, hvorfor vi kaller tingene det vi kaller dem – spørsmål om hvordan vi avgjør hva som skal *telle* som instanser av begrepene våre (Cavell, 1998:224).

Vi kan si at kriteriene gir mennesket dets kunnskap om verden. Det individet ikke kjenner til vil det ikke klare å oppfatte som forskjellig fra alt annet, og heller ikke tilegne en egenverdi. Slik blir også grensene for menneskets kunnskap om verden og andre individer bestemt av de kategoriene og de begrepene som konstituerer den menneskelige virkeligheten.

Cavells prosjekt tar utgangspunkt i Wittgensteins kriterier, for å undersøke hvordan språket fungerer som kommunikasjonsmiddel. Utgangspunktet er at det er viktig for individet å ha etablert en følelse av å være et selv, en individuell eksistens som står i et særskilt forhold til omgivelsene og andre mennesker. Gjennom språket er det mulig for individet å formidle noe om denne eksistensen, men dette kan bare oppfattes av den andre hvis dennes virkelighetsoppfatning til en viss grad stemmer overens med individets. Kriteriene fungerer med andre ord bare i den grad de deles av et fellesskap, en funksjon som krever en fundamental *enighet*.²⁸ Cavell henviser til §241 i Wittgensteins *Philosophical Investigations* (1953): "It is what human beings *say* that is true and false; and they agree in the *language* they use" (Cavell, 1999:32). Den fundamentale enigheten innebærer med andre ord ikke at det skal herske total overenstemmelse i meningene til medlemmene av fellesskapet. Cavell konstaterer i stedet at uenighet og meningsutvekslinger er positive, fordi de bekrefter individets atskilthet, samtidig som dette kan føre til økt forståelse for den andre²⁹ og dermed legge grunnen for et vennskap mellom de to. Derimot skal enigheten komme til syne i medlemmenes perspektiv på verden, som konstitueres av kriteriene – som altså åpenbarer seg gjennom medlemmenes dagligspråk.

Fellesskapet spiller med andre ord en essensiell rolle i det språklige samspillet mellom individet og dets omgivelser. Hammer forklarer dette slik: "Since my language [...] was there before me [...], I cannot help voicing my words as a representative speaker, as one among many to whom I belong in a community of speakers" (Hammer, 2002:36). Dersom det ikke

²⁸ Det er dessuten viktig å tilføye at kriteriene alltid etableres parallelt med fellesskapet, de kan ikke etableres i for- eller etterkant.

²⁹ Jeg skiller i avhandlingen mellom det å gjøre seg kjent (over)for den andre, og det å bli kjent med den andre. Å gjøre seg kjent for den andre betyr at det er subjektet som åpner seg for at den andre skal tilegne seg kunnskap om henne, mens det å bli kjent med den andre betyr at det er subjektet selv som tilegner seg kunnskap om den andre.

finnes en overensstemmelse om de språklige kriteriene, vil heller ikke medlemmene av fellesskapet ha mulighet til å gjøre seg forstått, det vil si kjent, overfor de andre.

På den andre siden understreker Cavell at språket også har en fundamental forbindelse med det private og individuelle. Det er en betingelse for individets mulighet til å gjøre seg selv og sin holdning til verden kjent for andre mennesker at det lykkes i å bruke språket til å formidle dette uttrykket, ettersom verken individet eller dets medmennesker er tankelesere. For å bli kjent med andre, kreves det dessuten at individet også klarer å tolke andres uttrykk på riktig måte. Forståelsen av andres uttrykk baserer seg på de felles kriteriene. På grunn av dette er det også språkbrukeren som blir kilden til kriteriene, ettersom hun, i det hun taler, samtidig uttaler normen for bruken av språket i ulike kontekster. Grunnlaget for denne autoriteten ligger i måten morsmåslæringen foregår på hos individet. Hun "[...] lærer språket og verden *sammen*" (Cavell, 1998:41). Dette betyr at språkbrukeren aldri kan få bekreftet kriteriene gjennom referanser til ordbøker, gud eller andre absolutte, evige sannheter, men at bekreftelsen må komme fra andre språkbrukere, gjennom en vellykket samtale basert på dagligspråket. Dette er et annet viktig skille mellom ordinære kriterier og Wittgensteins kriterier: Mens autoriteten og retten til å utsi en dom over noe i den førstnevnte sammenhengen kan variere, ligger autoriteten til å utsi dommen over Wittgensteins kriterier alltid hos det språklige fellesskapet språkbrukeren representerer (Cavell, 1999:18).

For at språkbrukeren skal lykkes i sitt kommunikative prosjekt, det vil si å bli kjent med og gjøre seg selv kjent overfor den andre, er det nødvendig at andre språkbrukere har muligheten til å forstå ytringene hennes korrekt. Disse ytringene må derfor balansere mellom det private og det som er felles: Hun må gjøre bruk av ord som samsvarer med kriteriene, samtidig som de i så stor grad som mulig skal være et adekvat uttrykk for det hun ønsker å formidle. Subjektet har derfor et ansvar for å forholde seg til kriteriene, for å gi den andre muligheten til å forstå. Vellykket kommunikasjon skaper kontakt mellom språkbrukerne. Ved å anerkjenne og forstå det den andre sier kan subjektet gi den andre en respons som vitner om at subjektet har opparbeidet seg en forståelse for den andres posisjon i språket, samt dennes posisjon i verden.

3.2 Skeptikerens problem

Problemet med denne dagligdagse samtalen er at det ikke finnes garantier for at individets ytring faktisk vil bli forstått av den andre, eller at individet klarer å tolke den andres uttrykk på en måte som samsvarer med dennes opprinnelige mening. Selv om medlemmene av et fellesskap som regel uttaler seg i samsvar med de felles kriteriene, kan de også oppleve

situasjoner der private erfaringer og opplevelser divergerer i så stor grad fra den allmenne konsensusen at uttrykket kan bli uforståelig for den andre. Eksempelvis vil en person som har vokst opp med en erfaring av ”det å være glad i noen” som tilsvarer: ”Vi slår deg fordi vi er glade i deg” ha en ganske annen oppfatning av dette uttrykket enn øvrige medlemmer av fellesskapet. Førstnevnte vil på et eller annet tidspunkt erfare at hun og fellesskapet ikke forstår uttrykket på samme måte. Resultatet vil være at vedkommende enten må justere sine egne kriterier, eller at hun i denne sammenhengen blir stående utenfor fellesskapet. I tilfeller der individet gjentatte ganger erfarer at hennes språklige uttrykk ikke blir forstått av den andre, kan konsekvensene bli at individet oppfatter seg selv som ukjent for omgivelsene og den andre, og at hun dermed ikke får bekreftet sin eksistens: ”For even though language is essentially shared, humans are separate from the world and others – and nothing except their willingness to continue to let themselves be known to others can ensure the existence of their agreement” (Hammer, 2002:26). Dette betyr også at subjektet selv må ønske å bli forstått, det vil si at hun må ta ansvar for å basere sine uttrykk på kriteriene.

En skeptiker er, ifølge Cavell, et individ som til stadighet har denne erfaringen av at uttrykket hun presenterer misforstås, eller ikke oppfattes av den andre i det hele tatt. Denne typen erfaring gir individet en opplevelse av at kriteriene ikke fungerer. Resultatet er at skeptikeren forkaster kriteriene som utgangspunkt for sin mulighet til å kunne si noe om sin stilling i verden og sitt forhold til den andre, som en følge av overbevisningen om at ”[...] we do not know with certainty of the existence of the external world (or of other minds)” (Cavell, 1999:45).

Cavell understreker, gjennom sin analyse av *Philosophical Investigations*, at denne erfaringen av at kriteriene kommer til kort er en uungåelig følge av kriterienes ontologiske status. De er skapt av mennesket i fellesskap, og tilhører ikke en evig, uforandelig og metafysisk sfære. Den skeptiske trusselen vil alltid være uløselig knyttet til kriterienes eksistens, og det vil følgelig også alltid være mulig for menneskene å forkaste kriteriene. Om dette skriver Cavell: ”[M]ens kriterier gir oss betingelser for (felles, delt) tale, gir de oss ikke noe svar på den skeptiske tvilen” (Cavell, 1998:225). Kriteriene er egnet til å oppfatte og gjenkjenne objekter, hendelser og situasjoner som atskilte eksistenser, eksempelvis forskjellen mellom en stol og et bord og smerte fra glede, men dette innfrir ingen absolutt garanti eller sikkerhet i forhold til om gjenstanden virkelig eksisterer. Kriteriene er ikke uttrykk for hvordan verden *er* organisert, men hvordan mennesket selv organiserer den etter sine egne konvensjoner.

Ifølge Cavell opererer Wittgenstein med to typer kriterier, som han mener resulterer i to typer skeptisisme: Skeptisisme i forhold til verdens og gjenstanders eksistens og skeptisisme i forhold til den andres eksistens. Den største forskjellen mellom dem betegner Cavell slik:

[...] I find that for all I know some material object may be other than it seems to be [...], I do not thereupon suppose that I can never, in other circumstances, find that out. But how could I ever find out that you are not an automaton or an android, etc., a counterfeit human being?" (Cavell, 1999:422).

Forskjellen omhandler først og fremst individets plassering, og hennes oppfatning av denne. Når det gjelder verdens og gjenstanders eksistens, vet individet at det ikke finnes en bedre posisjon å vurdere verden fra enn den hun allerede har, og hun vet at alle andre har den samme muligheten til å oppnå denne posisjonen. Dette skaper en motsetning til spørsmålet om den andres eksistens, fordi den optimale posisjonen i dette tilfellet er en posisjon individet vet at hun aldri vil bli i stand til å innta, det vil si å få fullstendig innsyn i den andres bevissthet.

With respect to the external world, I cannot get outside my circle of experiences to compare them with the reality, if any, they represent; my senses come between reality and my experience of reality. With respect to other minds, I cannot get inside the other's circle of experiences, to compare with them the reality, if any, represented by what I experience of him; his body comes between the reality of the other and my experience of that reality" (Cavell, 1999:427).

Denne fundamentale og absolutte ukjentheten legger ekstra press på individets forhold til den andre. Samtidig spiller den andres eksistens en særskilt rolle i forhold til individet, fordi det er gjennom den andres reaksjoner individet får bekreftet sin egen eksistens. Dermed blir også skeptisisme i forhold til den andres eksistens også særlig truende for individets oppfatning av sin egen eksistens.

Skeptikeren drives med andre ord av et ønske om å oppnå fullstendig, sikker kunnskap om den andres og/eller verdens eksistens, og den eneste veien til å oppnå dette er gjennom språket. Når skeptikeren erfarer kriterienes utilstrekkelighet, destabiliseres hennes tro på at hennes kunnskap om den andres og verdens eksistens er en sikker viten. Cavell poengterer at dette er en innsikt som ikke bare gjelder skeptikeren, men at det bare er for skeptikeren problemet blir så altopplukende og uoverkommelig at det utvikler seg til gjennomgående, eksistensiell tvil. Cavell mener dessuten at skeptikeren misforstår problemstillingen. I stedet for å kreve sikker kunnskap om verden, en posisjon det aldri vil være mulig å oppnå i en

begrenset tilværelse som menneske, er det mulig å *anerkjenne* (acknowledge)³⁰ verdens og den andres eksistens. Anerkjennelsen innebærer viljen til å *tro på* den andres og verdens eksistens, at uttrykket som presenteres kan relateres til det den andre faktisk mener, at den andre ikke er en illusjon, ikke prøver å lure subjektet, osv.: ”What the thesis now means is something like: Our relation to the world as a whole, or to others in general, is not one of knowing, where knowing construes itself as being certain. So it is also true that we do not *fail* to know such things” (Cavell, 1999:45). Ettersom det egentlig ikke er snakk om kunnskap, er det heller ingen kunnskap subjektet mislykkes i å oppfatte.

I min undersøkelse av *Jerusalem* retter jeg søkelyset mot hvordan de ulike ekteskapene illustrerer spørsmålet om den andres eksistens. Denne anerkjennelsen kan bare skje gjennom dagligspråket, som skeptikeren har et problematisk forhold til. Når skeptikeren mister troen på dagligspråket, mister hun også muligheten til å uttrykke seg overfor den andre på en måte som den andre kan forstå. Skeptikerens valg står dermed mellom enten å forholde seg taus, eller å forsøke å uttrykke seg *utenfor* dagligspråket. *Det melodramatiske uttrykket* baserer seg ikke på kriteriene, og kommer til syne når individet ikke lenger kan uttrykke seg gjennom dagligspråket, men likevel forsøker å uttrykke *noe*. Det er individets fortvilelse over at det ikke lenger har muligheten til å gjøre seg selv forstått, et resultat av den smertefulle erfaringen av at kriteriene ikke er ufeilbarlige og absolutte, som skaper det melodramatiske uttrykket.

Hammer skriver at skeptikeren vil forsøke å knytte muligheten til å uttrykke seg i dagligspråket til et objekt, en relasjon til et annet individ, som *må* være bevist, det vil si til noe hun anser for å være sikker kunnskap:

When symbolic trust for various reasons is lost, the skeptic typically denies the voice of the everyday or the ordinary – and therefore also our shared criteria. [...] [T]he skeptic seeks to obtain a certainty in his application of concepts that is based on something seemingly more robust – a structure, a presence, an impersonal metaphysics – that can relieve him of responsibility for his own words, of making himself intelligible in a given context (Hammer, 2002:38).

Skeptikeren søker stadig etter en struktur utenfor seg selv som kan bevise at kriteriene er adekvate og absolutte, fordi oppdagelsen av en slik struktur ville medføre at skeptikeren ikke lenger ville behøve å ta ansvar for å opprettholde kriteriene selv. Ifølge Cavell opererer skeptikeren ofte med en fantasi om *et beste mulige tilfelle*, (best case-scenario), for muligheten til å oppnå anerkjennelse av den andres eksistens, og for den andres mulighet til å anerkjenne skeptikerens eksistens. I forbindelse med dette stiller Cavell spørsmålet:

³⁰ Det er vanlig å oversette Cavells uttrykk *acknowledge* med *anerkjennelse*; dette forekommer blant annet i artikkelen ”Vinning og tap: regnskapets time” i *Erfaring og det hverdagslige* (1998), oversatt av Agnete Øye.

Is there a case in which a given other compresses within himself or herself my view of psychic reality as a whole; a given other who exemplifies all others for me, humanity as such; a given other upon whom I stake my capacity for acknowledgment altogether, that is to say, my capacity at once for acknowledging the existence of others and for revealing my existence in relation to others? And if there is such a case, then what is the consequence if this case fails, if this other fails me, if I cannot believe, or feel I cannot know, what this other shows and says to me? (Cavell, 1999:430).

Som regel er det ektefellen som fungerer som et slikt beste mulige tilfelle. Det vil si at skeptikeren har særskilte forventinger til ekteskapet, til at de to skal oppnå en tilstand av fullstendig kommunikasjon, der de forstår hverandre uten å måtte gjøre bruk av dagligspråket. Problemet avdekkes når skeptikeren erfarer at dette beste mulige tilfellet ikke er mulig å realisere: Den menneskelige tilværelse er en tilværelse i fundamental ensomhet. Cavell skildrer dette som en erfaring av at "I and this other have been singled out for one another. This is what a best case comes to. If it fails, the remainder of the world and of my capacities in it have become irrelevant" (Cavell, 1999:430). Når skeptikeren mister troen på det beste mulige tilfellet, gir hun opp troen på at anerkjennelsen i det hele tatt er mulig.

Mangelen på bevis for at verden og den andre eksisterer får skeptikeren til å trekke seg tilbake fra sitt ansvar overfor fellesskapet. Dette ansvaret består ikke bare av at subjektet skal gi andre muligheten til å bli kjent med seg. Det handler også om subjektets ansvar for å fremstå som en representant for fellesskapet gjennom bruk av de felles kriteriene: "The alternative to speaking for myself representatively (for *someone* else's consent) is not: speaking for myself privately. The alternative is having nothing to say, being voiceless, not even mute" (Cavell, 1999:28). Dette innebærer også at mennesket lar sine moralske holdninger og verdier komme til syne gjennom bruk av språket.

3.3 Ansvaret og den impliserte moralen

Språkbruk som åpenbarer et menneskes stilling i språket, og dermed i verden, resulterer i det Cavell kaller menneskets individuelle *stemme*, dets *cogito*.³¹ Stemmen fungerer som bindeledd mellom individet og den andre, og har basis i det private – fordi stemmen tilhører subjektet alene, den markerer subjektets særegenhet og individualitet i forhold til fellesskapet,

³¹ Uttrykket "cogito" har sin opprinnelse i Descartes teorier om utgangspunktet for den menneskelige eksistensen, "Cogito, ergo sum", og det viser Cavells filosofiske inspirasjon. Når jeg skriver om et cogito, særlig om en kvinnes cogito, står det i forhold til den melodramatiske modusen. Når individet begynner å tvile på sin eksistens, forsøker hun å finne adekvate uttrykk som kan overbevise henne om at hun faktisk eksisterer. Det er i denne tilstanden hun forsøker å hevde sitt cogito. Når jeg skriver "stemme" i sammenheng med Cavell, er det snakk om en utvidet bruk av ordet, som omfatter det særegne ved et menneskes individualitet. Stemmen står for menneskets muligheter til å finne sin egen plass i språket, og ytre sine egne meninger og sitt eget syn på verden gjennom språket, men stemmen er, i motsetning til cogito, ikke direkte knyttet til det melodramatiske.

språket og verden. Samtidig må stemmen forholde seg til fellesskapet for å lykkes i sitt endelige mål, å bli hørt, sett og anerkjent av den andre: "The issue of consent becomes the issue of whether the voice I lend in recognizing a society as mine, as speaking for me, is my voice, my own" (Cavell, 1990:27). Når individet benytter seg av dagligspråket, viser hun at hun også aksepterer og deler de moralske implikasjonene som skjuler seg i dette fellesskapets virkelighetsoppfatning.

3.3.1 *Moralsk perfektjonisme*

Når individet hever sin stemme, viser hun ikke bare sin innstilling til fellesskapet, men også hva hun velger å stille seg bak og hva hun velger å distansere seg fra innenfor dette fellesskapet. I bøkene *Conditions Handsome and Unhandsome* (1990) og *Cities of Words* (2004) diskuterer Cavell blant annet hvordan individets ansvar i forhold til kriteriene kan knyttes opp mot en type moralfilosofi, som han kaller "moralsk perfektjonisme" (moral perfectionism). Begrepet baserer seg på den amerikanske filosofen Ralph Waldo Emerson, hvis tekster Cavell mener inkluderer mange eksempler på moralsk perfektjonisme. I *A Pitch of Philosophy* (1994) skriver Cavell:

I speak of perfectionism not as a moral theory competing with the academically dominant theories of utilitarianism and Kantianism but as a dimension of the moral life that any moral theory must take account of. It is the plane on which the issue arises, 'before' questions of the good and the right come to occupy moral reasoning, of the formation of moral consciousness as such, of the self as a thing of cares and commitments, one which to exist has to find itself, which underlies the myth of the self as on a journey [...] (Cavell, 1994:142).

Moralsk perfektjonisme utvikler seg med andre ord på et tidligere, mer fundamentalt nivå enn konkrete moralfilosofiske retninger som utilitarisme og kantianisme (pliktetikk). Den kommer til syne i en moralsk bevisstgjøringsprosess, når individet utvikler en forståelse av å handle på en bestemt måte fordi hun føler at dette er riktig, ikke fordi hun har blitt fortalt at dette er riktig. Individet tiltrekkes med andre ord av noe hun kan identifisere som det moralsk gode, som hun så internaliserer som en bevisstgjøring av sin moralske posisjon: "[T]he moral constraint upon the human, to the human, can be expressed not, as for Kant, as an obligation, but as an attraction [...]" (Cavell, 1994:143). Dette innebærer samtidig at individet som utvikler denne etiske bevisstheten av og til vil innta en posisjon som avviker fra det øvrige fellesskapet.

Ifølge Cavell oppfatter Emerson individets stilling i forhold til fellesskapet som en skala mellom to ytterpunkter: ”konformitet” og ”selvhevdelse”.³² Individer som befinner seg i nærheten av det konforme reflekterer ikke over hvilke følger det har for identifikasjonen med fellesskapet, dersom fellesskapet snakker for dem. I sin diskusjon av disse to begrepene er det særlig kvinnene Cavell fokuserer på. Den konforme kvinnen befinner seg i en posisjon der hun aksepterer fellesskapets retningslinjer og følgelig de lover og regler som eksisterer i samfunnet, uten å reflektere over om hennes egne ideer og moralsyn faktisk stemmer overens med dette. En kvinne som har utviklet selvhevdelse har på den andre siden utviklet et reflektert forhold til fellesskapet. Hun baserer sine moralske avgjørelser på sin egen oppfatning av å være et selvstendig og kritisk individ.

I artikkelen ”Sigrid Undset’s *Ida Elisabeth* – a maternal melodrama?” (2007) skriver Christine Hamm om moralsk perfektjonisme i sammenheng med hovedpersonen i Sigrid Undsets roman *Ida Elisabeth*. Ida Elisabeth gjennomgår, ifølge Hamm, en slik etisk utvikling. Målet for utviklingen er å oppnå kunnskap om hva hun selv oppfatter som det gode, i stedet for å basere sitt syn på hva som er rett og galt på et nedarvet sett av moralske regler og definisjoner. Hamm sammenlikner Ida Elisabeths posisjon med karakteren Stella i filmen *Stella Dallas*³³: ”Both Stella and Ida Elisabeth are described as having accomplished something great, something that they don’t have words for – yet” (Hamm, 2007:19). En slik posisjon fører ofte til at kvinnen det gjelder må kjempe for at hennes stemme skal bli anerkjent av fellesskapet.

Selvhevdelsen, idealet innenfor den moralske perfektjonismen, tar med andre ord utgangspunkt i individets ønske om å oppnå en etisk selvbevissthet, der målet er at individet selv kan avgjøre, og delta aktivt i dommen over, hva som er rett og galt. Hver gang individet utfører handlinger i samsvar med sin etiske selvbevissthet utvikler det seg mot en forbedret og mer menneskelig utgave av seg selv:

”Moral perfectionism challenges ideas of moral motivation, showing [...] the possibility of my access to experience which gives in to my desire for the attaining of a self that is mine to become, the power to act on behalf of an attainable world I can actually desire” (Cavell, 2004:33).

Dette innebærer ikke bare at individet må utvikle seg mot et slikt ideal, men at det også bevarer troen på at slike idealer vil føre til en bedre verden.

³² Jeg har valgt å oversette Emersons begrep *self-reliance* med *selvhevdelse*, for å vise at uttrykket ikke betyr det samme som det vi normalt omtaler som selvsikkerhet.

³³ *Stella Dallas* (1937) er også en av de fire filmene Cavell kategoriserer som *den ukjente kvinnens melodrama* i *Contesting Tears* (1996).

Samtidig kan selvhevdelsen føre til at individet tvinges til å distansere seg fra fellesskapet. Som eksempel på dette kan vi se på hvordan Hamm beskriver Ida Elisabeths kamp for å få lov til å velge sin tilværelse som enslig mor: "Not always do their ideas conform to those of society, and the women risk their position in order to confirm their existence as moral agents" (Hamm, 2007:19). Av og til vil individets etiske selvbevissthet distansere seg så fundamentalt fra de moralske føringene de språklige kriteriene legger til grunn at individet ikke lenger deler fellesskapets syn på verden. Når det selvbevisste individet forsøker å uttrykke disse individuelle dommene overfor fellesskapet og den andre, vil hun ikke bli forstått. Her ser vi en sammenheng mellom skeptisisme og selvhevdelse: Et individ som distanserer seg fra fellesskapet og hevder seg selv, vil ikke møte forståelse eller anerkjennelse hos den andre siden den andre fortsatt står innenfor fellesskapet. Det selvhevdende individet ender også opp som skeptiker i mangelen på å bli hørt og forstått, og ytringene som hun forsøker å uttrykke overfor fellesskapet, blir melodramatiske. Dette viser at utviklingen av skeptisisme ikke alltid er negativ, men at den alltid vil medføre at individets forhold til fellesskapet settes på spill, og at individet isoleres fra den andre når det først og fremst ønsker å ta ansvar for sitt eget cogito.

3.3.2 *Skeptikerens forhold til kropp*

Cavell skriver at individets anerkjennelse av andre mennesker i stor grad bygger på analogier (Cavell, 1999:46). Individet ser at den andres kropp likner hennes egen kropp, og observerer at en del av den andres kroppslige reaksjoner likner hennes egne reaksjoner. Gjennom empatisk projeksjon kan individet konkludere med at den andre tenker eller føler på samme måte som hun selv tenker eller føler: "[S]ince the behavior and the bodies of others are like mine, analogous to mine, it is reasonable to infer from my case that others have sentience as I do [...]" (Cavell, 1999:46-47). Ifølge Cavell er dette argumentet grunnleggende skeptisk, fordi det problematiserer forskjellene mellom kroppene og fratrar dem verdi.

Skeptikerens forhold til kroppen baserer seg på det dualistiske synet på relasjonen mellom kropp og sjel, som hun har arvet fra Descartes, der den menneskelige tilværelsen splittes i kropp (utside) og sjel (innside) (Langås, 2005:22). Cavell understreker forskjellen mellom de to ved å påpeke at det kroppslige gjør menneskene fundamental atskilt fra og ukjent for hverandre, mens sjelen krever fellesskap med og kjennskap til andre mennesker: "If the body individuates flesh and spirit, singles me out, what does the soul do? It binds me to others" (Cavell, 1999:411). Kroppsligheten er et ontologisk faktum individet er nødt til å forholde seg til, men for skeptikeren skaper den problemer ved å legge ekstra press på den språklige kommunikasjonen. Hun utvikler skeptisisme når hun erfarer at språket mislykkes i å skape

forståelse og anerkjennelse mellom individer. En følge av dette er opprettelsen av fantasien om beste mulige tilfelle for anerkjennelse, det vil si fullkommen, ordløs kommunikasjon, der verken kropp eller språk er nødvendig for å overføre mening mellom individer. Cavell hevder at også dette er et aspekt ved den menneskelige tilværelsen som skeptikeren har misforstått: ”The block to my vision of the other is not the other’s body but my incapacity or unwillingness to interpret or to judge it accurately, to draw the right connections. The suggestion is: I suffer a kind of blindness, but I avoid the issue by projecting this darkness upon the other” (Cavell, 1999:368). I stedet for å akseptere at ansvaret for å oppnå en forståelse av den andre ligger hos individet selv, overfører skeptikeren skylden for den mislykkede kommunikasjonen til atskillelsen mellom seg og den andre – det vil si til den andres kropp og til språkets ufullkommenhet.

Selv om skeptikerens drøm er å eksistere i en symbiose med den andre, kan denne drømmen også virke truende, fordi den utvisker det særegne og unike ved individet til fordel for det som er felles. Total forståelse innebærer nødvendigvis at det ikke lenger eksisterer noe som er privat og personlig, noe som gjør individet ukjent for den andre. Fullstendig forståelse truer individets singularitet, fordi det gjør det umulig for henne å velge hvilke deler av sin kunnskap om seg selv og verden hun vil gi uttrykk for overfor den andre. Derfor både ønsker og ønsker ikke skeptikeren å være atskilt og ukjent. Toril Moi skriver at også skeptikerens fantasi om fullkommen kommunikasjon er grunnleggende skeptisk: ”Den nedvurderer kroppen, men den nedvurderer også språket, fordi den fratår ordene all verdi: menneskelig tale kan aldri bli annet enn nest best i forhold til sjelens sanne, ordløse kommunikasjon” (Moi, 2006:388).

3.4 Filmer fra Hollywoods gullalder: Ekteskap og melodrama

I sine studier av film fra Hollywoods gullalder, *Pursuits of Happiness*. *The Hollywood Comedy of Remarriage* (1981) og *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996), studerer Cavell hvordan ekteskapet og forholdet mellom mann og kvinne konstituerer seg på ulike måter i ulike filmer. Filmene tar med andre ord utgangspunkt i ekteskapet, den vanligste samlivsformen i det vestlige samfunnet. Ekteskapets stilling er eksemplarisk i forhold til å vise hvor avhengig to individer er av den dagligdagse samtalen for å lykkes i å unngå ukjentheten og den skeptiske trusselen. Cavell mener at ekteskapet på denne måten fungerer som en representasjon av det dagligdagse: ”[...] I could say that marriage, in its idea of mutual, diurnal devotion, is a figure for the ordinary, the everyday exactions of the world” (Cavell, 1994:141). Dermed er det også i ekteskapet de

kommunikative problemene mellom to individer kommer best til syne. *Pursuits of Happiness* tar for seg en genre kalt ”gjengiftekomedier” (remarriage comedies), komedier der to ektefeller finner tilbake til hverandre etter en periode med atskillelse. Melodramaene det handler om i *Contesting Tears*, ”den ukjente kvinnens melodrama” (melodrama of the unknown woman), fungerer som negasjoner av gjengiftekomediene.

For Cavell konstituerer analysene av ekteskapet også en vesentlig mulighet til å si noe om fellesskapet, fordi han mener ekteskapet fungerer som en konkretisering og eksemplifisering av bevegelser og fenomener i et større fellesskap:

The relation as between human beings is not, in the comedies, perceived as one that pervades society as it stands, but it is shown to hold between a pair who are somehow exemplary of the possibilities of this society perceivable from its current stance. The melodramas envision the phase of the problematic of self-reliance that demands this expressiveness and joy first in relation to oneself (Cavell: 1996:9).

Ekteskapene som behandles i filmmelodramaene tematiserer forskjellen og bevegelsen mellom konformitet og selvhevdelse. Dette understreker også at det melodramatiske uttrykket tilhører det absolutt private. Når en type filmer knyttes til melodramaet, er det fordi den synliggjør den relasjonen individet har til sin egen eksistens, ettersom det melodramatiske uttrykket er individets hevdelse av seg selv, overfor seg selv.

I *The Claim of Reason* skriver Cavell: ”To speak for oneself politically is to speak for the others with whom you consent to association, and it is to consent to be spoken for by them – not as a parent speaks for you, i.e., instead of you, but as someone in mutuality speaks for you, i.e., speaks your mind” (Cavell, 1999:27). Det er en forutsetning at individene som fungerer som representanter for hverandre i et fellesskap skal være likeverdige. Dette gjelder også i ekteskapet. I *Contesting Tears* sier Cavell seg enig med John Milton i at det gode ekteskapet er basert på ”a meet and happy conversation” (Cavell, 1996:5). Den dagligdage samtalen kan bare fungere så lenge den foregår mellom to individer som anser hverandre for å være likeverdige.

I melodramaene er det denne forutsetningen som skaper problemer, særlig i forhold til kvinnenens stemme og stilling i ekteskapet. Når likeverdet og den dagligdage samtalen går tapt, kan både mannen og kvinnen utvikle skeptisisme. Den mannlige skeptikeren vil, ifølge Cavell, først og fremst vise denne skeptisismen ved å avsløre et problematisk forhold til kvinnens stemme, fordi han både vil og ikke vil vite det hun vet. Han ønsker å tilegne seg hennes kunnskap – om ham og om verden – for å tilegne seg bevis for sin egen eksistens. Samtidig er han redd for at å vite det hun vet vil viske ut grensene mellom dem, og følgelig

sette hans egen individualitet på spill. Skeptikeren "[...] wants and wants not to exempt himself from the closet of privacy, wants and wants not to become intelligible, expressive, exposed" (Cavell, 1994:132). Dette viser at skeptikeren på den ene siden er redd for å være ensom, uten mulighet til å gjøre seg selv kjent overfor den andre, men samtidig er redd for å miste kontrollen over hva han avslører om seg selv.

Den kvinnelige skeptikeren er mer passiv, og utvikler sin skeptisisme basert på erfaringen av ikke å bli hørt eller anerkjent. Kvinnens stemme står i direkte forbindelse med hennes cogito: Ved å la sin stemme bli hørt, krever hun anerkjennelse for sin stilling som tenkende individ. Når mannen så fortrenger eller nekter å anerkjenne denne stemmen, nekter han på samme tid å anerkjenne kvinnens eksistens, og hun vil oppleve seg selv som ukjent. Tradisjonelt foregår ofte denne typen objektivisering av kvinnen i patriarkalske samfunn, der mannen forholder seg til kvinnen som fysisk kropp i større grad enn kvinnen som tenkende cogito. Når hun fratras retten eller muligheten til å heve sin stemme overfor fellesskapet og den andre, utsettes kvinnen for umyndiggjøring. Dette er den overordnede problematikken til kvinnene i melodramaet:

Then what is wanting – if marriage is to be reconceived, or let's say human attraction – is for the other to see our separate existence, to acknowledge its separateness, a reasonable condition for a ceremony of union. Then the opening knowledge of the human is conceived as the experience of being unknown" (Cavell, 1996:22).

I både gjengiftekomediene og melodramaene står kvinnen og hennes krav på utvikling og (om)dannelse sentralt. I gjengiftekomediene overvåkes denne prosessen av en mann, "[...] the woman's education by the man" (Cavell, 1996:5), men kvinnen er ansvarlig for å velge den mannen hun ønsker å overlate dette ansvaret til. Dette viser at mannen, til tross for likeverdet, innehar en særlig privilegert posisjon i det dagligdagse (Cavell, 1996:5).

Melodramaene fremstiller ekteskap der likeverdet mellom ektefellene mangler. Her utsettes kvinnen for mannens ideer om ekteskapet, slik de eksempelvis fremstilles av Paulus: "Eller vet dere ikke at den som holder seg til en skjøge, blir ett legeme med henne? Det er sagt: 'De to skal være ett'" (1.Kor 6,16-17). Følgelig opplever kvinnen at hennes krav på å være atskilt og singularer trues: "[H]er (superior, exterior) knowledge becomes the object – as prize or as victim – of the man's fantasy, who seeks to share its secrets [...], to be ratified by it [...], to escape it [...], or to destroy it [...]" (Cavell, 1996:13-14). Mannen krever et innsyn i kvinnens kunnskap – om seg selv, om ham og om verden – som hun ikke er villig til å gi ham, og kvinnen tvinges inn i en tilstand av stumhet som fører til skeptisisme. Etersom det ikke lenger er mulig for henne å gjøre seg kjent gjennom dagligspråket, baserer uttrykkene hennes

seg på den melodramatiske modusen og teatraliske virkemidler – overdrivelser, gester og utrop – når hun forsøker å uttrykke smerten og fortvilelsen over å være isolert, språkløs og ukjent for fellesskapet:

If [...] we sense that a certain theatricality is the sign of an inability to mean, to get our meaning across, then such writing comes across to us by understanding this desperation, figuring our hidden screams, and then understanding us despite ourselves, despite our inexpressiveness, the poverty and pathos of all expression (Cavell, 1996:40).

Den ukjente kvinnen i melodramaene krever også omdannelse og utvikling, men med henne må dette skje uavhengig av en manns innflytelse. Følgelig avviser den ukjente kvinnen mannen og ekteskapet. Ofte motiveres prosessen av kvinnens økte bevissthet i forhold til sin egen posisjon i virkeligheten, og et tiltagende ønske om å utvikle selvhevdelse for å få denne posisjonen til å endre seg. Når Cavell stiller spørsmålet: ”[W]here does the woman’s ability to judge the world come from?” (Cavell, 1996:16), er det for å henlede oppmerksomheten på hvordan den ukjente kvinnen kombinerer melodrama og isolasjon med en reposisjonering og bevisstgjøring av sitt cogito. Denne reposisjoneringen medfører også en avvisning av den mannen som til nå har stått ansvarlig for hennes utvikling, som utilstrekkelig og uverdigg hennes begjær. Cavell kaller den utviklingen som skjer med kvinnen i løpet av melodramaene, i mannens og ekteskapets fravær, en *metamorfose*:

The route to this alternative integrity is still creation, or what I might call metamorphosis – some radical, astonishing, one may say melodramatic change of the woman, say of her identity. But this change must take place outside the process of a mode of conversation with a man (of course, since such a conversation would constitute marriage) (Cavell, 1996:6).

Med metamorfosen utvikler kvinnen seg og sitt cogito, men prisen hun må betale for dette går på bekostning av hennes deltakelse i samfunnet. Ønsket om å gi uttrykk for utviklingen hun har gjennomgått og sin ervervede etiske selvbevissthet er til stede, men siden hun befinner seg utenfor kriteriene, har hun ingen mulighet til å formulere disse uttrykkene på en forståelig måte overfor den andre. Resultatet er at uttrykket blir insisterende, kraftig, og uforståelig for den andre. Slike melodramatiske fremførelser er ”[the] expression of the inexpressible (for there is no standing language of that other world; it requires understanding without meaning) [...]” (Cavell, 1994:144). Gjennom det melodramatiske uttrykket understreker kvinnen sitt cogito, først og fremst i relasjon til seg selv, samtidig som dette gjør henne vedvarende ukjent og uforståelig for alle andre.

Samtidig påpeker Cavell i ”Vinning og tap: regnskapets time” (1998) at skeptisismen kan helbredes, men at dette ikke er en endelig helbredelse som vil holde skeptisismen borte for alltid. Nettopp fordi den skeptiske trusselen er et konstant aspekt ved tilværelsen som menneske, krever menneskets inntreden i det dagligdagse at det makter å stadig holde skeptisismen på avstand gjennom den dagligdagse samtalen. Helbredelsen er noe mennesket må anstrenge seg for å oppnå, igjen og igjen, på nytt og på nytt.

3.4.1 Fra Peter Brooks til Stanley Cavell

Cavells tekster åpner for en lesning av kvinnenens stilling i melodramatiske kunstverk som ikke finnes hos Brooks. Ettersom formålet med denne avhandlingen er å se nærmere på kvinnenens situasjon og stilling i *Jerusalem* i forhold til det melodramatiske uttrykket, veier dette sterkt for min preferanse for Cavells teorier i forhold til Brooks’.

En annen viktig årsak til dette valget ligger i de to teoretikernes ulike vekting av det dagligdagse. I *Jerusalem* foregår alle (melo)dramatiske hendelser på en bakgrunn preget av bøndenes dagligliv. Flere litteraturvitere har argumentert for at fortelleren i teksten i større grad sympatiserer med de hjemmeværende bøndene enn utvandrerne.³⁴ Det synes med andre ord å være det dagligdagse som etableres som det mest fordelaktige i det litterære universet. Når Brooks fremhever at den melodramatiske modusen peker mot det moralsk okkulte gjennom en transcendens av det dagligdagse, fører dette til en nedvurdering av det dagligdagse, som han sammenlikner med et teppe som dekker over og skjuler det egentlige og sanne for det moderne mennesket: ”Excess is necessary to approach the essential and the true, that which is hidden by what men ordinarily call ’reality’ as by a curtain” (Brooks, 1995:115). Cavell konstaterer at det bare er det dagligdagse som *er* meningsfullt, til tross for at kriteriene det baserer seg på er menneskeskapte. Skeptikerens problem er at hun ikke klarer å anerkjenne det meningsfulle, så lenge hun samtidig erfarer at hun aldri vil få sikker kunnskap om den andres eksistens. Det er med andre ord ikke et problem med verden, slik Brooks fremstiller det, men et problem som omhandler den enkeltes bevissthet.

3.5 Dagligspråksfilosofi, litteratur og språk

Det kan kanskje virke paradoksalt at jeg vil bruke dagligspråksfilosofien som utgangspunkt, samtidig som jeg understreker at dette prosjektets formål er å gå vekk fra de realistiske forståelsesrammene *Jerusalem* tidligere har blitt vurdert ut i fra. Vil ikke bruken av dagligspråksfilosofi i en litteraturvitenskapelig oppgave nettopp kreve en forståelse av det

³⁴ Jf. (Berendsohn, 1928:197) og (Wivel, 1988:94).

litterære språket som realistisk og mimetisk? Jeg vil her kort kommentere forskjellen mellom realismen som litteraturhistorisk periode, og dagligspråksfilosofien.³⁵ Realismen, som litteraturhistorisk strømning, gikk ut fra at det er mulig for det litterære verket å gi leseren et objektivt bilde av virkeligheten, slik denne faktisk er. Dette regnes i dag som et svært forenklet syn på forholdet mellom den faktiske virkeligheten og litteraturens mulighet til å skildre denne virkeligheten. Et slikt litteratursyn innebærer for det første at forfatteren og leseren av verket har den samme oppfattelsen og forståelsen av virkeligheten, og for det andre at denne virkeligheten er mulig å skildre objektivt gjennom språket. Når jeg henviser til *Jerusalems* resepsjonshistorie, er det denne typen realisme det er snakk om.

Selv om dagligspråksfilosofien beskjeftiger seg med dagligspråket, og derfor også omtaler virkeligheten, baserer den seg ikke på hva som faktisk har blitt sagt i en faktisk sammenheng, men hva som *kunne* blitt sagt eller er mulig å si i en gitt kontekst. Cavell skriver i *The Claim of Reason*: "[T]he philosophical appeal to ordinary language essentially involves responding to *imagined* situations" (Cavell, 1999:154, forf. kursiv.). I så måte er de litterære eksemplene dagligspråksfilosofene gjør bruk av realistiske, fordi de synliggjør hva det er *mulig* å ytre i en bestemt kontekst. Cavell understreker dessuten at subjektets virkelighetsoppfatning er avhengig av fellesskapet individet oppfatter seg selv som en del av. Gjennom en undersøkelse av hva som er mulig å si, kan vi utprøve grensene for hva som konstituerer vår virkelighetsoppfatning. Erfaringen av at et subjekts virkelighetsoppfatning er så fundamentalt forskjellig fra et annet subjekts oppfatning at de to ikke vil ha mulighet for å forstå hverandre, understreker at vår virkelighetsoppfatning alltid er relativ. Slik opprettholder også Cavell det absolutte skillet mellom virkeligheten slik den oppfattes av subjektet og virkeligheten slik den fremstår utenfor den menneskelige bevissthet, noe det aldri vil være mulig for et menneske å erfare.

Philosophy which proceeds from ordinary language is proceeding from the fact *that* a thing is said; that it is (or can be) said (in certain circumstances) is as significant as what it says; its being said then and there is as determinative of what it says as the meanings of its individual words are (Cavell, 1976:336).

Det vesentlige ved en ytring er ikke om den er fiktiv eller virkelig, men om den er i stand til å bli ytret. Dagligspråksfilosofen interesserer seg også for det litterære språket, fordi litteraturen forholder seg til og gjør bruk av dagligspråket. Dette skjer riktignok ikke i en empirisk sammenheng, men dagligspråket og de kriteriene som kommer til syne her, definerer hva det

³⁵ Dette er en diskusjon som i seg selv kunne vært tema for en masteroppgave, men som jeg dessverre ikke har plass eller mulighet til å gå mer detaljert inn på.

er mulig å ytre i en bestemt sammenheng. At situasjonene og dialogene jeg refererer til i min lesning av *Jerusalem* befinner seg i verket, viser at de hypotetisk sett er i stand til å bli ytret. Dette legitimerer min bruk av dagligspråksfilosofien som teoretisk bakgrunn.

4 Ekteskapet og den skeptiske trusselen

4.1 Ingmar Ingmarsson og fellesskapet

Vektleggingen av Ingmar Ingmarsson som arketype, etisk ideal og lederskikkelse i bygdesamfunnet fremstår som et vedvarende aspekt ved resepsjonen av *Jerusalem*.³⁶ Dette konstituerer også en del av virkelighetsforståelsen i det bygdefellesskapet Ingmar Ingmarsson og Ingmarsslekta er en del av. Derfor har det ikke bare følger for fellesskapet, men også for Ingmar Ingmarsson selv.

Romanen innledes med en innbilt samtale mellom Ingmar (d.e.) og hans far, der Ingmar klager over at "[...] mig frågar ingen till råds, och jag har ingenting att bestämma öfver" (Lagerlöf, 1903a:5). Leseren vet at Ingmar er overhodet på Ingmarsgården, og vi kan derfor tolke denne poengteringen av *ingen* og *ingenting* som en melodramatisk overdrivelse. Ytringen viser at Ingmar føler seg hjelpeløs og ubetydelig i forhold til fellesskapet, som ikke anerkjenner ham som den lederskikkelsen både han og de andre mener han burde være. Uttrykket avslører Ingmars fundamentale, eksistensielle problem. Han burde videreføre det arketyperiske ved Ingmarsslekta, og dette vurderes som en viktigere side ved hans eksistens enn de sidene ved ham som gjør ham til et atskilt, singulært individ. Fellesskapet – og leserne – forventer at personen som bærer navnet "Ingmar Ingmarsson" skal være et eksempel til etterfølgelse for hele bygda, og fungere som en slags garantist for bygdas hierarkiske struktur.³⁷ Å bli akseptert som denne lederskikkelsen medfører at Ingmar får tilnavnet Stor Ingmar, men denne aksepten kan bare oppnås så lenge handlingene hans samsvarer med de kriteriene fellesskapet forbinder med en Stor Ingmar. Dette viser at det eksisterer en dialektikk mellom opprettholdelsen av fellesskapet og Ingmars identitetsutvikling. Når Ingmar opplever at sambygdingene følger hans eksempel, viser de samtidig at de anerkjenner ham som Stor Ingmar. Denne anerkjennelsen gir samtidig Ingmar en bekreftelse på hans identitet.

Innenfor fellesskapets virkelighetsforståelse er det de arketyperiske trekkene ved Ingmarsfamilien som har verdi. Samtidig konstituerer de individuelle sidene ved Ingmars personlighet en potensiell trussel overfor fellesskapet, fordi de kan påvirke ham til å ta avgjørelser basert på personlige ønsker, ikke på hva som er best for fellesskapet. Ingmar (d.e.)

³⁶ Walter Berendsohn skriver blant annet i *Selma Lagerlöf* (1928) at "[...] Ingmar maa leve sine Fædres liv" (Berendsohn, 1928:197).

³⁷ Elise Iuul beskriver i artikkelen "Skriven och oskriven lag" (2007) hovedpersonen i *Tösen från Stormyrörpet* (1913), Helga, som "[...] en etisk måttstock mot vilken andra människor i samhället kan mäta sina handlingar" (Iuul, 2007:76). Dette er en beskrivelse som også passer godt på arketyperen Ingmar Ingmarsson.

utvikler skeptisisme fordi han verken anerkjennes som en Stor Ingmar, eller har en følelse av at de individuelle sidene ved hans personlighet har verdi. Den manglende bekreftelsen setter Ingmars eksistens og identitet på spill.³⁸

Ingmarsfamilien har en livsfilosofi som skaper problemer i deres forhold til andre mennesker: ”Vi Ingemarer behöfva inte frukta människor, vi skola bara gå Guds vägar” (Lagerlöf, 1903a:15). Fordi Ingmarsfamilien ansees – og anser seg selv – for å være bedre enn andre mennesker, etableres det et skille mellom familiens medlemmer og individer som ikke er medlemmer av familien. Filosofien er elitistisk, i det den hevder at slektas medlemmer ikke behøver å ta stilling til hva andre mennesker tenker og føler. I et perspektiv inspirert av Cavell innebærer dette en ansvarsfraskrivelse i forhold til individets ansvar for å bli kjent med og gjøre seg selv kjent overfor den andre. Romanen viser at Ingmarsfamilien tar feil når de tror de fører sin eksistens på et annet nivå enn andre mennesker. De *er* mennesker, og denne tilværelsen krever og forventer av dem at de skal inngå i og opprettholde mellommenneskelige relasjoner.

4.1.1 Ingmarsfamilien og den skeptiske holdningen til språket

Ingmar (d.e.), Ingmar (d.y.) og Karin viser alle en tilbøyelighet til å legge mer vekt på kroppslige handlinger enn verbale uttrykk i sitt forsøk på å gjøre seg kjent overfor andre. Ingmar (d.y.) viser blant annet denne tilbøyeligheten ved å lære seg å danse, så han kan danse med Gertrud i Stark Ingmars hytte, og forsøker på denne måten å gi uttrykk for at han er glad i henne heller enn å formulere dette i en språklig ytring.

Cavell skriver i *Contesting Tears*: ”I associate melodrama with the contest of interpretations and with marriage as made of, and unmade by, mind reading” (Cavell, 1996:27). Ingmarenes forhold til den andre får ofte melodramatiske utslag fordi de forventer at den andres innsikt i deres virkelighetsforståelse skal være så total at den andre er i stand til å tankelese motvasjonen bak handlingene til Ingmarene. Forholdet mellom Ingmar (d.y.) og Gertrud er særlig truet av skeptisismen fordi de begge har et skeptisk utgangspunkt. Ingmar har ingen forståelse for at Gertrud ikke klarer å tankelese handlingene hans, mens Gertrud krever total innsikt i Ingmars kunnskap og blir fortvilet når hun oppdager sider ved Ingmar som understreker hans ukjenthet.

Den følgende samtalen mellom Ingmar (d.y.), Karin og Halfvor er et eksempel på hvorfor Ingmarsfamilien erfarer at språket har en manglende evne til å overføre mening. Mens Ingmar

³⁸ I ”Selma Lagerlöfs ’Jerusalem’ och den islandska sagan” (1952) skriver Nils Nihlén: ”Ingmar har knappast förmåga att se sig själv som individ, endast som länk i en stor kedja” (Nihlén, 1952:98).

har arbeidet i skogen, har Karin og Halfvor blitt medlemmer av Hellgums menighet. De to partene har svært ulike formål med diskusjonen: Ingmar ønsker å få avkreftet Stark Ingmars dårlige inntrykk av hellgumianerne, mens Karin og Halfvor ønsker å rekruttere Ingmar til bevegelsen. Samtalen viser hvordan ordene som ytres innebærer ulike valører for de tre deltakerne. De opplever at en felles forståelse ikke er mulig, og at den andre parten er totalt og ugjenkallelig ukjent:

– 'Och nu äro ni ovänner med Storms.' – 'Vi hålla oss bara till hvarandra, vi.' – 'Ni äro nog ovänner med alla människor.' – 'Vi hålla oss fjärran från dem, som bara vilja locka till synd.' Ju längre de tre talade samman, ju mer sänkte de rösterna. De voro alla mycket ängsliga för hvarje ord, som fälldes. Det syntes dem, att samtalet tog en bedröflig riktning (Lagerlöf, 1903a:179).

Cavell understreker at slike moralske diskusjoner er meningsfylte selv om samtalen ikke ender med enighet, fordi individene som deltar i dem klargjør sin egen posisjon, samt tar ansvar for, og overfor, den andre: "Without the hope of agreement, argument would be pointless; but it doesn't follow that without agreement [...] the argument was pointless" (Cavell, 1999:254-255). Ingmars formål er å få Karin og Halfvor til å forstå at den nye religionen har splittet fellesskapet i bygda, noe som i hans øyne gjør hellgumianismen spekulativ. Karin på sin side er ute etter å overbevise Ingmar om at hellgumianerne gjør rett i å isolere seg, fordi de som ikke tror som dem, er syndige. Men erfaringen av å være uenige er smertefull fordi Karins og Ingmars virkelighetsoppfatning forventes å være så fundamentalt den samme, ettersom de begge er av Ingmarsslekt. De klarer ikke å anerkjenne at slike uenigheter også kan være positive. Situasjonen gir dem i stedet en erfaring av at språket ikke strekker til, og at det i stedet skaper distanse og gjør Ingmar mer ukjent for Karin og Halfvor – og vice versa.

I det følgende skal jeg undersøke hvordan de tre kvinneskikkelsene som giftes inn i Ingmarsfamilien, Brita, Gertrud og Barbro, krever anerkjennelse for sin atskilthet, og hvordan de må kjempe for å heve sin stemme overfor sine skeptiske ektemenn. Fordi Ingmars identitet i utgangspunktet står i en utsatt posisjon, utvikler han et ambivalent forhold til kvinnenens stemme. Kvinnenens prosjekt blir det Cavell kaller "[...] a woman's search for a story, or of the right to tell her story" (Cavell, 1996:3). Det vil si muligheten til å velge hvilken kunnskap om seg selv hun vil dele med den andre, og hvordan muligheten til å utvikle sin etiske bevissthet og selvhevdelse forholder seg til muligheten til å opprettholde et ekteskap, distansert fra den skeptiske trusselen. Karin og Halfvors historie viser for det første hvordan eksistensproblematikken som er knyttet til det arketyperiske også gjelder Karin, men at den får

en særegen dimensjon i kraft av at hun er kvinne, og for det andre hvorfor den dagligdage samtalen er så nødvendig for ekteskapet.

4.2 Ingmar Ingmarsson og Brita – et gjengiftemelodrama

Det innledende kapittelet i *Jerusalem*, ”Ingmarssönerna”, handler om hvordan Ingmar Ingmarsson (d.e.) drar for å hente sin forlovede, Brita, i fengselet, der hun har sonet tre år for barnedrap. Historien foregår på to plan: Fortellehandlingen foregår tre år etter drapet, i tiden rundt Britas løslatelse, mens leseren, gjennom samtaler mellom karakterene, får innblikk i hva som skjedde i tiden rundt barnedrapet.

At Brita drepte barnet og kom i fengsel har ført til at Ingmar aldri har blitt anerkjent som Stor Ingmar. Ingmar avslører overfor faren at han vet at bygdefellesskapet mener han burde handlet annerledes overfor Brita: ” – ’Det är många, som tycka, att jag hade bort kunna ställa så, att ingen fått veta något annat, än att barnet varit dödfödt’” (Lagerlöf, 1903a:12). Den manglende anerkjennelsen av Ingmar viser at fellesskapet tross alt forholder seg kritisk til Ingmarsfamilien. Det er ikke snakk om at fellesskapet ikke *ser* Ingmar, men at de ikke identifiserer ham med kriteriene for en Stor Ingmar. Ingmar tyr til det melodramatiske når han forteller om sin nåværende ekteskapelige situasjon: ”Det finnes inte en så fattig bonde i socknen, att han vill ge mig sin dotter” (Lagerlöf, 1903a:8). Vi vet at Ingmarsfamilien fortsatt er en av de mest velstående familiene i bygda. Mens ytringen legger opp til en forståelse av at Ingmar har fridd til hver eneste bondedatter i bygda, og fått nei, påpeker Ingmar på et senere tidspunkt at han ikke har fridd til noen andre enn Brita. Dette viser at fortvilelsen Ingmar uttrykker i forhold til en manglende ektefelle i større grad handler om Ingmars følelse av å være verdiløs og usynlig i fellesskapet, enn det er en beskrivelse av et faktisk forhold.

4.2.1 Forhistorien

I samtalen med faren skildrer Ingmar samlivet med Brita som preget av påfallende lite samtale. Han forteller blant annet at selv da Brita hadde flyttet inn på Ingmarsgården for å hjelpe moren hans før bryllupet, var hun ikke med på å ta avgjørelsen om at bryllupet skulle utsettes. Denne avgjørelsen ble tatt av Ingmar og hans mor: ”[M]or och jag tyckte, att vi måste skjuta upp bröllopet ett år” (Lagerlöf, 1903a:9). Brita blir ikke bedt om å ytre sin mening, og umyndiggjøres mer eller mindre i et ekteskap hun ikke ønsket å inngå i utgangspunktet. Vi ser at ekteskapet i dette tilfellet likestilles med en økonomisk transaksjon, der Brita objektiviseres i en rolle som vare.

Den manglende kommunikasjonen kommer godt til syne når Ingmar merker at noe er galt med Brita. I stedet for å gjøre et forsøk på å bli kjent med Brita, og gjøre seg selv kjent for

henne, henvender han seg til sin mor og spør *henne* hvorfor Brita "[...] hade blifvit så blek och såg så vild ut i ögonen" (Lagerlöf, 1903a:10). Ingmar forsterker umyndiggjøringen av Brita, samtidig som hun etterlates i taushet. Svaret Ingmar får av moren samsvarer dessuten ikke med hvordan Brita egentlig har det, men med hvordan Märta selv fortolker situasjonen. Britas *faktiske* tilstand og tanker er fortsatt like uuttalte. Ingmar er ikke i stand til å forstå eller anerkjenne Britas uttrykk, og dette utsetter henne for isolasjon og ukjenthet i ekteskapet. Det at han i stedet får sin mor til tolke Brita for seg, gir situasjonen et teatralisk, nesten komisk preg.

Også Britas far, som alltid "hade [...] tagit Ingmars parti mot sin dotter [...]" (Lagerlöf, 1903a:19), bidrar til å redusere Brita.³⁹ Hun har et behov for å si noe om seg selv, for å få sin eksistens anerkjent av fellesskapet. Likevel tas alle viktige avgjørelser av menn Brita på en eller annen måte står i et underlegent forhold til. Tausheten hennes forsterkes av mangelen på venninner og andre fortrolige.⁴⁰ Denne markante ensomheten er også et trekk vi finner igjen hos Karin, Gertrud og Barbro.

Når Brita først får anledning til å uttrykke seg overfor noen, skjer dette på en melodramatisk måte. Den fattige kona Kajsa besøker Ingmars mor og forteller henne om to samtaler hun hadde med Brita før mordet. Ingmar befinner seg tilfeldigvis i rommet ved siden av, og overhører Kajsas fortelling.⁴¹ I den første samtalen anklager Brita Ingmar for å ha tvunget seg til henne: " – 'Ja, det räknas ej för orätt att tvinga sig till en hustru'" (Lagerlöf, 1903a:25). Bitterheten i Britas ironiske utsagn – hun mener jo nettopp at dette er galt – illustrerer et forsøk på å uttrykke kritikk overfor Ingmarsslekta, og overfor fellesskapets syn på denne som moralsk overlegen.⁴² Kritikken gjelder også i Ingmars manglende kommunikasjon: Det er problematisk for Brita at ingen i Ingmarsslekta "[...] säger mer än hvad som just är nödvändigt'" (Lagerlöf, 1903a:25). De mellommenneskelige relasjonene presses og marginaliseres når språkets mulighet til å skape kontakt avvises og dagligspråket kun brukes for å meddele fakta. Ingmars mistro til språket fører til at han ikke tar ansvar for å gjøre seg kjent for Brita, og dette hindrer også Brita i bli kjent med, og gjøre seg selv kjent for, ham.⁴³

³⁹ Jeg har tidligere påpekt at Vivi Edström understreker et viktig poeng når hun skriver: "Maktens män - såväl Britas far, politikern, som fästmannen, storbonden – ser inte den unga kvinnans behov" (Edström, 2002:261).

⁴⁰ Fremstillingene av kvinnene som ensomme og isolerte står i skarp kontrast til Ingmars beskrivelse av vennskapet mellom faren og Stark Ingmar: "De voro båda svarta af sot och luktade af den sura milröken, men aldrig har jag sett far så glad och skämtsam" (Lagerlöf, 1903a:125).

⁴¹ Dette er i seg selv et melodramatisk trekk, ettersom den skjulte tilhøreren får adgang til informasjon som han ellers aldri ville fått tilgang på.

⁴² Lisbeth Stenberg skriver om Brita i "Nationen som hem": "Det mest anmärkningsvärda i den inlednade novellen är att Brita på egen hand, gör uppror mot hela det kompakta manssamhället" (Stenberg, 1995:57).

⁴³ Situasjonen likner på den Jenny Bergenmar beskriver i *Förvildade Hjärtan* (2003), når Marianne Sinclair får innsikt i hvordan familiesituasjonen hennes egentlig fortøner seg: "I likhet med Elisabet accepterar hon inte

Den andre samtalen mellom Brita og Kajsa har jeg sitert innledningsvis i første kapittel. Her forsøker Brita å uttrykke overfor Kajsa hvilke følger Ingmars kommunikative utestengingsmekanismer har fått for hennes egen oppfatning av seg selv. Kajsa er ikke Britas fortrolige, men hun fungerer som publikum for det jeg vil kalle Britas melodramatiske iscenesettelse av seg selv som *den onde*. Bildet Brita maler av sin egen ondskap virker påtatt, ettersom situasjonen ellers i romanen ikke bærer preg av at hennes moral er dårligere enn andres. Rollen som den onde gir hun seg selv fordi hun ikke lenger aksepterer fellesskapets oppfatning av Ingmarsfamilien som representanter for det ultimate gode. Hun har stilt seg utenfor fellesskapets virkelighetsforståelse, og har samtidig mistet muligheten til å gjøre seg selv forstått overfor, og bli forstått av, dette fellesskapet. Når Brita forsøker å uttrykke sin kritikk til tross for dette, kan hun bare definere seg selv som et negativ, i en melodramatisk ytring.

Ved å stille seg selv på utsiden av fellesskapet på denne måten, står Brita i fare for å bli oppfattet som gal, ettersom ”galskap” er det fellesskapet selv definerer som avvik fra normen. Monologen hun fremfører for Kajsa er en *arie* (Cavell, 1994:135) om hennes egen følelse av isolasjon og ukjenthet i et mislykket ekteskap. Arien er et forsøk på å definere en moral som ikke samsvarer med fellesskapet, og den foregår utenfor dagligspråket. Dette viser at Britas utvikling går mot selvhevdelse. Uttrykket handler ikke lenger om å oppnå Kajsas forståelse, men om at Brita trenger å få en bekreftelse på sin eksistens, i første omgang i relasjon til seg selv. Cavell beskriver dette som en teatralisk iscenesettelse av seg selv: ”[T]he theatricalization of the self becomes the main proof of its freedom and its existence” (Cavell, 1996:10).

Brita forteller Kajsa at hun planlegger å drukne seg hvis Ingmar utsetter bryllupet. Dette blir likevel ikke utfallet av situasjonen – Brita gjør noe hun aldri har snakket om å gjøre, og dreper barnet i stedet. Et vesentlig spørsmål i denne sammenhengen stilles også av Barbro på et senere tidspunkt i romanen: Hvorfor velger Brita å drepe barnet, men ikke seg selv? Slik jeg leser romanen, konstituerer Britas selvmordsplaner en del av hennes forsøk på å hevde seg selv og reetablere seg i et likeverdig forhold til Ingmar. Hennes identitet og eksistens står på spill så lenge Ingmar og hans familie ikke anerkjenner henne. Drapet på barnet er en melodramatisk handling, fordi Brita beveger seg ut over grensene for det fellesskapet aksepterer og forstår, i et forsøk på å tvinge Ingmar til å anerkjenne henne. Også selvmordet kunne fungert som en slik melodramatisk selvhevdelse, men dette ville ødelagt muligheten for

längre familjeöverhuvudets tolkningsföretråde, utan ifrågasätter de grunder varpå hans auktoritet vilar” (Bergemar, 2003:73).

en reetablering av ekteskapet mellom Brita og Ingmar. Ved å drepe barnet gir Brita Ingmar muligheten til å reagere på det melodramatiske uttrykket overfor henne. Dermed er muligheten for at de to skal kunne etablere et fungerende ekteskap, det vil si et ekteskap basert på den dagligdagse samtalen, fortsatt til stede.

4.2.2 Oppklaringen – tre år etter

Møtet mellom Brita og Ingmar etter de tre årene Brita har sittet i fengsel, avdekker at Brita har gjennomgått en utvikling. Når hun blant annet tenker: ”Kunde jag bara läsa hans tankar [...]” (Lagerlöf, 1903a:33), viser hun at hun har utviklet skeptikerens problematiske forhold til den andres kropp. Brita ønsker å bli kjent med Ingmar, men hun har mistet troen på dagligspråkets evne til å kunne oppfylle dette ønsket. Hun har likevel forstått at den eneste måten hun kan bli kjent med Ingmar på, er gjennom samtale. At Brita i det hele tatt er i stand til å tenke dette ønsket, viser en subtil endring fra hennes tidligere ekstreme posisjon, selv om hun foreløpig ikke klarer å uttrykke det overfor Ingmar. Den manglende muligheten til å uttrykke det hun aller helst ønsker å uttrykke, resulterer i følelsen av at ordene hun sier ytres av noen andre enn henne selv: ”Hon tyckte alldeles, att det var en annan som svarat och ej hon själf” (Lagerlöf, 1903a:32).

Til tross for at Brita nå har et bevisst ønske om å reetablere samtalen med Ingmar, står forholdet konstant i fare for å falle tilbake i det melodramatiske. Dette ser vi eksempelvis ved ankomsten til Ingmarsgården, der de to blir en del av et melodramatisk tablå⁴⁴:

– ’Jag skulle aldrig ha kommit tillbaka,’ sade hon [Brita] och snyftade. – ’Å, men stig nu ur,’ sade Ingmar. – ’Låt mig fara tillbaka till staden, jag är inte god nog åt dig.’ – Ingmar tänkte kanske, att hon hade rätt häri, han sade ingenting, men stod med fotsacken i hand och väntade. – ’Hvad säger hon?’ frågade mor Märta, där hon stod i förstugudörren. – ’Hon säger, att hon inte är god nog för oss,’ sade Ingmar, ty Brita kunde ej göra sig hörd för gråts skull. ’Och hvarför gråter hon,’ frågade gumman. – ’Därför att jag är en så arm synderska,’ sade Brita och tryckte händerna mot hjärtat, hon tyckte, att det ville brista af sorg. – ’Hur?’ frågade gumman åter. – ’Därför att hon är en så arm synderska,’ upprepade Ingmar (Lagerlöf, 1903a:38).

De kroppslige uttrykkene som følger Britas utsagn er melodramatiske, både den ville gråten og hendene som trykkes mot brystet er overdrevne uttrykk for et følelsesmessig opprør. Ingmars oppførsel viser at han verken har mulighet til, eller et ønske om, å anerkjenne disse uttrykkene. Mens Brita forsøker å gi uttrykk for følelsene sine, gjentar Ingmar utsagnene hennes for Märta. Dette fører til en unaturlig overdramatisering av Britas ord, samtidig som det opprinnelige uttrykket hun ønsket å formidle, forvrenges og går tapt i situasjonen. Ingmars

⁴⁴ Jf. kapittel 1, s. 6.

oppmerksomhet er hele tiden vendt mot moren, og oppgaven med å fortolke Britas uttrykk overlates igjen til henne. Tablået suger meningen ut av Britas ord, og etterlater henne uten autoritet og stemme.

Ingmars manglende anerkjennelse kommer også til syne når han endrer uttrykket ” jag är inte god nog åt dig” til ”Hon säger att hon inte är god nog åt oss [min uthevelse]”. I motsetning til den normative oppfatningen av ekteskapet som en forening mellom to singulære individer, avslører Ingmar en formening om at Brita i større grad forenes med slekta, enn med ham som individ. Det arketypiske truer ekteskapet som en mellommenneskelig relasjon, fordi det destabiliserer den fundamentale balansen og likeverdet mellom ektefellene. Samtidig får Ingmar muligheten til å gjemme seg bak familiefilosofien og det arketypiske, og slipper dermed å ta ansvar for å forsøke å forstå Britas uttrykk.

Omslaget i forholdet mellom Ingmar og Brita kommer plutselig når Ingmar får et brev Brita har skrevet til ham i fengselet tidligere enn han egentlig skulle fått det. Der står det at Brita nå elsker Ingmar. I *The Melodramatic Imagination* kategoriserer Peter Brooks brev og skriftlige dokumenter i melodramaene som ”the written confession” (Brooks, 1995:27). Slike skriftlige tilståelser inneholder, i likhet med andre meningsbærende emblemer, et melodramatisk betydningsoverskudd. De sublimerer og konkretiserer det utsigelige som skriveren, i dette tilfellet Brita, hele tiden har ønsket, men ikke hatt muligheten til, å formidle.

Det Ingmar ikke har vært i stand til å fortolke ut av Britas ord og handlinger, får han endelig bevis for i brevet. Dette viser at Ingmar, ettersom han mistror det muntlige språkets mulighet til å benevne ”det sanne”, krever et mer konkret og robust uttrykk for Britas meninger. Særlig er det Britas beskrivelse av hvordan kjærligheten til ham oppstod, som overbeviser ham. Da Brita stod tiltalt for barnemord lovet Ingmar henne at han fortsatt skulle gifte seg med henne, om hun kom til å endre mening om ham. Brita forteller:

– ’Det var efter detta jag började tycka om dig, jag hade aldrig trott, att en människa kunde säga något sådant. Det var öfvermänskligt, att du kunde säga så till mig, Ingmar, efter allt jag gjort dig. När jag då såg på dig, tyckte jag, att du såg bättre ut än alla de andra, du var klokare än de alla, och du var den enda, som det var godt att lefva tillsammans med. Jag blef så kär i dig, och jag tänkte, att du hörde till mig och jag till dig (Lagerlöf, 1903a:42).

Cavell skriver i *The Claim of Reason*: ”But once you recognize a community as yours, then it does speak for you until you say it doesn’t, i.e., until you show that you do” (Cavell, 1999:27). På tinget opplever Ingmar at han ikke føler seg representert av fellesskapet som

dømmer Brita.⁴⁵ Han viser at han tar avstand fra handlingen de er i gang med å utføre ved å heve sin stemme overfor fellesskapet. Slik presenterer Ingmar sitt eget moralske standpunkt, samtidig som han gir Brita muligheten til å bli kjent med dette standpunktet, og dermed også med ham. Etter at Ingmar uttrykte sin moralske posisjon på tinget har Brita gjenkjent og anerkjent ham som en moralsk autoritet. Hun kjemper ikke lenger mot Ingmarsslekta, men godtar dem og deres moral som en overordnet instans. Brita har beveget seg tilbake til en posisjon innenfor fellesskapets virkelighetsoppfatning. Dette er også en forutsetning for at ekteskapet mellom dem kan reetableres innenfor det dagligdage.

For Ingmar blir anerkjennelsen fra Brita et tegn på at han har evnen til å leve etter familiefilosofien – ikke å bry seg om andre mennesker, men bare følge Guds veier. Vi ser også at denne filosofien inkluderer et ideal om et selvhevdende individ. Ifølge Cavell er følelsen av skam et godt utgangspunkt for selvhevdelsen, ettersom “[...] Emersonian Perfectionism requires that we become ashamed in a particular way of ourselves, of our present stance [...]” (Cavell, 1990:16). Skammen Ingmar føler, gir ham en forståelse av at fellesskapet og fellesskapets skriftlige lover ikke er representative for hans egne ideer om hva som er rett og galt. Ingmarsfamiliens livsfilosofi innebærer at fellesskapet skal gjenkjenne handlingene deres som riktige, mens selvhevdelsen ikke innebærer et slikt element av aksept og kjenthet. Dette konstituerer den primære forskjellen mellom den moralske perfeksjonismens ideal om selvhevdelse, og Ingmarsfamiliens filosofi. Det selvhevdende individet hos Emerson vet på den andre siden at ukjenthet og isolasjon er en følge av denne tilstanden.

Ingmar anser også det faktum at han og Brita har blitt forvist fra Ingmarsgården som en bekreftelse på at han kan identifiseres med en Stor Ingmar:

Ingmar började skratta helt låg för sig själf. ’Hvad är det, Ingmar?’ – ’Jag tänker på att vi har rymt ur kyrkan och blifvit bortkörda från Ingmarsgården.’ – ’Och det skrattar du åt?’ – ’Ska jag inte skratta? Vi få väl bo på landsvägen som skojare. Det skulle far se.’ – ’Du skrattar i dag, men det går inte, Ingmar, det går inte, och det är mitt fel.’ – ’Jag tänker det går,’ sade han, ’för numera bryr jag mig inte ett dyft om något annat än dig’ (Lagerlöf, 1903a: 43-44).

⁴⁵ I artikkelen ”Skriven och oskriven lag” beskriver Elise Iuul hvordan forholdet mellom to typer lover, de skrevne og menneskeskapte (*nomos*, som også av og til er uskrevne) og de uskrevne og gudommelige (*fysis*) ofte skaper problemer for relasjonen mellom enkeltmennesker og fellesskapet i Lagerlöfs verker (Iuul, 2007). Selv om Iuul ikke relaterer dette til Jerusalem, mener jeg likevel det er mulig å lese ”Ingmarssönerna” i forlengelsen av dette. Mens Brita dømmes etter *fysis* i en faktisk rettsak, dømmer fellesskapet i det stille Ingmar etter *nomos*, fordi de mener han kunne arrangert det hele slik at Brita ikke hadde blitt stilt for retten i det hele tatt. Straffen han får er at de ikke anerkjenner ham som en Stor-Ingmar.

Ingmars indre, eksistensielle konflikt kan avsluttes med denne bekreftelsen.⁴⁶ På den ene siden har han kunnskapen om Britas kjærlighet⁴⁷, som bekrefter hans singulære eksistens og viser ham at han hører hjemme i et ekteskap. På den andre siden har han fulgt familiefilosofien og hentet med seg Brita hjem til tross for kirkelydens og morens synlige reaksjoner, og dermed oppnådd en høyere moralsk posisjon enn i utgangspunktet. Denne situasjonen forandrer seg ikke når presten forteller dem at Märta har ombestemt seg og vil ha dem tilbake på Ingmarsgården.

4.2.3 *Det som må ofres: Britas mulighet til å velge*

Brita gjennomgår en utvikling fra taushet, melodramatiske ytringer og melodramatiske handlinger til et ønske om å kunne forstå Ingmar. Hun aksepterer til slutt også den atskilte tilværelsen som menneske, som krever at hun tar ansvar for å gjøre seg selv kjent for den andre gjennom dagligspråket.

Ifølge Cavell tar både gjengiftekomediene og den ukjente kvinnens melodrama utgangspunkt i kvinnens ønske om å utvikle seg og gjennomgå en omskapesprosess. I komediene er det mannen som står ansvarlig for denne utviklingen: "In these comedies the creation of the woman – the new creation of the woman, the creation of the new woman, the new creation of the human – takes the form of the woman's education by the man" (Cavell, 1996:5). Kvinnen må *velge* den mannen som skal stå ansvarlig for hennes dannelse, der målet med dannelsen er et ekteskap fundert på den likeverdige og dagligdagse samtalen. Forholdet mellom Ingmar og Brita kommer skjevt ut i utgangspunktet fordi Ingmar velges *for* Brita. Hennes opplevelse av hvordan han behandler henne gjør det umulig for henne å akseptere ham som den mannen som skal være legitimt ansvarlig for hennes dannelse. I stedet foregår Britas utvikling i det melodramatiske, fram til hun opplever Ingmars ytringer under rettsaken. Ingmars reaksjoner kan oppfattes som et uttrykk for anerkjennelse. Det er denne anerkjennelsen som danner bakgrunnen for at Brita anerkjenner Ingmar som en moralsk autoritet, og at hun dermed er villig til å gi ham ansvaret for hennes utvikling. Britas anerkjennelse får også følger for måten de samtaler på. Dette blir tydelig i og med at den melodramatiske modusen i teksten dempes mot slutten av kapittelet: " – 'Ingmar, Lill Ingmar,' sade hon och gaf honom hans smeknamn. – 'Du, som tycker, att jag är så ful.' – 'Det tycker jag visst.' – Ingmar slängde undan hennes hand. – 'Låt mig nu tala om det för dig.' – 'Ja, du får väl tala'" (Lagerlöf, 1903a:41). Her uttrykker Brita et eksplisitt ønske om å få

⁴⁶ Muligens kan vi se på dette som et frampek på at den senere Ingmar Ingmarsson velger gården foran Gertrud.

⁴⁷ Jan Lysén skriver om Ingmars forhold til Brita i "Ingmarssönerna som myt" (1983): "Kunnskapen om Britas kärlek till honom väcker till liv kärleken inom honom" (Lysén, 1983:102).

snakke til Ingmar. Ved å akseptere Britas ønske om å snakke, viser Ingmar at han anerkjenner henne. Dette understreker gjengiftetematikken i ”Ingmarssönerna”.

Samtidig innebærer skeptisismens tydelige tilstedeværelse som en konstant trussel mot ekteskapet i romanen, en tolkningsmulighet i relasjon til den ukjente kvinnens melodrama. Dette er med på å tilføre den tilsynelatende lykkelige forsoningen mellom Ingmar og Brita en ironisk resonans. Cavell skriver at melodramaene ironiserer over forholdet mellom kvinnen, hennes utvikling og den mannen som skal hjelpe henne med denne utviklingen, fordi mannens forhold til kvinnens kunnskap er ambivalent. Den ambivalente holdningen sverter ham, og gir ham et skurkaktig preg, ”[a] taint of villainy” (Cavell, 1996:85). Denne skurkaktigheten finner vi også hos Ingmar Ingmarsson, og det undergraver hans stilling som den ensidig gode og aktive helten. Skurkaktigheten kommer først og fremst til syne i makten han bruker for å rekvirere kunnskapen om Britas kjærlighet. Brita ber ham om ikke å lese brevet før hun har dratt, og uttrykker stor fortvilelse når han ikke etterkommer denne forespørselen:

Han började bryta det, då gjorde hon ett försök att rycka det till sig. Han höll emot och fick upp det ur kuvertet. – ’Å Herre Gud,’ jämrade hon sig, ’ingenting skall då besparas mig. [...] Du har inte rätt att läsa det än. Låt mig bara komma bort, Ingmar, innan du läser det.’ Ingmar gaf henne ett vredgadt ögonkast, hoppade ur kärran för att få vara i fred och ställde sig att läsa brevet” (Lagerlöf, 1903a:40).

Brita understreker at Ingmar ikke har rett til å lese brevet før hun gir ham tillatelse til det – det er en premiss for at han skal få ta del i kunnskapen i brevet at han ikke åpner det før hun har reist. Ingmar bryr seg ikke om det hun sier, og overskrider i stedet grensene Brita har satt. På denne måten utøver Ingmar vold over Brita og hennes cogito. Vi ser igjen at Ingmars manglende anerkjennelse av de grensene Brita setter, fører til melodramatiske uttrykk, som blant annet kommer til syne gjennom det totaliserende verdenssynet Brita legger for dagen i uttrykket ”ingenting skall då besparas mig”.

I tillegg til denne uviljen mot å anerkjenne grensene Brita har satt, kommer ambivalensen til syne i Ingmars manglende interesse for Brita etter at forholdet er gjenopprettet. Eksempelvis viser han liten forståelse for at Brita ikke har våget å skrive til ham om de endrede følelsene sine før. Han sier:

’Hvarför skref du inte?’ – ’Jag skref väl.’ – ’Och bad mig förlåta dig, det var väl ingenting att skrifva om.’ – ’Hvad skulle jag ha skrifvit?’ – ’Om det andra.’ – ’Skulle jag ha torts skrifva det, jag?’ – ’Nu hade jag så när inte kommit.’ – ’Men, Ingmar, tordes jag skrifva friarbrief efter allt jag gjort dig? (Lagerlöf, 1903a: 42).

Ingmar forstår ikke at Britas atskilte erfaringer ikke nødvendigvis er sammenfallende med hans egne. For Brita ville en slik blottleggelse av egne følelser sette hennes eksistens ytterligere på spill. Det var en hemmelighet det var nødvendig å bevare for at styrkeforholdet og likevekten mellom henne og Ingmar ikke skulle bli enda mer ujevn.

Ambivalensen og skurkaktigheten understreker det egosentriske ved Ingmars virkelighetsoppfatning. Dette åpenbarer seg ytterligere når han klager til Brita om at "[...] ingen ville se åt mig, därför att jag ställt det så illa för dig" (Lagerlöf, 1903a:43). Det at han tok på seg ansvaret for Britas lovbrudd på tinget skulle, ifølge ham selv, være nok til å legitimere ham som en Stor Ingmar. I og med at dette viste seg ikke å være tilfelle mener han å kunne rettferdiggjøre et krav om medlidenhet fra Brita. Samtidig er han ikke interessert i å få vite hvordan de siste tre årene har fortonet seg for henne. Denne situasjonen innebærer vesentlige likhetstrekk til det Toril Moi skriver om forholdet mellom Rosmer og Rebekka i Ibsens *Rosmersholm*: "[...] Rosmer er merkelig døv overfor Rebekkas stemme. Det er som om det ikke faller ham inn at Rebekka kan ha egne minner hun må forholde seg til" (Moi, 2006:395).⁴⁸

Selv om både Ingmar og Brita er fornøyd med helbredelsen av forholdet, kommer reetableringen med en bismak, fordi den er et resultat av den enes bruk av makt overfor den andre. Dette tydeliggjør at helbredelsen ikke er mulig uten et offer fra Britas side. Brita går tilbake til ekteskapet med vissheten om at Ingmars anerkjennelse av henne og likeverdet i ekteskapet alltid vil være truet av skeptisisme. Dette tilsvarer det Cavell skriver om *gjengiftemelodrama* i *Contesting Tears*, filmer som ender i en retur til ekteskapet til tross for at kvinnens kunnskap på en eller annen måte fortsatt står på spill (Cavell, 1996:14).⁴⁹

4.3 Karin og Halfvor: Den dagligdagse samtalen

Karins og Halfvors historie blir fortalt i kapittelet "Karin Ingmarsdotter", som innledes med et møte mellom Karin og Halfvor ca. ett år etter at forlovelsen mellom dem ble brutt.

Hendelsene som ledet til bruddet gjenfortelles retrospektivt av den allvitende fortelleren.

⁴⁸ Toril Moïs studie *Ibsens modernisme* (2006) er relevant for mitt prosjekt fordi hun blant annet bruker Cavells teorier for å forklare hvordan Henrik Ibsen utviklet seg som dramatiker mot slutten av 1800-tallet, der han etter hvert bryter med den idealistiske estetikken og utviklet en særskilt type modernisme. Apropos Ibsen kan det også være verdt å nevne at Arne Lidén publiserte artikkelen "Selma Lagerlöf og Ibsen" i *Sammlaren 1949*, meg bekjent den eneste studien som undersøker forholdet mellom Ibsens og Lagerlöfs verk.

⁴⁹ En liknende konklusjon finner vi i *En genialisk lek*, der Lisbeth Stenberg i forbindelse med kvinneskikkelsene i *Gösta Berlings saga* skriver: "I romanen vill jag läsa de intriglinjer som följer de olika yngre kvinnorna som undersökningar av positioner kvinnor kunde inta. I en sådan kritisk läsning måste de olika intriglinjerna ställas i jämnhöjd för att de undergrävande dragen skall bli tydliga. Kvinnors situation bearbetas och överskrids genom 'lösningar' som kan tyckas paradoxala. I grunden bearbetas en motsättning mellan individuell frihet och ansvar för andra" (Stenberg, 2001:194).

Faren til Karin⁵⁰ var usikker på om Halfvor var god nok for Karin, ikke fordi Halfvor ikke var rik nok, med fordi han kunne være like glad i alkohol som sin far. Dette viser at Ingmarsfamilien anser biologien for å være like determinerende i andre familier som i deres egen.

Karin brøt med Halfvor fordi han drakk seg full en gang de var i byen. Denne éne hendelsen er altså nok til at Karin forkaster ham som blivende ektemann: ”Karin fruktade nu, att han skulle bli lik sin far” (Lagerlöf, 1903a:74). Frykten som Karin føler, og den kompromissløsheten hun viser etter denne hendelsen, vitner om at hun mistror, ikke bare Halfvor, men også sine følelser for ham. Dette innebærer samtidig at Karin forkaster Halfvor som kandidat til den mannen som skal være ansvarlig for hennes utvikling.

Som et medlem av Ingmarsslekta deler Karin også deres virkelighetsoppfatning. Jeg har tidligere påpekt at familien, særlig gjennom familiefilosofien om at de ikke frykter noen mennesker så lenge de følger Guds veier, opererer med et skille mellom seg selv og andre mennesker. Det at Karin, i tillegg til å skulle fungere som overhode for familien, også er kvinne, gjør hennes posisjon desto mer utsatt, isolert og ukjent – Karin vet at hun er alene, at ingen andre har det som henne. Hun må balansere tilhørigheten til slekta med jakten på en mann som kan veilede hennes utvikling. Å finne en slik mann blir problematisk fordi det er deres egen familie som regnes som bygdas etiske ideal. Karin avdekker en grunnleggende skeptisk holdning til Halfvor som ektemann. Det at han bare er et menneske og at han ikke er av Ingmarsslekt betyr at hans moral alltid vil være dårligere enn hennes egen.

Når Halfvor drikker seg full, tar Karin dette som et endelig bevis på at han for det første er moralsk underlegen henne, og for det andre at han ikke anerkjenner hennes meninger. I Karins virkelighetsoppfatning konstituerer Halfvors handling en form for protest mot familiens nykterhetsmoral. Hadde han virkelig brydd seg om henne og kjent henne, hadde han visst hvor mye denne nykterheten betyr for henne. En senere kommentar viser dessuten at Karin i utgangspunktet mistror Halfvors motiver for å ville gifte seg med henne:

Nu var det så, att Karin alltid trott, att Halfvor friat till henne, därför att hon var rik och af en god släkt. Hon hade aldrig tänkt på att han kunde tycka om henne för hennes egen skull. Hon visste nog, at hon inte var en sådan flicka, som karlarna bry sig om. Inte heller hade hon själf varit förälskad hvarken i Halfvor eller Eljas (Lagerlöf, 1903a:94).

Til tross for slektsverdiene er det denne mistroen som utgjør hovedgrunnlaget for hvorfor Karin fordømmer Halfvor så raskt. Halfvor forsøker å få henne til å endre mening: ”Du

⁵⁰ Den Ingmar Ingmarsson som er hovedpersonen i ”Ingmarssönerna”, det vil si Ingmar (d.e.).

drager öfver mig sådan skam, [...] att jag ej kan bära den. Hvad skall folk tänka om mig, då du förkastar mig på detta sätt? Det går inte an, att göra sådant mot en hederlig karl” (Lagerlöf, 1903a:75). Halfvor prøver å formidle til Karin at ett feilgrep ikke er avgjørende for om man kan kalle ham et godt menneske eller ikke, mens Karin avslører seg som skeptiker fordi hun ikke makter å anerkjenne muligheten for at Halfvor snakker sant. Hennes manglende anerkjennelse av Halfvors egnethet som ektemann er et resultat av hennes egen fundamentale ukjenthet. Når Halfvor erfarer at han ikke har noen mulighet til å overbevise Karin, blir uttrykket hans melodramatisk, og han hevder at Karins avvisning går på livet løs.

4.3.1 *Følgene av Karins avslag*

Halfvors reaksjoner på Karins manglende anerkjennelse skaper en parallell til Britas historie. Når fortelleren kommenterer om Halfvor at ”[h]an kunde ej glömma den oförrätt Ingmarssönerna hade gjort honom” (Lagerlöf, 1903a:75), er det tydelig at Halfvor også markerer en kritisk avstand til Ingmarsslekta. Samtidig understreker han hvor ødeleggende bruddet med Karin har vært for hans stilling innenfor fellesskapet. Uttrykket ”Jag duger ingenting till, ingen har någon aktning för mig” (Lagerlöf, 1903a:78) er et ekko av den tidligere Ingmars melodramatiske klage. Makteløsheten Halfvor gir uttrykk for, viser hvor viktig det er for ham å få sin verdi bekreftet gjennom fellesskapets anerkjennelse. Det viser samtidig at han anser Karin som en representant for dette fellesskapet – Når hun ikke anerkjenner ham, gjør ikke resten av fellesskapet det heller. Men i motsetning til Brita utsetter ikke Halfvor seg for videre isolering og fordømmelse fra fellesskapet ved å presse sine melodramatiske uttrykk på Karin. Mens Brita aktivt forsøker å tvinge Ingmar til å anerkjenne henne, blir Halfvor stående som en nokså passiv, hjelpeløs karakter. I den forstand er jeg enig med Erland Lagerroth i at Halfvor er en svak mann (Lagerroth, 1966:16).

I *Pursuits of Happiness* (1981) skriver Stanley Cavell at utgangspunktet for bruddet mellom to ektefeller i gjengiftekomediene er erfaringen av at noe innenfor ekteskapet ikke lever opp til forventningene – i dette tilfellet bekräftelsen Karin får på at Halfvor ikke kan tenke som henne, og at han alltid vil være totalt ukjent for henne.

And the disappointment seeks revenge, a revenge, as it were, for having made one discover one's incompleteness, one's transience, one's homelessness. Upon separation the woman tries a regressive tack, usually that of accepting as a husband a simpler, or mere, father-substitute, even one who brings along his own mother. This is psychologically an effort to put her desire, awakened by the original man, back to sleep” (Cavell, 1981:31-32).

Karins ”hevn” er å gifte seg med en mann som tilsynelatende er like glad i hardt arbeid som hennes far, og som tilsyneltande passer bedre inn i den ingmarske familiestrukturen enn Halfvor. At Eljas etter Stor Ingmars død viser seg å være en lat drukkenbolt, konstituerer et ironisk element i teksten. Samtidig innebærer det en kritikk av Ingmarsfamiliens deterministiske menneskesyn, siden verken Halfvor eller Eljas viser seg å være lik sine fedre.⁵¹

4.3.2 *Stor Ingmars klokke - et meningsbærende emblem*

Helbredelsen av forholdet mellom Karin og Halfvor foregår trinnvis, og innledes ved hjelp av et meningsbærende emblem.⁵² Helbredelsen av Halfvors selvmarginalisering og manglende selvtilit begynner når Karins bror overrekker ham en klokke som har tilhørt Stor Ingmar. Klokken er et synlig bevis på at Stor Ingmar anerkjente Halfvors moralske verdi før han døde, og at han innså at han hadde behandlet ham urettferdig. Som en følge av dette skjer en umiddelbar endring i Halfvors sinn: ”Halfvor skrattade också, han reste sig upp, rätade på sig och andades djupt. Färigen steg på hans kinder. Han blickade omkring sig med glada, frimodiga ögon. – ’Nu tror jag Halfvor känner, att han fått nytt lif,’ sade skolmästarns hustru” (Lagerlöf, 1903a:82).⁵³ Klokken fungerer som et meningsbærende emblem i Halfvors historie, og den viser sin melodramatiske kraft ved å transcendere de absolutte skillelinjene mellom liv og død. For Halfvor har den kraft nok til å motvirke Karins avslag, og den gir ham livskraften tilbake, både fysisk og psykisk.

Det var med andre ord nødvendig med hjelp utenifra for at Halfvor skulle ta det første skrittet mot en reetablering av ekteskapet med Karin. Når Eljas blir lam etter en ulykke, går Halfvor til Karin og foreslår at han skal ta over forpleiningen av ektemannen hennes. Denne handlingen blir utgangspunktet for Karins helbredelse: ”Hur var det möjligt, att Halfvor kunde vara så god mot henne? Han måtte visst tycka om henne, han Halfvor, han måtte tycka om henne, då han kom på detta sätt för att bistå henne” (Lagerlöf, 1903a:94). At det er Halfvors handlinger som er utslagsgivende for Karins følelser for ham, viser at Karin mistror språkets mulighet til å videreføre og formidle mening. På samme måte som Halfvors drikking ble

⁵¹ I *Livets vågspel* (2002) viser Vivi Edström blant annet forskjellen mellom den farløse, vaklende Gösta Berling og Ingmar Ingmarssons sterke kobling til ætt og slekt. Gjennom kontrasten mellom de to er det mulig å undersøke hvordan indentitetsskaping i det lagerlöfske universet henger sammen med faren og farsnavnet, og det patriarkalske hierarkiet som konstrueres og opprettholdes gjennom Ingmarsfamilien eksistens.

⁵² Jeg nevnte dette begrepet i forbindelse med Brooks i kapittel 1. Meningsbærende emblemer er gjenstander som har “[...] a high emotional and ethical charge” (Brooks, 1995:28), og som spiller en viktig symbolsk rolle innenfor den melodramatiske modusen. De er representasjoner som henviser til noe annet, noe usigelig, som ikke kan uttrykkes på noen annen måte.

⁵³ Walter Berendsohn understreker også denne forvandlingen hos Halfvor: ”Denne Gave giver den nedtrykte Mand Mod igen og gør ham til et nyt Menneske” (Berendsohn, 1928:197).

vurdert som et bevis på at han ikke var en egnet ektemann, overbevises Karin om at følelsene hans overfor henne er oppriktige når han overtar ansvaret for Eljas. Karin oppfatter Halfvors handlinger som adekvate uttrykk for hva slags mann Halfvor er, og dette gir henne muligheten til å bli kjent med ham. Denne anerkjennelsen av Halfvor medfører også en oppvåkning for Karins begjær.

Halfvor har fått tilbake troen på seg selv, Karin tror på Halfvor og Eljas er død. Men selv om alt tilsynelatende ligger til rette for at Halfvor og Karin skal finne tilbake til hverandere, har de fortsatt ikke *uttalt* dette ønsket overfor hverandre. Så lenge de to unngår å ha denne samtalen, trues reetableringen av ekteskapet av skeptisisme og melodrama. Trusselen konkretiseres gjennom en teatralisk situasjon, når frierne begynner å strømme til Ingmarsgården etter Eljas' død. Til slutt tar også Halfvor turen dit, og på vei mot gården overtar han som synsvinkelinstans. På denne måten understreker fortelleren hvor leserens sympatier bør ligge: "Alla friarna blefvo pratsamma och stortaliga från det ögonblick Halfvor kom. De började berömma och understödja hvarandra, det var, som hade de kommit öfverens om att hålla i hop, tills de fått Halfvor ur spelen" (Lagerlöf, 1903a:97). Forholdet mellom frierne kan defineres som et rollespill, en lek Halfvor og fortelleren gjennomskuer. Formålet med spillet er ikke først og fremst videreformidling av informasjon, men å etablere et hierarki frierne imellom. Samtalen går på økonomi og prestisje, for å synliggjøre hva som teller. Ved å sette seg selv i scene på denne måten reduserer de andre frierne Halfvor til en stum og passiv tilskuer.

I *Pursuits of Happiness* viser Cavell hvordan mannen i filmkomediene, for å vinne kvinnen tilbake, må utsette seg selv for latterliggjøring for å bevise at det han uttrykker er det han faktisk mener:

The man must counter by showing that he has survived his yielding and by finding a way to enter a claim. To make a correct claim, to pass the test of his legitimacy, he must show that he is not attempting to command but that he is able to wish, and consequently to make a fool of himself (Cavell, 1981:32).

Det er en tilsvarende situasjon Halfvor setter seg i når han oppsøker Karin, og dermed utsetter seg for de andre friernes latterliggjøring. Karin vet hvorfor Halfvor har kommet, men uttrykker samtidig at hun ikke forstår hvorfor han kommer så tidlig: "Han kan väl veta, att jag ej kommer att taga någon annan än honom" (Lagerlöf, 1903a:98). Karins kommentar påviser den store svakheten som ligger i å forvente at handlinger skal være like meningsbærende og mulige å tolke som språklige utsagn. Forrige gang hun traff Halfvor, løp Karin fra ham da han

tok etter henne. Når Karin nå forventer at Halfvor likevel skal vite at hun vil gifte seg med ham, viser det at hun selv ikke har forståelse for at Halfvor trenger et tydeligere uttrykk for hennes følelser. Hun må gi uttrykk for at hans krav på hennes kjærlighet er legitimt innenfor Halfvors rekkevidde, og dette uttrykket må foregå innenfor det dagligdagse slik at Halfvor skal ha mulighet til å anerkjenne det.⁵⁴

Scenen intensiveres når Halfvor reiser seg for å gå, og sier til Karins bror: ”[V]i två [han og Karin] ha talat ut med hvarandra” (Lagerlöf, 1903a:100). Det paradoksale i dette er nettopp at det er *mangelen* på samtale som truer forholdet mellom dem. I det Halfvor skal gå, presser Karin seg likevel til å erklære sine følelser for Halfvor foran publikumet av friere: ”[N]u tror jag, att det är bäst, att alla få höra, att jag hellre vill gifta mig med Halfvor än med någon annan” (Lagerlöf, 1903a:102). Belønningen Karin får for at hun maktet å ta dagligspråket i bruk, er at de andre frierne avslutter spillet og aksepterer utfallet, i stedet for å undergrave forholdet med mistanker om at Halfvor skaffet Eljas av dage. Halfvor bemerker at dette spiller positivt inn på Karins utseende: ”Hon var alldeles förvandlad, röd och varm, och det var något ömt och rörande öfver henne, som han aldrig förr mött” (Lagerlöf, 1903a:101).

4.3.3 Den meningsbærende handlingen

Karin og Halfvors historie understreker en side av Ingmarsfamiliens skeptiske virkelighetsoppfatning, nemlig troen på handlingens – og dermed også kroppens – mulighet til å overføre mening, og mistroen til språkets mulighet til å gjøre det samme. Karin makter ikke å anerkjenne Halfvors språklige uttrykk, men lar seg overbevise av handlingene han utfører: Først i negativ forstand ved å drikke seg full, så i positiv forstand ved å ta seg av Eljas. Et særskilt aspekt ved denne historien er at det melodramatiske elementet – det vil si den melodramatiske, meningsbærende gjenstanden – står frem som et meningsfylt symbol. Men selv om Stor Ingmars klokke er av avgjørende betydning for Halfvor, har verken den eller handlingene som utføres i kapittelet noen mulighet til å skape kommunikasjon og forståelse i forholdet mellom Karin og Halfvor. Mitt poeng er altså at deres historie synliggjør den fundamentale nødvendigheten som ligger i dagligspråket, og dets mulighet til å fortelle to individer noe om den andres eksistens. Melodramatiske ytringer, handlinger og emblemer kan aldri erstatte dagligspråket, og de kan heller ikke rokke ved det faktum at den dagligdagse samtalen er en betingelse for ekteskapet. Av de fire ekteparene jeg analyserer, er Karin og Halfvors ekteskap det ekteskapet som i størst grad kan defineres som en gjengiftekomedie.

⁵⁴ Birgitta Holm skriver i artikkelen ”Att se ’kungligt högt på lifvet’” (1983) at Karin vegrer seg for å uttrykke sitt valg av Halfvor som ektemann fordi hun er redd for konvensjonene, som tilsier at en enke burde vente lenger før hun finner seg en ny mann.

Dette er fordi deres ekteskap, i større grad enn de tre andre, ender opp i balanse. Med anerkjennelsen av at Halfvor er henne likeverdig vekkes Karins kjærlighet og begjær, og hun får mot til å uttrykke dette i en dagligspråklig respons på Halfvors krav på hennes kjærlighet.

4.4 Ingmar og Gertrud – den skeptiske fantasien om fullkommen kommunikasjon

Ingmar (d.y.) og Gertrud regnes for å være de to viktigste karakterene i *Jerusalem*. Deres historie utmerker seg ved å gjennomgå to perioder med fravær: Den første når Ingmar arbeider i skogen med Stark Ingmar, den andre når Ingmar velger gården fremfor Gertrud, og Gertrud drar med hellgumianerne til Jerusalem. Forholdet mellom Ingmar og Gertrud utvikler seg på to ulike måter: I første runde likner det et gjengiftemelodrama, i andre runde utvikler det seg til å bli et melodrama om den ukjente kvinnen.

Ingmar innkvarteres på lærerens gård etter at Karin har giftet seg med Eljas, som den første i familien som vokser opp utenfor Ingmarsgården. Dette gir Ingmar en mulighet til å utvikle sin individualitet i langt større grad enn tidligere medlemmer av slekta, og dette kommer blant annet til syne i Ingmars ønske om å bli lærer. Innkvarteringen betyr også at Ingmar og Gertrud vokser opp sammen, i motsetning til ektefellene i de tre andre parene.

4.4.1 Den ville jakten

Gertruds reaksjoner på det nye tilskuddet i familien er fra begynnelsen av nokså ambivalent:

[H]vad Ingmar angick, kunde hon aldrig bli riktigt klok på hvad hon kände för honom. Hon höll af honom, därför att han lärde henne läxorna och var henne lydig som en slaf, men hon kunde också bli alldeles upptröttad på honom, därför att han var tafatt och långsam och ej förstod sig på att leka. Hon måste nog beundra honom, därför att han var flitig och läraktig, men däremellan kände hon ett djupt förakt för honom, därför att han aldrig riktigt kunde visa, hvad han dugde till (Lagerlöf, 1903a:116-117).

Gjennom Gertruds synsvinkel gir fortelleren uttrykk for at hun er fornøyd så lenge det hersker forståelse mellom henne og Ingmar: Når han lærer henne leksene så hun kan forstå dem, og han adlyder hennes ordre, det vil si retter seg etter det hun har å si, er hun fornøyd. Det hun misliker er når det er noe han ikke forstår, som lekene hun vil leke, og når hun føler at det er noe ved seg selv som han holder skjult. Gertrud er med andre ord svært opptatt av å bli kjent med Ingmar, og av å meddele ham kunnskap om seg selv. Dette kommer særlig godt til syne i måten hun reagerer på når Ingmar forteller en historie om sin far og Stark Ingmar:

Gertrud var alldeles häpen öfver Ingmar, som talat så långt och så länge. Hon kunde ej låta bli att tycka, att han höjde litet på hufvudet och gick med fastare steg. Han har blifvit som en annan,

sedan han kommit in på hemmarken, tänkte hon. Gertrud visste ej, hvarför detta vållade henne oro, hvarför hon rakt ej tyckte om det (Lagerlöf, 1903a:126-127).

Gertrud opplever at Ingmar blir som en annen, en ukjent, når han snakker om noe som relaterer til Ingmarsgården. At denne følelsen beskrives som noe urovekkende og truende, avslører at Gertrud er skeptiker. Cavell karakteriserer denne typen skeptisisme som aktiv, eller mannlig: "[T]he desire of a man for a woman's knowledge, as if to know what she knows may be taken as the answer to the question what a man after all wants of a woman – and does not want after all" (Cavell, 1996:19). Tilegnelse av den andres kunnskap er med andre ord både noe skeptikeren ønsker og ikke ønsker: Han ønsker den, fordi han tror den vil bevise at han selv eksisterer, samtidig som han ikke ønsker den, fordi en slik fantasi om total innsikt og kunnskap om den andre medfører en utsettelse og undergraving av atskiltheten, og setter den individuelle eksistensen på spill.

Hvilken kunnskap det først og fremst er Gertrud vil at Ingmar skal dele med henne, kommer klarest til syne i kapittelet "Den vilda jakten". Ingmar og Gertrud er på dans i Stark Ingmars hytte, da uværet, som de oppfatter som et angrep fra overjordiske makter, bryter løs. Under angrepet har Gertrud en åpenbaring: "Nu vet jag, att jag aldrig kan lefva skild från Ingmar, utan alltid måste vara tillsammans med honom för den trygghetens skull, som utgår från honom" (Lagerlöf, 1903a:136).

Gertruds tanker viser at hun velger Ingmar som livspartner basert på et ønske om å ta del i den tryggheten som er et resultat av hans kunnskap om verden. Hun anser med andre ord denne delen av Ingmar for å være den essensielle delen ved ham, som nå også er uløselig knyttet til hennes egen eksistens. Et brudd på denne tryggheten vil medføre at Gertrud opplever utrygghet, også i forhold til sin egen eksistens. Måten dette ønsket uttrykkes på, er spesielt interessant fordi det er melodramatisk: Ikke bare fordi hun marginaliserer sin egen eksistens ved å insistere på at den er absolutt avhengig av Ingmars, men også gjennom bruken av "kan ikke annet" og "må". De modale hjelpeverbene gir Gertruds innrømmelse av avhengighet preg av å være ufrivillig, noe hennes eget begjær egentlig ikke kan stå inne for. Det at Gertruds begjær ikke nødvendigvis spiller på lag med dette ønsket om fellesskap, kommer også til syne i det Lisbeth Stenberg skriver om at Stark Ingmars hytte, plassert på grensen mellom natur og kultur, relaterer til "[...] en aning om kroppslig nytning som inte annars verkar ha plats i det välordnade samhället" (Stenberg, 1995:50). Når Gertrud i etterkant av dansen sier til Ingmar: "'Nu, Ingmar, har jag dansat för sista gången'" (Lagerlöf, 1903a:138), understreker hun også en distansering fra begjæret og kroppsligheten.

Erland Lagerroth har påpekt at Gertrud og Ingmar er svært forskjellige, og at dette sannsynligvis er grunnen til at forholdet mellom dem ikke varer. Denne forskjellen kommer særlig godt til uttrykk i etterkant av dansen og uværet, når Gertrud og Ingmar snakker om hvilket budskap de mener uværet har gitt dem:

Ingmar ställde sig att betrakta Gertrud. 'De där rösterna, Gertrud,' frågade han, 'hvad sade de till dig?' 'De sade att jag var kommen i syndens garn, och att djäflarna skulle komma att gripa mig, därför att jag tyckte, att det var så roligt att dansa.' 'Nu skall jag säga dig, hvad jag hörde,' sade Ingmar. 'Jag tyckte, att alla de gamla Ingmarssönerna hotade och förbannade mig, därför att jag ville blifva något annat än en bonde och arbeta med annat än med skogen och jorden' (Lagerlöf, 1903a:138-139).

Ettersom de illustrerer to kontrasterende bevegelser, får budskapene en særlig signifikant mening. Gertruds budskap er farget av det religiøse og omhandler mytiske størrelser, mens Ingmars budskap er rettet mot det jordiske og de krav fellesskapet stiller til den som bærer hans navn. Dette signaliserer ikke bare en grunnleggende forskjell mellom Ingmars og Gertruds virkelighetsoppfatning, budskapene fungerer også som et frampek for de to karakterenes videre utvikling.

4.4.2 *Gertruds melodramatiske selvhevdelse*

Etter ett år til skogs kommer Ingmar tilbake til bygda. Det første møtet mellom ham og Gertrud er igjen preget av tvetydighet, dette kommer til syne i Gertruds fysiske reaksjon på å se Ingmar igjen: "Men då Gertrud såg Ingmar lade sig en plötslig stelhet öfver hennes drag, och ögonbrynen drogo sig samman, så att det midt emellan dem uppkom en liten grund rynka" (Lagerlöf, 1903a:183). Det er tydelig at Gertrud ikke er glad for å se Ingmar.

Ingmars første reaksjon ved synet av Gertrud henspiller på at hun har gjennomgått en stor utvikling på kort tid: "Då han skildes från henne, var hon ej stort mer än ett barn, men på detta enda år, som han ej sett henne, hade hon blifvit en stolt, högvuxen jungfru" (Lagerlöf, 1903a:182). Spørsmålet er om denne forvandlingen faktisk har inntruffet. Ettersom Gertrud har vært fraværende fra Ingmars hverdagsliv hele det siste året, kan Ingmars "nye" oppfatning av Gertrud i like stor grad være et produkt av et bilde Ingmar har skapt seg av henne, som det er en oppfatning som samsvarer med en faktisk forandring. Denne fantasimodellen av Gertrud blir et problem for dem begge, ettersom det subline bildet i liten grad samsvarer med den virkelige Gertrud. Ingmar er dermed mannen som er "[...] blind to the fact that what he is presently doing is abducting the woman into his image of marriage" (Cavell, 1996:23). Dette kommer til syne i de påfølgende dialogene mellom de to. Mens Ingmar på sin side lever i den tro at hans fantasi-Gertrud har en fullkommen innsikt i hva han tenker og føler, har Gertrud et

sterkt behov for å bli anerkjent av Ingmar, ikke slik han forestiller seg henne, men slik hun selv definerer seg.

Neste gang de to møtes har Ingmar akkurat reddet livet til Hellgum, og bruker dette som pressmiddel til å få Karin til å be Hellgum forlate bygda. Gertrud benytter muligheten til å prøve å få Ingmar til å forstå hvordan hun hadde det etter at han reiste:

'I fjol, just då du flyttade ifrån oss, hade jag börjat tycka om dig på det rätta sättet. [...] Jag längtade så mycket efter dig, Ingmar.' Ingmar log tvislände, men klappade henne litet öfver handen till tack för att hon ville vara god mot honom. – 'Och du kom inte en enda gång tillbaka till mig,' klagade hon. 'Det var, som om jag ej mer funnits till för dig.' 'Inte ville jag se dig igjen, förrän jag var en burgen karl och kunde fria till dig,' sade Ingmar, som om detta varit en själfklar sak. 'Men jag trodde, att du glömt mig.' Gertrud fick tårarna i ögonen. 'Aldrig kan du förstå hvilket år jag haft (Lagerlöf, 1903a:193-194).

Gertruds første ytring kan sies å være dagligtale: Hun forsøker å gi uttrykk for sine følelser om hvor vondt det var å bli forlatt, uten noen forklaring, etter at hun hadde anerkjent sin avhengighet av Ingmar. Ingmar mistolker ytringen som et uttrykk for Gertruds kjærlighet til ham, fordi det er det han forventer av sin fantasi-Gertrud. Denne fortolkningen samsvarer ikke med Gertruds intensjoner. Erfaringen av at hun ikke når frem til Ingmar gjennom dagligspråket gjør Gertruds neste ytring melodramatisk. Hun illustrerer det hun tolker som Ingmars likegyldighet ved å marginalisere seg selv til en ikke-eksistens i hans virkelighetsoppfatning, og understreker oppdagelsen av sin egen fundamentale ukjenthet gjennom det absolutte "aldrig". De tårevåte øynene gir dessuten uttrykk for at denne erfaringen er smertefull for Gertrud.

Her åpenbarer også fortellerstemmen seg eksplisitt, med kommentaren om at Ingmar svarer "som om dette varit en själfklar sak". Dette viser at fortellerstemmen nettopp *ikke* anser dette for å være selvfølgelig. Fortelleren viser at hun sympatiserer med Gertrud, ved å avsløre og ironisere over Ingmars manglende forståelse for at Gertrud kunne ha hatt problemer med å tolke avreisen hans slik han hadde ment den.

Erfaringen av ikke å bli forstått er særlig problematisk for Gertrud fordi hun allerede er skeptiker. Når Stark Ingmar forteller Ingmar at vennskapet mellom Gertrud og Hellgum kom i stand "[...] allt sedan han [Hellgum] rättade sig efter henne [...]" (Lagerlöf, 1903a:177), legges det for dagen en åpenbar kontrast mellom Hellgum og Ingmar. Hellgum hadde bortført en av jentene i bygda fordi foreldrene hennes ikke ville la henne flytte inn til de andre hellgumianerne på Ingmarsgården. Gertrud oppsøker ham og kritiserer ham for dette:

'[Gertrud] sade till Hellgum, att han bar sig åt som en hednisk stridsman och inte som en lärare i kristendom, då han så där kom och röfvade en jungfru från hennes hem midt i natten.' – 'Hvad sade då Hellgum?' – 'Han stod tyst och hörde på en stund, så sade han saktmodigt, att hon hade rätt och att han varit för häftig. Och så på eftermiddagen förde han hem Gunhild till föräldrarna och gjorde allt godt igen' (Lagerlöf, 1903a:173).

Denne historien avslører at Gertrud på dette tidspunktet tar avstand fra det melodramatiske aspektet ved Hellgums handlinger ved å påpeke at dette ikke hører hjemme i deres dagligliv. Dette gjør hun ved å identifisere Hellgum i rollen som den onde forføreren, og Gunhild som den troskyldige jomfruen. Videre viser historien at Hellgum, i motsetning til Ingmar, er i stand til å anerkjenne Gertruds stemme. Fortelleren (Stark Ingmar) legger vekt på at Hellgum hører etter, og gir uttrykk for at han vet at Gertrud har rett. Dette er en bekreftelse for Gertrud.

Det tidligere omtalte møtet mellom Ingmar og Gertud ender riktignok med en gjenforening. Det er likevel et faktum at Gertruds erfaring av at hun og Ingmar er fundamentalt ukjente for hverandre, konstituerer et viktig grunnlag for Gertruds skeptiske utvikling. Gertrud forsoner seg med Ingmar fordi hun ikke klarer å definere et eksistensgrunnlag uten ham, samtidig som hans manglende evne til å høre hennes stemme ikke kan gi Gertud følelsen av å være noe annet enn alene og ukjent i verden.⁵⁵

4.4.3 Auksjonen

Klimakset i Gertrud og Ingmars historie finner sted i kapittelet "Auktionen", der Ingmar ofrer forholdet for å kunne beholde gården. Synsvinkelen i kapittelet utmerker seg ved å være plassert hos Gertruds mor. Leseren får dermed ingen inntrykk av Ingmars tanker, annet enn gjennom gestene han gjør og de få verbale ytringene hans. Gertruds mor beskriver Ingmar som en statue:

Han stod borta vid en vägg, helt orörlig och med ögonlocken nästan slutna. Flera gingo fram för att hälsa på honom, men då de kommo honom närmare, afstodo de och vände om till sin förra plats. Ingmar var dödsblek, och alla, som sågo honom förstodo, att han kämpade med ett så stort lidande, att de ej vågade tilltala honom. [...] Ingmar stod kvar orörlig, som om han ej varit en människa utan en bild (Lagerlöf, 1903a:261).

Som en omvendt Askeladd blir Ingmar tvunget til å velge mellom prinsessen, Gertrud, eller kongeriket, Ingmarsgården. Dette er også første gang Ingmar opplever konflikten mellom det individuelle og det arketyperiske, der det ikke er mulig å finne en balansegang. Auksjonen konstituerer ikke bare en krise i bygda, den fungerer også som en eksistensiell krise for

⁵⁵ Gertruds erfaringer på dette punktet er de samme som Brita gjorde i "Ingmarssönerna".

Ingmar, fordi han tvinges til å begå en handling som fysisk vil skille ham fra én vesentlig side ved ham selv.

Ingmar velger til slutt Ingmarsgården, og gir dermed det økonomiske og rasjonalistiske forrang overfor det personlige og emosjonelle. Dette konsoliderer det arketypiske i ham, og distanserer ham samtidig fra det individuelle. Beskrivelsene av Ingmar som en statue understreker det konstante og tidløse ved det arketypiske, utformet som et moralsk ideal for fellesskapet. Gertud på sin side representerer en trussel for fellesskapet, fordi det er den individuelle delen av ham hun verdsetter og kjenner, mens det arketypiske på den andre siden konsoliderer ukjentheten mellom henne og Ingmar. "Auktionen" viser en intensivering og realisering av den underliggende angsten Gertrud utvikler fra erfaringen av Ingmar som fremmed når han snakker om gården og slekta i "Den vilda jakten".

Auksjonen krever ikke bare et skjebnesvangert valg av Ingmar. Fortellerens innsyn i Gertruds mor gjør det også klart at Gertrud var fullstendig uvitende om tilbudet Ingmar hadde fått, og den problematikken han stod overfor. Ingmars handlinger er et resultat av familiefilosofien. Han frykter ikke mennesker, og anser det ikke som relevant å opplyse Gertrud, siden han alene må ta avgjørelsen om hva som er Guds vei. Avgjørelsen han tar blir ikke bare smertefull for henne fordi hun mister ham, men også fordi koblingen til Ingmar, som Gertrud har støttet seg så ugjenkallelig på, har fungert som Gertruds beste tilfelle for å oppnå total kunnskap om den andre. Når hun får det ultimate beviset på at Ingmar ikke regner henne som en likeverdig i ekteskapet, medfører dette også et brudd med denne fantasien. I samsvar med det Cavell skriver om skeptikerens reaksjon på erfaringen av at den totale, sikre kunnskapen er umulig å oppnå, bryter Gertrud med dagligspråket og det dagligdagse: "If it [the best case scenario] fails, the remainder of the world and of my capacities in it have become irrelevant" (Cavell, 1999:430). Gertruds videre utvikling foregår i fravær av det dagligdagse, i en melodramatisk tilstand, nærmere bestemt en religiøs ekstase.⁵⁶

4.4.4 Å vende ryggen til dagliglivet: Gertruds religiøse ekstase

I etterkant av auksjonen er Gertrud redd for å møte på Ingmar: "Hvarför detta skulle vara så förfärligt, visste hon ej, men hon kände, att det var något, som hon ej kunde uthärda" (Lagerlöf, 1903a:274). Redselen kommer til syne gjennom en melodramatisk uvisshet, et *noe* som setter Gertruds liv på spill. Dette inntrykket intensiveres av drømmene der hun drømmer om å hevne seg på Ingmar, først ved å stikke ut øynene hans, så ved å sette ild på

⁵⁶ I *Känslans röst* skriver Maria Karlsson at det melodramatiske blant annet kan komme til uttrykk i en religiøs ekstase (Karlsson, 2002:14).

Ingmarsgården. Frykten får henne til å isolere seg både fysisk og psykisk fra fellesskapet og det dagligdagse. Gertrud poengterer at livet på grensen av det dagligdagse i fellesskapets øyne nærmer seg galskap: ”Jag ser på far och mor, att de redan tro, att jag ej är riktigt klok. Jag ser, att alla jag möter, också tro det” (Lagerlöf, 1903a:276). Gjennom denne grensetilstanden distanserer Gertrud seg samtidig fra ansvaret hun har for å gjøre seg selv kjent overfor fellesskapet.

Gertruds reaksjoner på drømmene er å gjenta det melodramatiske uttrykket ”Sorgen är farlig” (Lagerlöf, 1903a:280), og slik understreker hun at frykten og sorgen er knyttet til en fundamental usikkerhet: ”Säkert visste hon icke själf fullt hvad hon menade, men hon kände, att hennes stackars hjärta var som en förhärjad örtagård” (Lagerlöf, 1903a:280).

I drømme angriper Gertrud to viktige aspekter ved Ingmars tilværelse: Synssansen og hjemmet. Å stikke ut Ingmars øyne er et melodramatisk uttrykk, motivert av Gertruds tidligere klage på Ingmars manglende anerkjennelse. Gjennom blikket kan et subjekt tilegne seg kunnskap om objektet, men synssansen handler samtidig om objektets erfaring av å bli oppfattet som atskilt, kroppslig og begrenset gjennom subjektets blikk. Gertruds handling resulterer i en situasjon hun allerede har erfart mentalt; Ingmar er allerede blind fordi han aldri har sett henne, men i stedet lest uttrykkene hennes i samsvar med fantasi-Gertrud. Erfaringene av ikke å bli forstått, har gitt Gertrud følelsen av å være radikalt ukjent, en situasjon som er den ytterste konsekvensen av kroppsligheten og atskiltheten den resulterer i, har skapt. Drømmen illustrerer at Gertrud ønsker å frigjøre seg fra kroppsligheten og det dagligdagse ansvaret for at fremtoningen hun gir av seg selv, og som oppfattes gjennom den andres blikk, samsvarer med hennes cogito. Gertrud er redd for at det den andre kommer til å se, er noe hun selv ikke ønsker å vite om seg selv. Derfor forsøker hun å rømme fra ansvaret og denne kunnskapen ved å distansere seg fra det dagligdagse. Dette tilsvarer det Cavell skriver om Kong Lear: ”Lear abdicates sanity for the usual reason: it is his way not to know what he knows, or to know only what he knows” (Cavell, 1976:325).

Dagen etter drømmene befinner Gertrud seg på et sted i skogen som likner på stedet der hun utførte de to hevnaksjonene. Fortelleren legger vekt på Gertruds oppfatning av å befinne seg i et grenseland mellom virkelighet og drøm: ”Och så besynnerligt halfvaken, som hon var, visste hon knapt skillnad på hva hon verkligen såg och hvad hon inbillade sig se” (Lagerlöf, 1903a:281). Opplevelsen kan minne om den cartianske erfaringen av å ikke vite med sikkerhet at det vi opplever er virkelighet og ikke er en drøm (Descartes, 1992:25-26).

I skogen møter Gertrud en svartkledd mann. ”Hans ögon voro lysande och klara, som om ljus strömmade ut ur dem, och då hans blickar föllo på henne, förstod hon, att han kunde

läsa all hennes sorg. [...] Och då han hade gått förbi henne, fanns inom henne ej mera någon sorg eller bitterhet, utan allt ondt försvann som en helad sjukdom och efterlämnade hälsa och styrka” (Lagerlöf, 1903a:284). Den fremmede har tilsynelatende et fullstendig innsyn i Gertruds sjel, uten at språklig kommunikasjon er nødvendig. Kroppsligheten hennes er ikke lenger et hinder. For første gang får Gertrud utløp for den skeptiske fantasien om fullkommen, ordløs kommunikasjon. Ved å sette henne i kontakt med en tilværelse hevet over og distansert fra den jordslige kroppsligheten, opphever denne erfaringen Gertruds syn på seg selv som fundamentalt ukjent og isolert. I hennes skeptiske tilstand er det bare Jesus som er i stand til gjøre noe slikt, og ved å erklære seg selv bundet til ham, gjenoppretter hun synet på det åndelige ekteskapet som beste mulige tilfelle for fullstendig kommunikasjon:

’Jag har sett Jesus, han har tagit bort min sorg, och jag älskar honom. Nu kan jag ej älska någon annan i denna världen.’ Lifvets bekymmer försvunno och blefvo oändligen små. Och lifvets långa år syntes som en kort liten tid. Och all jordisk lycka tycktes arm och grund och utan betydelse. På samma gång visste Gertrud hur hon nu skulle ordna sitt lif (Lagerlöf, 1903a:285).

Det melodramatiske i utropet knytter seg til bruken av absolutter. Det fullstendige som åpenbarer seg i bruken av ”denne verden,” ”livet,” ”årene” og ”jordisk lykke” slår om til et ”ingenting”, men et ingenting som likevel gir meningsfylde for Gertrud. Gjennom overgangen til en religiøs virkelighetsforståelse har hun nådd en slags helbredelse, og ettersom hun ikke lenger anerkjenner dagligdagse, jordiske problemstillinger som viktige, kan de heller ikke få henne til å tvile.

Gjennom erfaringen av Ingmars svik utvikler Gertruds historie seg fra kvinnen i et gjengiftemelodrama til den ukjente kvinnens melodrama. Ved å stikke ut Ingmars øyne har hun avvist muligheten for å gjøre seg selv kjent for den andre i et dagligdags, jordisk perspektiv. Dermed sier hun også nei til muligheten for et jordisk, dagligdags ekteskap. Overgangen til den religiøse ekstasen er en slags metamorfose. Selv om ekstasen medfører isolasjon fra fellesskapet, har Gertrud samtidig hevdet seg selv, i den forstand at hun nå tar egne valg basert på hva hun selv mener er det gode. Problemet med denne metafysiske, melodramatiske formen for selvhevdelse, er at den ikke makter å gi Gertrud tilbake til troen på kriteriene, men i stedet opphever alle kriterier utenom ett – At det som skjer, er Guds vilje.

Det siste møtet mellom Gertrud og Ingmar foregår kvelden etter bryllupet mellom ham og Barbro. Møtet illustrerer både hvordan Gertrud har forandret seg, og hvordan Ingmars posisjon og syn på virkeligheten synes uforandret. Som tidligere vist, har Ingmar vært lite opptatt av hvordan virkeligheten og situasjonen fremtrer for andre, eksempelvis Gertrud, og han har

vanskelig for å sympatisere med andre mennesker. I dette møtet med Gertrud ser vi at denne egenskapen fortsatt mangler. Ingmar er ikke først og fremst opptatt av hvor vondt Gertrud må ha det: ”Men hvad som pinat honom mer, än att han förlorat Gertrud, det var, att det nu fanns en människa, som kunde säga om honom, att han ej hållit hvad han lofvat henne” (Lagerlöf, 1903a:287). Det er forholdet til det offentlige og fellesskapet som er det primære for Ingmar. Den fremtoningen av ham selv som utsettes for den andres og fellesskapets blikk, trues av sviket mot Gertrud, fordi han ikke lenger kan fremstå som plettfri. Dette avslører det egosentriske grunnlaget i Ingmar virkelighetsoppfatning.

Når Gertrud overleverer pengene hun har funnet til Ingmar, tolker han dette som en hevnhandling, og viser dermed hvor lite han er i stand til å tro på at det Gertrud sier faktisk er sant. Han understreker at de begge har sveket hverandre, men at hans grunnlag for å svike Gertrud er langt bedre enn hennes: ”Då jag svek dig, var det i stort nödtvång, men *du* har förstört allting, bara för att göra mig eländig” (Lagerlöf, 1903a:296). Ingmar er ikke lenger forlovet med Gertrud, og han står heller ikke i en overordnet posisjon som gir ham rett til å dømme henne på denne måten. Han kjenner henne ikke, og klarer ikke å anerkjenne ytringene hennes som genuine uttrykk for hennes cogito. Resultatet er at Ingmar, som tidligere, tolker Gertruds ytringer ut i fra sin virkelighetsforståelse.

Slik jeg forstår Gertruds handling, har hun ikke kommet til Ingmar med pengene før fordi hun ønsker å markere at hun sier ”nei” til ekteskapet. Hun vil ikke gi Ingmar muligheten til å gå tilbake til henne.

4.4.5 *Gertruds andre metamorfose*

Når Ingmar og Gertrud møter hverandre igjen i Jerusalem, har Ingmar blitt glad i Barbro, mens Gertrud, til tross for sin religiøse ekstase, har fått følelser for Bo, Ingmars fetter. Dette burde kanskje tilsi at de skulle kunne rydde opp i forholdet, men igjen gjør mangelen på kommunikasjon seg gjeldene mellom dem. Ingmar mener å ta med seg Gertrud tilbake og gifte seg med henne fordi han har lovet Barbro det, og fordi de begge tror at Gertrud fortsatt elsker Ingmar. Gertrud på sin side tror at Ingmar fortsatt elsker henne.

I Jerusalem oppstår for tredje gang en situasjon der Ingmar viser at han ikke er i stand til å se Gertrud. Gertrud er overbevist om at hun har sett Jesus i Jerusalem by, og Ingmar tar henne med seg for å overbevise henne om at det ikke er Jesus, men en religiøs muslimsk leder (dervisch). Dervishen og tilhengerne hans utfører sine religiøse ritualer gjennom kroppslige bevegelser, og dette skaper en kontrast til Gertruds distansering fra det kroppslige og erotiske. Opplevelsen av de dansende kroppene beviser for Gertrud at dervischen ikke kan være

Jesus⁵⁷, og hun bebreider Ingmar for å ha vist henne dette: ”Gjorde det dig så ondt, att jag var lycklig, att du måste visa honom för mig?” sade Gertrud. ’Detta skall jag aldrig förlåta dig,’ tillade hon om en stund. ’Det förstår jag nog,’ sade Ingmar, ’men man får i alla fall lof att göra det, som är rätt’” (Lagerlöf, 1903b:242). Situasjonen viser hvordan Ingmar tvinger Gertrud til å gå vekk i fra sin egen overbevisning, og akseptere en del av hans virkelighetsoppfatning som ”sannheten”. Ingmar avslører igjen at han ikke anerkjenner de grensene Gertrud setter for sin egen tilværelse. Dessuten viser Ingmars utsagn at han vurderer sitt syn på hva som er rett og galt som allmenngyldig og avgjørende, også for mennesker som ikke i utgangspunktet deler dette synet. Mye av den samme problematikken kan vi finne igjen i Shoshana Felmans artikkel ”Kvinner og galskap. Det kritiske feilgrepet” (2002), der ”Philippe beslutter å påskynde Stéphanies gjenkjennelse av ham ved å underkaste henne et psykodrama som er konstruert for å gjenopprette minnet hennes” (Felman, 2002:108). Ved å tvinge Gertrud til å akseptere den samme virkeligheten som ham, blir Ingmars avsløring av dervischen en voldshandling.⁵⁸ Resultatet av Ingmars handlinger er at Gertrud bare forholder seg mer ukjent og isolert etter hvert som hennes virkelighetsforståelse marginaliseres.

Tidligere var det Hellgum som viste en evne til å anerkjenne Gertrud. I Jerusalem konstitueres denne rollen av Bo. Han og Gertrud gjøres kjent med hverandre gjennom historien om Paradisbrønnen, en historie de forteller sammen. I motsetning til hva tidligere forskning har sagt, mener jeg det bør legges vekt på at det er Gertrud som tar initiativet til denne samtalen. Så lenge Bo er klar over og retter seg etter premissene hun presenterer, oppfylles to primære mål. Han får Gertrud til å drikke, samtidig som de opplever en viss grad av ”samstemthet”⁵⁹: ”Men innan hon hann säga något mer, hade Bo, utan att han själf visste om det, läst sig till hennes tankar, så att han på en gång hade klart för sig hur Gertrud tänkte sig upplösningen af äfventyret” (Lagerlöf, 1903b:172).

Det viser seg likevel at Gertrud ikke gir slipp på Kristusfantasien som en følge av Ingmars bevisføring. I en parallellscene til møtet med Jesus i skogen møter hun dervishen en morgen på Oljeberget:

Han betraktade henne stilla och lugnt väl en hel minut, därpå räckte han henne sin hand, för att hon skulle kyssa den, såsom hans anhängare brukade. Och Gertrud kysste handen i all

⁵⁷ Jf. Wivel: ”[D]et religiøse ligger i selve udfoldelsen af det kropslige” (Wivel, 1988:103).

⁵⁸ Henrik Wivel skildrer også det voldelige ved denne hendelsen, når han skriver: ”Ingmar river hende [Gertrud] ud af Kristus’ favntag” (Wivel, 1988:103).

⁵⁹ Også jf. Wivel: ”Men i stedet for at fastholde Gertrud på virkeligheden ender Bo med at bekræfte og stimulere hendes drømme og eksalterede forestillinger – for på den måde at nå hende, glide ind i hendes liv” (Wivel, 1988:103).

ödmjukhet. Därpå tecknade han med vänligt allvar åt henne, att hon skulle gå sin väg och ej mera störa honom. [...] Det var, som om han sagt till henne: Under en tid har du varit min och tjänat mig, men nu ger jag dig fri. Lef nu på jorden för dina medmänniskor! (Lagerlöf, 1903b:291-292).

Det hele foregår uten at et eneste ord blir sagt. Igjen lever Gertrud ut den skeptiske fantasien om fullkommen, ordløs kommunikasjon.⁶⁰ Ettersom dervishen etter Gertruds oppfatning ikke gestalter en mann, men i stedet representerer Guds sønn, kan vi trekke paralleller mellom denne scenen og utviklingen den ukjente kvinnen i melodramaet gjennomgår "[...] outside the process of a mode of conversation with a man [...]" (Cavell, 1996:6). Utviklingen Gertrud har gjennomgått, gir henne muligheten til å vende tilbake til fellesskapet, der hun planlegger å gifte seg med Bo. Samtidig inngås aldri dette ekteskapet innenfor romanens grenser, og vi kan som lesere aldri være helt sikre på at det virkelig gjennomføres.

4.5 Ingmar og Barbro – å vite alt om den andre

Hvordan ekteskapet mellom Ingmar (d.y.) og Barbro fortøner seg de første årene får leseren formidlet gjennom det andre skrevne skriftemålet i romanen⁶¹, i et brev der Ingmar henvender seg til presten i hjembygda. Motivasjonen bak brevet er Ingmars følelse av at "[...] han aldrig talat ut med hustrun, aldrig riktigt mäktat säga henne hvad han tänkt och känt, och att han ändock borde försöka att riktigt låta henne veta hur han hade det" (Lagerlöf, 1903b:198).

Gjennom brevskrivningen er det mulig for Ingmar å sette ord på sitt indre, samtidig som han ikke risikerer at mottakeren kan misforstå ham, ettersom denne aldri vil motta brevet. Denne fordekte måten å gjøre seg selv kjent overfor en annen, viser Ingmar at han både vil og ikke vil gjøre seg selv kjent: Han skriver brevet til presten, ikke Barbro, og han velger ikke å sende brevet. Selv om stemmen i kapittelet fortsatt tilhører fortelleren, har Ingmar muligheten til å farge sin egen fortelling.

Ekteskapet mellom Ingmar (d.y.) og Barbro innebærer mange likhetstrekk til ekteskapet mellom Ingmar (d.e.) og Brita, ikke bare på grunn av den tydelige mangelen på kommunikasjon, men også fordi det baserer seg på en økonomisk transaksjon. Dette betyr at ekteskapet allerede fra starten av kommer skjevt ut i forhold til det ekteskapelige idealet om gjensidig forståelse og likeverd, blant annet fordi Ingmar ikke er i stand til å anerkjenne

⁶⁰ Jacob Kulling legger i sin bok *Huvudgestalten i Selma Lagerlöfs författarskap* (1959) vekt på vissheten Gertrud legger for dagen i dette møtet: "Hon vet nu, vem han är. Hon vet, att han inte är Jesus. Hon vet, att han är en dansande dervisch. Men hans likhet med Jesus får henne på nytt under sin förtrollning" (Kulling, 1959:48-49). Bortsett fra denne observasjonen fungerer Kullings bok i stor grad som et handlingsreferat over behandlingen av Kristusgestalten i Lagerlöfs verk.

⁶¹ Det første skriftemålet er brevet Brita skrev til Ingmar mens hun satt i fengsel, og som det var meningen at han skulle få før etter at hun var reist.

Barbros eksistens. At hun var villig til å gifte seg med ham uten å være forelsket i ham gjør henne i hans øyne moralsk tvilsom, og ettersom byttehandelen baserte seg på at Ingmar tok Barbro mot penger fra hennes far, legger dette til rette for en oppfatning av Barbro som en vare. Ingmar kan heller ikke anerkjenne henne i rollen som hustru, fordi denne plassen i Ingmars hode allerede okkuperes av bildet av Gertrud. Barbro blir et *ingenting* i Ingmars virkelighetsoppfatning.⁶² Det melodramatiske uttrykket for dette blir en metonymisk forskyvning. Gjennom skildringene av hvordan Barbros ytre er usynlig for Ingmar, speiles det hvor lite hennes tilstedeværelse påvirker ham:

[D]å de hade firat bröllop och flyttat samman, var det alltjämt, som om han ej kunde förstå, att hustrun hörde honom till. Aldrig undrade han på hur hon kunde ha det, om hon trufdes eller längtade. [...] Han tänkte så mycket på den andra, att han ej kom ihåg, att denna fanns till (Lagerlöf, 1903b:199-200).

Ingmar har tilsynelatende stengt av kontakten med sitt eget indre, følelsene sine etter auksjonen og tapet av Gertrud. Dette forsterker det arketypiske ved ham, og underminerer det private og individuelle. I samband med Barbros reduserte tilstedeværelse som objekt, utsetter dette kommunikasjonen mellom dem ytterligere. Ingmar isolerer seg både i ekteskapet og i det øvrige fellesskapet. Han ser ned på Barbro fordi han tror hun giftet seg med ham fordi han kommer fra en mektig familie, samtidig som hun visste han var glad i en annen, og han mistenker bygdefellesskapet for å gjøre narr av ham for "[...] att han ej var värd det namnet han bar [...]" (Lagerlöf, 1903b:201).

4.5.1 *Barbro*

Historien om Barbros tidligere forlovelse med Stig får Ingmar gjennom en samtale han og Barbro ved en tilfeldighet overhører. Også dette konstituerer en melodramatisk situasjon: Tilfeldigheten fører til at Ingmar får tilgang på informasjon om Barbro som aldri var ment for hans ører. Den første opplevelsen Ingmar har av å *se* Barbro skjer på bakgrunn av kunnskapen om Barbros historie. Barbro forteller at faren hennes var redd for at hun aldri kom til å bli gift fordi forlovelsen mellom henne og Stig var blitt brutt, så han begynte å by henne ut til høyre og venstre:

'Jag visste inte hur jag skulle få slut på det,' fortfor hon, 'men så en dag hittade jag på att säga till far: 'Jag gifter meg inte, om jag inte får Ingmar Ingmarsson på Ingmarsgården.' [...] Jag tog just till något, som var alldeles omöjligt, för att jag skulle få vara i fred (Lagerlöf, 1903b: 207).

⁶² Lisbeth Stenberg kommenterer i "Nationen som hem": "Lill Ingmar är i början av sitt äktenskap lika blind för sin hustru som Stor Ingmar var när han drev Brita till barnamordet" (Stenberg, 1995:58).

Barbro forsøker å få en slutt på farens ekteskapsplanlegging og den objektiviseringen av henne selv som følger av dette, ved å gripe etter ”det umulige valget”, noe som hun mener ligger utenfor grensen for det mulige. Men farens eget ønske om å få henne godt gift gjør at han velger å overhøre det Barbro *egentlig* ønsker å uttrykke – at hun ikke vil gifte seg i det hele tatt – til fordel for den bokstavelige betydningen av ytringen.

Denne innledende kunnskapen om Barbro gjør det vanskeligere for Ingmar å overse henne. Han begynner blant annet å oppfatte at hun er urolig for ham når han holder seg borte om kveldene, men han opprettholder avstanden ved å tenke: ”Det var han då skyldig Gertrud, att han ej visade denna, som kommit på hennes plats, någon kärlek eller välvilja” (Lagerlöf, 1903b:213). Plassen som hustru i Ingmars virkelighetoppfatning er fortsatt okkupert av Gertrud. I en annen scene slår Ingmar Stig, når denne kommer for å fortelle ham om slektsforbannelsen som hviler over Barbros familie. Her reagerer Ingmars kropp tilsynelatende uten Ingmars vitende og vilje: ”Han kunde inte förstå hvarför han farit fram på det sättet” (Lagerlöf, 1903b:214). I etterkant av dette er også første gangen Ingmar ”[...] riktigt kände, att han verkligen hade en hustru, och att det tillkom honom att taga vård om henne” (Lagerlöf, 1903b:216-217).

Samtidig er det interessant å merke seg at fortellerinstansen gjennom Ingmars beretning krysser grensen mellom sin egen fortelling og Ingmars brev/tilståelse. Innledningsvis er det Ingmar som fungerer som synsvinkelinstans, og fremstillingen i brevet er så tett knyttet til ham at det først er når Ingmar selv begynner å ”oppdage” Barbros eksistens, at leseren begynner å merke hennes tilstedeværelse i teksten.

Når Ingmar og Barbro begynner å snakke sammen, og isolasjonen gradvis viker for forståelsen av den andre, begynner de også å etablere et fellesskap. Bildet av Gertrud, som Ingmar har holdt så friskt i minne, må gradvis vike for Barbros konkrete tilstedeværelse når relasjonen mellom dem forsterkes gjennom den dagligdagse samtalen. Når Ingmar må forholde seg til at Barbro har en historie han ikke vet noe om, erfarer og anerkjenner han etterhvert hennes individualitet. Når Barbro blir gravid, understrekes dessuten både ekteskapet som enhet og Barbros og Ingmars eksistens som atskilte individer. Skapelsen av et barn krever en manns og en kvinnes deltakelse, samtidig som barnet er et bevis på at de to hører sammen, en forening av de to komponentene.

Vivi Edströms beskrivelse av Britas liv som offer for en herskende mannskultur som ikke erkjenner hennes stemme eller behov fungerer også som karakteristikk av Barbros tilværelse. Giftemålet mellom henne og Ingmar kom i stand som en følge av at faren ikke anerkjente

datterens ønske om å være fri, og i ekteskapet med Ingmar lider hun under hans isolasjon. Ingmars ønske om å være fremmed og ukjent dømmer også Barbro til å føle seg ukjent og stemmeløs i ekteskapet. Slektsforbannelsen er også en del av denne mannskulturen. Ikke bare var det en av Barbros mannlige forfedre som påførte slekta forbannelsen, det er også en forbannelse som utnytter de vakre og sterke kvinnene i slekta ved å gjøre dem til bærere og videreformidlere av degenerasjonen.

Slektsforbannelsen fungerer som en myte i Barbros liv: ”[D]et gör ingenting, bara du inte tror på det” (Lagerlöf, 1903b:217), sier Ingmar. Barbro og Ingmars førstefødte skal være beviset Barbro trenger for å innse at forbannelsen ikke har noen makt over henne, og at hun har muligheten til å avvise den som del av hennes virkelighet. Når barnet dør tolker Barbro dette som et tegn på det motsatte: Forbannelsen er aktiv, og den destabiliserer muligheten Barbro har for å opprettholde ekteskapet med Ingmar. Forbannelsen vil resultere i at alle fremtidige barn hun får med Ingmar vil være funksjonshemmede, og uskikket til å overta navnet ”Ingmar Ingmarsson”. Dette vil ikke bare ødelegge for slekta, det vil også frarøve fellesskapet en stabilitet og struktur som er nødvendig for at bygda skal overleve.

Slektsforbannelsen og Ingmars svik mot Gertrud står i veien for at Ingmar og Barbro skal kunne etablere et fullstendig, likeverdig ekteskap. En følge av dette er at Ingmar og Barbro riktignok kan få barn, men disse barna virker syke og svakelige. Når balansen i ekteskapet gjenoprettes vil også barna bli friske.

Slik Barbro fremstilles, har hun i størst mulig grad forsøkt å tenke og handle som et medlem av Ingmarsslekta. Samtidig er hun et medlem av bygdefellesskapet og deler derfor virkelighetsoppfatningen av at Ingmarsfamilien representerer et eksempel til etterfølgelse. På dette stadiet er Barbro med andre ord nokså konform. Når det første barnet dør, og Barbro erfarer at slektsforbannelsen er aktiv, opplever hun seg selv som en trussel for Ingmarsfamilien og det øvrige fellesskapet. Det er ikke lenger et alternativ at hun kan bli værende som Ingmars kone. Barbros innledende utvei blir å overbevise Ingmar om at han må hente tilbake Gertrud, mens hun planlegger å ta sitt eget liv for å gjeninnføre stabiliteten i fellesskapet. Barbros prosjekt er tilsynelatende både forsonende og selvoppofrende, og hun markerer i så måte en utvikling i forhold til Brita. Mens Brita unngikk å drepe seg selv for å opprettholde muligheten av å reetablere ekteskapet med Ingmar, vil Barbro utelate denne muligheten. Hun vil dermed gjøre ukjentheten og isolasjonen total og ugjenkallelig.

Barbros videre utvikling kan likevel analyseres som en utvikling mot selvhevdelse. Når hun merker at hun er gravid igjen trekker hun seg fysisk tilbake fra fellesskapet ved å bosette

seg på seteren. Denne isolerte tilværelsen er et grenseland mellom liv og død, der Barbro venter på at barnet skal dø, samtidig som hun selv gjennomgår en slags transcendens.

Barbros selvheldelse kommer til syne i avgjørelsen om å lyve om hvem som er far til barnet for å holde seg og barnet i live. På den ene siden er altså Barbro klar over at Ingmarsslekta må skånes for slektsforbannelsen, samtidig ønsker hun å holde liv i seg og barnet. Ved å lyve om hvem som er far til barnet, utsetter hun seg for manglende forståelse og isolasjon fra fellesskapet. De som kjenner sannheten forstår ikke hvorfor hun må lyve, og de som tror på løggen bebreider henne for å ha vært utro. Det primære for Barbro er likevel at hun ved å lyve unngår å måtte drepe seg selv, noe hun anser for å være den eneste utveien dersom Ingmar kommer tilbake og fortsatt vil være gift med henne. På denne måten gjør Barbro opprør mot det hun ellers anser for å være den eneste løsningen på situasjonen – døden. Når fortellerinstansen inntar synsvinkelen til en fattig vandrers som ankommer seteren og avslører barnets eksistens, distanserer fortelleren seg ironisk til synsvinkelinstansen, ettersom situasjonen forholder seg totalt motsatt av vandrersens vurderinger: ”Den där gamla är inte rädd för att ljuga, tänkte han, men på Barbro kan man se, att hon anser sig för god till sådant” (Lagerlöf, 1903b:328). På denne måten etablerer Barbro en slags mellomposisjon. Hun bevarer sin totale oppfatning av Ingmarsfamilien som nødvendig for fellesskapets overlevelse, men forsøker samtidig å unngå å måtte gi sitt eget og barnets liv for denne saken.

Troen på forbannelsen gjør det også umulig for henne å se på barnet som noe annet enn funksjonshemmet: ”Då Barbro såg gossen, tyckte hon, att han hade ett riktigt idiotansikte [...]” (Lagerlöf, 1903b:325). For oss som lesere blir det problematisk å vurdere disse beskrivelsene, nettopp fordi de bare formidles gjennom Barbros virkelighetsoppfatning, en oppfatning vi nødvendigvis ikke deler. Usikkerheten rundt barnets helsetilstand bidrar til å fremstille oppholdet på seteren som dunkelt, som en utvikling som er satt i gang, men som ingen vet hvordan kommer til å ende, som et fravær av det dagligdage, i nærvær av grensen til det melodramatiske.⁶³

4.5.2 Hjemkomsten

Det første møtet mellom Barbro og Ingmar etter at han har kommet hjem fra Jerusalem er svært melodramatisk, med gester og kroppsspråk som bærende elementer:

Då hon nu såg, att det var Ingmar och ej Stig, som stod bakom henne, slog hon ihop händerna likt en, som blir mycket glad förvånad. Men då Ingmars ögon mötte hennes, lyfte sig hans arm

⁶³ Maria Karlsson bruker betegnelsen ”inkubationsperiod” (Karlsson, 2002:136) for å beskrive en liknende tilstand for Sigrun i *Bannlyst*.

långsamt, hans panna drog ihop sig i djupa rynkor. Han såg ut, som hade han lust att slå henne till marken. Hon blef ej rädd. Hon stod stilla och såg på honom ett ögonblick, därpå drog hon sig sakta tillbaka. 'Ånej, Ingmar,' sade hon, 'gör dig inte olycklig för min skull!' Ingmar sänkte armen. 'Jag får bedja dig förlåta mig,' sade han stelt och kallt. 'Jag kunde inte tåla att se dig i sällskap med Stig.' Barbro svarade mycket stilla: 'Du skall inte tro, att jag inte vore tacksam mot hvem som helst, som skaffade mig af med lifvet.' Utan att säga ett ord vidare gick Ingmar öfver till andra sidan vägen och vandrade framåt alldeles tyst (Lagerlöf, 1903b: 334-335).

Følelsene de to karakterene åpenbarer skaper store kontraster i teksten. Barbro klapper først hendene sammen i glede, før situasjonen plutselig forvrenges til sinne og vold. De voldsomme følelsene til både Barbro og Ingmar understrekes ved et manglende språk: Hun forholder seg helt stille, senker stemmen og trekker seg tilbake, han svarer henne med en stiv, kald stemme. Teksten gir på denne måten inntrykk av en slags forvirring; reaksjonene til Ingmar og Barbro er for kraftige og private til at ord vil kunne gi et adekvat uttrykk for dem. Kompleksiteten glir over i motsetningene, og det store, usagte som ligger mellom dem blir forvirring. Dette presser dialogen til å uttrykke klisjeer knyttet til sjalusi, drap, vold og selvmord, før Ingmar på teatralisk manér understreker hvor ukjente de er for hverandre ved å gå over på den andre siden av veien. Melodramatisk er også Barbros ytring om at hun ville vært takknemlig for å bli drept. Ikke bare er dette en overdrivelse, vi finner også eufemismen "skaffade mig af med lifvet", som skulle implisere at Barbro ikke ønsker å leve videre. Teksten får dermed også et ironisk preg, fordi leseren vet at Barbro har gjort det hun kan for å holde seg i live. Til tross for alt det usagte mellom dem, ender romanen med en oppklaring mellom Ingmar og Barbro. Mens Stark Ingmar ligger for døden, ytrer han et ønske om at Barbros sønn skal bli døpt, og Barbro har ikke annet å gjøre enn å hente sønnen.

Stark Ingmar, Ingmar og presten skaper et mektig fellesskap som nærmest tvinger Barbro til å avsløre hemmeligheten om sønnens opphav. Dette er enda et eksempel på hvordan mannen misbruker sin dominans, og slik nekter å anerkjenne de grensene hun setter. I likhet med gjenopptagelsen av ekteskapet mellom Ingmar og Brita, underminerer denne bruken av makt den harmoniske forsoningen ved reetableringen av Ingmar og Barbros ekteskap. Mens Barbro hele tiden har visst at Ingmar elsker henne: "Här kom nu Ingmar hem lös och ledig, och säkerligen bar han ännu samma kärlek till henne, som då han reste" (Lagerlöf, 1903b:331), blir ikke Ingmar overbevist om at Barbro elsker ham før han har fått innsikt i alt som har skjedd mens han har vært borte, inkludert i hemmeligheten om hvem som er barnets far. Først da kan Ingmar si: "Efter hvad du nyss gjort, vet jag ändock, att du älskar mig mer än ditt eget lif" (Lagerlöf, 1903b:347). Mens Ingmar anser dette for å være det beviset han trengte på at Barbro virkelig elsker ham, i likhet med det beviset hans far fikk for at Brita

elsket ham i Britas brev, sørger Barbro over å ha blitt tvunget til å fortelle om hemmeligheten, noe som for henne er ensbetydende med at hun må begå selvmord:

Åter kände hon allt det bittra i att hemligheten var röjd, och åter kom det häftiga gråtandet öfver henne. Hvad var det för en makt som tvingat henne att tala, just då Ingmar lagt allt till rätta för henne, så att hon väl kunnat tiga ett par veckor ännu, tills hon fått skilsmässa?" (Lagerlöf, 1903b:347).

Mens Ingmar får beviset han er ute etter ved å gjøre Barbros kunnskap til sin egen, viser Barbro at hun ikke stoler på Ingmar ved å dobbeltsjekke med doktoren det Ingmar har fortalt henne om at sønnen er frisk. Når hun kommer tilbake sier hun til ham: ”Du, Ingmar, vet inte hvad olycka vill säga, [...] Ingen vet det” (Lagerlöf, 1903b:349). Dette er en ”declaration of difference” (Cavell, 1994:135), en markering av Barbros atskilthet fra Ingmar, der Barbro påpeker, slik Gertrud tidligere har gjort, at det fortsatt er mye Ingmar ikke vet om hennes erfaringer, og som han aldri vil oppnå kunnskap om. Barbro har utviklet seg, og har nå blitt i stand til å gå inn i ekteskapet med Ingmar på nytt. Samtidig vet hun, i likhet med Brita, at samlivet mellom henne og Ingmar stadig vil bli truet av Ingmars skeptisisme, og at denne skeptisismen også vil true den kunnskapen som inngår i hennes individuelle, private eksistens.

4.6 Oppsummering av ekteskapsanalysene

Christine Hamm skriver i sin bok om Amalie Skrams ekteskapsromaner: ”Jeg blir irritert på Skram som lar figurene sine lide og dø. Hvorfor makter hun ikke å gi meg i alle fall én ’happy end’?” (Hamm, 2006:2). Selv om vi gjerne kan si at *Jerusalem* har en lykkelig slutt, oppstår ikke denne harmonien uten omkostninger. Mine analyser av de fire ekteskapene understreker at skeptisismen er et vedvarende problem som ektefellene stadig må forholde seg til, og at det er kvinnenenes harde arbeid og offer som medfører at ekteskapet kan gjeninnta og opprettholde sin stilling innenfor det dagligdagse. I forholdet mellom Ingmar (d.e.) og Brita og Ingmar (d.y.) og Barbro er det Ingmarene som spiller rollen som tvilens kilde. I forholdet mellom Karin og Halfvor er det Karin, og i forholdet mellom Ingmar (d.y.) og Gertrud viser begge to seg å være skeptiske i utgangspunktet. Kvinnene som forholder seg til Ingmar Ingmarsson opplever at han har problemer med å anerkjenne dem. Dette er også Halfvors erfaring av forholdet til Karin. Når det gjelder Ingmar og Karin, har vi sett at deres skeptisisme utvikler seg på grunn av den sterke innvirkningen det arketypiske har i deres liv, og den tette tilknytningen som eksisterer mellom deres identitetsutvikling og fellesskapet. Når Ingmar opplever at anerkjennelsen fra fellesskapet mangler, presses hans identitet. Skeptisismen kommer også til uttrykk gjennom familiefilosofien deres, og den ansvarsfraskrivelsen overfor

den andre denne medfører. Dessuten ser vi, blant annet gjennom samtalen mellom Ingmar, Karin og Halfvor, familiens kollektive mistro mot språklige uttrykk. Ingmar og Karin synliggjør ikke sin skeptisisme først og fremst gjennom melodramatiske uttrykk, men ved å forvente at den andre skal være i stand til å anerkjenne og forstå at deres kroppslige handlinger som meningsfulle, i et fravær av dagligspråk. Dette medfører at Ingmar ikke makter å oppfatte de dagligdagse ytringene til Gertrud korrekt, mens han mislykkes i å anerkjenne Brita og Barbros stemmer. Ingmargestalten – det vil si både den yngre og den eldre – gjennomgår en utvikling gjennom sine tre ekteskap. I ekteskapet med Brita hører han henne ikke, i ekteskapet med Gertrud tolker han uttrykkene hennes i samsvar med sin egen fantasi, og i ekteskapet med Barbro krever han fullstendig innsikt i hennes kunnskap for å bli overbevist om følelsene hennes. Spørsmålet er om denne utviklingen er i stand til å gjøre Ingmar til en bedre ektemann.

Når det gjelder de melodramatiske uttrykkene i teksten, avdekkes det en forskjell mellom mennenes og kvinnenes ytringer. Når Ingmar og Halfvor uttrykker seg melodramatisk, er fokus alltid rettet mot deres stilling og posisjon i samfunnet. Kvinnenes melodramatiske uttrykk omhandler og relaterer på den andre siden alltid til deres forhold til den andre, det vil si ektemannen.

De fire kvinnene i teksten er alle svært ensomme, og de befinner seg i pressede, ekstreme posisjoner. Selv om Brita bruker Kajsja som tilhører for sin melodramatiske iscenesettelse, er hun ikke Britas fortrolige, og Brita utsetter seg for både fysisk isolasjon (fengselet) og psykisk isolasjon (forrakt). Barbro får hjelp av en gammel tjenestepike, men tar i liten grad den andre inn i sin fortrolighet. Gertrud opplever en krise når fantasien om ekteskapet som beste mulige tilfelle for absolutt kunnskap forkastes, og forsaker dagliglivet for den religiøse ekstasen, mens Karins tilværelse som kvinne og leder av slekta gjør henne fundamentalt ukjent.

Brita og Ingmar har på et tidspunkt en samtale der hun eksplisitt ber om retten til å snakke, noe som også innebærer en bønn om at Ingmar skal lytte. Særlig i forholdet mellom Karin og Halfvor synliggjøres det hvordan prosjektet med å bli kjent med og gjøre seg kjent overfor den andre kun kan foregå gjennom den dagligdagse samtalen. Kvinnene opplever at deres stemme på en eller annen måte marginaliseres og undermineres, og dette er en smertefull erfaring. Når Gertrud, Barbro og Brita forsøker å gi uttrykk for denne smerten, følelsen av ukjenthhet overfor Ingmar og resten av verden, blir uttrykket melodramatisk.

Selvhevdelsen som inngår i de isolerte, melodramatiske posisjonene de kvinnelige karakterene ytrer seg fra, gjør dem likevel i stand til å foreta en tydeligere vurdering av sin egen, individuelle posisjon og avgrensning i forhold til fellesskapet og den andre. Brita,

Barbro og Gertrud erfarer at et ekteskap med Ingmar krever et offer; de må gi avkall på kunnskap om seg selv som de opprinnelig ønsker å holde skjult. De to første velger å akseptere dette offeret, for å kunne reetablere ekteskapet, mens Gertruds tilbakevending til det dagligdagse fører til en nedprioritering av ekteskapet til fordel for hennes egen utvikling – beskrevet som en metamorfose. Om gjengiftekomediene og den ukjente kvinnens melodrama skriver Cavell: "In neither instance is a marriage of irritation, silent condescension, and questionlessness found more desirable than solitude or, say, unknownness" (Cavell, 1996:11). Kvinnene i *Jerusalem* synliggjør at de er sterke ved å kjempe for denne anerkjennelsen. For å ha muligheten til å endre betingelsene for ekteskapene de tilhører, distanserer og isolerer kvinnene seg fra fellesskapet for å heve sin stemme og finne tilbake til troen på denne stemmen, i første omgang i relasjon til seg selv, gjennom de melodramatiske ytringene. I en kontrast til dette åpenbarer Ingmar Ingmarsson at han har problemer med å inngå i mellommenneskelige forhold, at han er egosentrisk og har vanskelig for å anerkjenne kvinnes atskilte eksistens.

Slik sprenger også *Jerusalem* Cavells genredefinisjoner når den fremstiller ekteskap som kombinerer gjengiftetematikken med den skeptiske trusselen. I gjengiftemelodramaet aksepterer kvinnene til slutt ekteskapet, etter at de har nådd et utviklingstrinn der de makter å leve med skeptisismen som en konstant trussel mot det dagligdagse. Helbredelse fra skeptisisme krever en smertefull innsikt i at oppklaring, innsyn og forståelse er kortvarig, og at man, både innenfor store og små fellesskap, stadig må forsøke å reetablere og kjempe seg tilbake til det dagligdagse som utgangspunkt for samtalen og samlivet.

5 Religiøsitet og flukten fra det dagligdagse

Som tidligere nevnt, mener Cavell at ekteskapet speiler tendenser som ligger latent i fellesskapet, fordi ekteskapet innehar en mellomposisjon mellom det offentlige – det vil si det som er felles – og det private. Når ekteskapene i *Jerusalem* er så utsatt for den skeptiske trusselen, viser dette et potensiale for skeptisisme også i det større fellesskapet, det vil si i forholdet mellom ulike grupperinger i samfunnet. I *Jerusalem* oppstår det en splittelse mellom bøndene som velger å holde på den tradisjonelle troen, og hellgumianerne. Jeg vil i det følgende kapittelet foreta en analyse av dette fellesskapet, der vi ser nærmere på individets forhold til Gud. Jeg vil understreke at dette ikke er en religionsvitenskapelig oppgave, men at jeg baserer meg på den litterære teksten og de parallellene jeg finner mellom karakterenes religiøsitet og deres skeptiske virkelighetsoppfatning. Min hypotese er at den religiøse valgfriheten som oppstår i kapittelet ”I Sion” danner grunnlaget for hellgumianernes skeptisisme, og at utvandringen til Jerusalem er et forsøk på å overvinne denne tvilen. Problemet er at hellgumianernes religiøse fantasi distanserer dem fra det dagligdagse, samtidig som deres møte med Jerusalem bare blir enda et bevis på at skeptisisme er en holdning det ikke er mulig å rømme fra.

5.1 Den religiøse ekstasen som melodramatisk element

I *Att uppfatta allt mänskligt* (2001) skriver Margareta Brandby-Cöster at det i Lagerlöfs verk stadig synliggjør seg en konflikt mellom to ulike religiøse oppfatninger av den menneskelige virkeligheten. For det første et tradisjonelt luthersk/grundtvigiansk virkelighetssyn, som fokuserer på at det jordiske livet er gitt mennesket av Gud, og at mennesket derfor plikter å leve sine jordiske liv i samsvar med Guds ord. For det andre ”det pilgrimsmytiska tänkandet” (Brandby-Cöster, 2001:31), som innebærer en bevegelse bort fra det jordiske og dagligdagse og en vektlegging av det åndelige og livet etter døden. Brandby-Cösters studie er relevant i denne sammenhengen fordi hun viser at det er den religiøsitet som er nært tilknyttet det jordiske, dagligdagse livet som fremstilles som mest positiv og levedyktig i Lagerlöfs forfatterskap. Dessuten viser hun at religiøsitet ikke bare påvirker forholdet mellom Gud og mennesket, men også forholdet mellom et menneske og et annet menneske.⁶⁴ At den tradisjonelle religiøsitet i bygda er luthersk, kommer også frem i romanen når skolemesteren sier: ”[H]är har du hört den rätta friheten predikas, sådan som Luther förkunnat

⁶⁴ Her viser også Brandby-Cöster til et utsnitt fra et av Lagerlöfs brev: ”Förstår du hvad jag menar när jag säger att jag tror att vi förbereda oss bättre för himmelen på våra vardagar än på söndagen” (Brandby-Cöster, 2001:9).

den, men här har ej varit frihet att predika sådana nyheter, som stå en dag och falla en annan” (Lagerlöf, 1903a:111).⁶⁵

Peter Brooks skriver i *The Melodramatic Imagination* at et melodramatisk virkemiddel i romanene til Balzac er at karakterene ”presser” sine liv på grensen til det dagligdagse ved å *leve over evne*: ”Overcoming the repressions of the ordinary, he lives beyond the quotidian” (Brooks, 1995:114). Denne strategien manifesterer seg eksempelvis gjennom overdreven pengebruk, maktlyst, eller lidenskap, som vi også kan kalle melodramatiske overskudd. I *Jerusalem* presser vekkelsesbevegelsen grensene til det dagligdagse på en liknende måte, gjennom en intens bevegelse vekk fra det jordiske og dagligdagse, mot det åndelige og religiøse. Gertruds, og resten av hellgumianernes, virkelighetsoppfatning baserer seg på en religiøs ekstase der det jordiske ikke lenger regnes som betydningsfullt.⁶⁶ Denne distanseringen fra det dagligdagse fører til melodramatiske ytringer og handlinger. Et eksempel på dette er Gertruds reaksjoner etter hennes første møte med Jesus: ”Lifvets bekymmer försvunno och blefvo oändligen små. Och lifvets långa år syntes som en kort liten tid. Och all jordisk lycka tycktes arm och grund och utan betydelse” (Lagerlöf, 1903a:285). Gertruds opplevelse konstitueres av en omveltning, der det livet som normalt utgjør et menneskes totale eksistensgrunnlag, bagatelliseres og marginaliseres. Det melodramatiske understrekes av vekten hun legger på det absolutte. Hun distanserer seg ikke bare fra det vonde og vanskelige, men også det gode. Når hellgumianerne ankommer Jerusalem, øker intensiteten i de melodramatiske uttrykkene i takt med den urovekkende oppdagelsen av hvor forskjellig det Jerusalem de kjenner fra ulike prekener er fra det Jerusalem som møter dem i Palestina.

Det er tydelig at det knytter seg en melodramatisk modus til vekkelsesbevegelsen. De to viktigste kjennetegnene på bevegelsen synliggjør i tillegg at denne melodramatiske modusen kan knyttes til en utvikling av skepisme. Dette ser vi både i at de baserer utbredelsen av sin religiøsitet på handlinger, ikke ord, og i at de strever etter å oppnå en tilstand av fullkommen, symbiotisk enighet.⁶⁷ Det førstnevnte understrekes gjennom karakteristikken av Hellgum som

⁶⁵ I denne sammenhengen er det vesentlig å legge merke til at Storm ved flere anledninger legger fordagen en del stormannsnykker overfor resten av bygda: ”Nu ha väl dessa ungdomarna stormat ut. Nu är det tid att lära dem hvem som är herre här i huset” (Lagerlöf, 1903a:112). Storms tanke innebærer en dobbelttydighet som gir den et ironisk preg: Etersom misjonshuset har blitt bygd for å verne om den rette tro, er det Gud som er herre i misjonshuset, ikke skolemesteren. Når Storm dermed gir seg selv denne rollen som herre, tar han bokstavelig talt Guds plass.

⁶⁶ Jeg mener som tidligere nevnt at Gertruds religiøsitet er av det samme slaget som hos de øvrige hellgumianerne, selv om hennes religiøse ekstase er mer intens og ekstrem.

⁶⁷ Lisbeth Stenberg skriver på liknende vis i ”Nationen som hem” (1995): ”I den församling som senare bildas på Ingmarsgården är gärningar och verksamhet grunden. [...] De som sluter sig till sekten flyttar tillsammans och avskärmar sig från det övriga samhället” (Stenberg, 1995:52).

en dårlig taler: ”De, som hade mött honom på vägar och stigar och blott hört honom säga ett par ord, hade väntat stora ting af honom, men då Hellgum skulle hålla ett långt föredrag blef han tung och andefattig och tröttande” (Lagerlöf, 1903a:153).⁶⁸ Hellgumianerne sprer ikke sin lære gjennom *overtalelse*, de ønsker å *overbevise* andre mennesker om at deres lære er den rette gjennom barmhjertige handlinger. Hellgum forklarer det slik: ”Men de predikade ej i kyrkorna eller på torgen, utan de sade: Det är vårt lefverne, som skall tala för oss” (Lagerlöf, 1903a:227). Hellgumianerne mistror, i likhet med Ingmarsfamilien, ordenes mulighet til å overføre kunnskap og forståelse mellom individer.

Enighetsfantasien legger på sin side viktige føringer for hellgumianernes følelse av fellesskap. Cavell skriver i *The Claim of Reason* at et fellesskaps eksistens baserer seg på at medlemmene er “mutually attuned” (Cavell, 1999:32, forf. kursiv.) i språket, med andre ord at de er i stand til å gjenkjenne de kriteriene som kommer til syne i den andres språklige ytringer. Samtidig understreker Cavell at “[...] they sometimes are out of tune, that they do not agree” (Cavell, 1999:32). Et fungerende fellesskap skal være dynamisk nok til å kunne inkludere en og annen uenighet, ettersom medlemmenes vilje til, og ønske om, å forstå den andre vil føre til en justering av kriteriene. Et fellesskap der uenighet ikke aksepteres får problemer fordi total enighet forutsetter at fellesskapets medlemmer aldri kan være noe annet enn konforme. Dette innebærer en undergraving av medlemmenes individualitet, både følelsesmessig (gjennom oppløsningen av ekteskapet) og materielt (gjennom oppløsningen av personlig eiendom). Tapet av disse grensene er smertefullt, fordi det innebærer et forsøk på å fornekte den menneskelige tilstanden som atskilt og avgrenset.

Et av koloniens problemer er at det aldri vil være mulig å fjerne disse grensene. I *det heliga landet* erfarer eksempelvis Bo Månsson hvor umulig det er å skulle være like glad i alle mennesker, og at det å fornekte de individuelle sidene ved seg selv, og tiltrekningen han føler mot Gertrud, er en smertefull opplevelse: ”Och Bo tyckte, att Jesus måste kunna se hur kärleken reste sig inom honom och slet i honom som ett rofdjur, därför att han ville förneka den i den älskades närvaro” (Lagerlöf, 1903b:127). *Jerusalem* understreker, gjennom hellgumianernes opplevelser, at å distansere seg fra det dagligdage ikke frigjør mennesket fra tvilen, atskiltheten, ukjentheten og den skeptiske trusselen. Resultatet av denne erfaringen er fortvilelse og desillusjon, og dette uttrykkes gjennom den melodramatiske modusen: Dels

⁶⁸ Han viser seg i stedet å ha et svært karismatisk og tiltrekkende ytre, og særlig blikket hans viser seg å ha en merkbar effekt på omgivelsene.

fysisk, gjennom sykdom og død⁶⁹, og dels gjennom språklige ytringer – i stor grad eksemplifisert gjennom Gertruds utsagn.

Jerusalem er en roman der religionen spiller en betydelig rolle. Jeg mener at vi kan finne en sammenheng mellom hellgumianernes melodramatiske ytringer og deres (problematiske) forhold til Gud ved å undersøke den religiøse splittelsen som oppstår i romanen. I de følgende avsnittene skal jeg se nærmere på to aspekter ved denne splittelsen: Hvilket forhold mennesket har til Gud innlendningsvis i romanen, samt hvordan den religiøse fragmenteringen åpenbarer seg i kapittelet "I Sion".

5.2 Tapet av den sikre kunnskapen om hvem Gud er

Vivi Edström understreker i *Livets vågspel* (2002) at bøndenes gudstro i *Jerusalem* baserer seg på et bilde av Gud som "en jättelik bonde" (Edström, 2002:262). Dette understreker et viktig poeng angående bygdas tradisjonelle forhold til Gud. Bøndenes opplevelse av Gud som en personifikasjon av en bonde knytter gudstroen til dagliglivet deres, og det understreker bøndenes følelse av å ha en gjensidig, felles forståelse av hvem Gud er. De *kjenner* Gud fordi han gjør seg kjent for dem gjennom kollektive opplevelser, og de vet at den guden de kjenner, vil dem vel:

Alla, som lefvat i den där socknen, måste också erkänna, att de aldrig tyckt Gud vara så väldig och så hedrad, som då de om sommarkvällarna sågo liarna hejdade och plogarna stannade midt i fåran och sädeslasset lämnadt midt i aflastningen bara för ett par klämtslag. Det var, som om folket visste, att Vår Herre just då sväfvade fram öfver socknen på en aftonsky, stor och väldig och god och utsående välsignelser öfver hela bygden" (Lagerlöf, 1903a:51).

Den kollektive synsvinkelen i dette sitatet viser at bøndenes forhold til Gud er preget av fellesskapsfølelse, visshet og harmoni. Sitatet viser videre at det religiøse er tett knyttet til bøndenes daglige gjøremål, når de pløyer, sår og arbeider med jorden. Denne nærheten mellom det dagligdagse og Gud understrekes også når Høk Matts Eriksson forteller om sine religiøse funderinger: "Det är alltsammans sådant, som kommit för mig, medan jag gått vid plogen eller aktat på kolmilan, och nu vill det fram"" (Lagerlöf, 1903a:108).

Bøndene opplever sitt forhold til Gud som basert på en grunnleggende forståelse – Gud kjenner dem, og de kjenner Gud. Resultatet av dette er at forholdet mellom mennesket og Gud preges av de samme forventningene og kravene som gjelder for mellommenneskelige relasjoner. På samme måte som individet blir kjent med den andre gjennom den andres ytringer, blir også menneskene kjent med Gud gjennom Guds ord. Cavell skriver i *The Claim*

⁶⁹ Dødstematikk er ifølge Jenny Bergenmar typisk for den meldramatiske genren (Bergenmar, 2003:79).

of Reason: "My words are my expressions of my life" (Cavell, 1999:355). Dette betyr også at Guds ord er uttrykk for Guds eksistens.⁷⁰ Den som er ansvarlig for å formidle Guds ord til menigheten, er presten: "De visste, att det, som prästen läste upp för dem, var Guds ord, och därför tyckte de, att det var vackert" (Lagerlöf, 1903a:50). Bøndene stoler på at det presten sier, er et direkte uttrykk for Guds vilje. Derfor har de også en oppfatning om at de kan forholde seg aktivt til til det de mener å vite er Guds plan. Den fremste representanten for denne tradisjonen er Ingmar Ingmarsson, hvis mål er å følge "Guds vägar".

5.2.1 *Etter møtet i Sion: Det religiøse valget*

Til tross for prestens rolle som videreformidler av Guds ord, symboliserer denne presten at det religiøse miljøet i bygda står foran en omveltning. Han karakteriseres nemlig som en tviler i forhold til alle religiøse spørsmål:

Han talade ofantligt lätt och dristigt om allt, som hörde denna världen till, man skulle inte kunna tro, att det var samme man, som hade så svårt att predika. Men talade man med honom om andliga ting, blef han röd i ansiktet, sökte länge og väl efter orden och sade aldrig något, som var af vikt (Lagerlöf, 1903a:56-57).

Prestens uvilje mot å tale om åndelige spørsmål synliggjør en usikkerhet i forhold til hans egen religiøse overbevisning. Hans offentlige rolle er å være en garantist for at ordene han forkynner er et enhetlig uttrykk for Guds ord og vilje, men muligheten han har til å fungere som et samlingspunkt for fellesskapet destabiliseres av den religiøse tvilen. Han fungerer som prest så lenge fellesskapet ikke tviler på at det de får høre, er det absolutte uttrykket for Guds ord og vilje, men han har ikke den styrken som kreves for å overbevise menigheten om å holde fast på sin opprinnelige tro, når spørsmålet om hvem som har rett til å tolke Guds ord blir ytret.⁷¹

Kapittelet "I Sion" omhandler en demokratisk oppvåkning i misjonshuset, som skolemesteren lot bygge for å skape et forsvarsverk mot vekkelsesbevegelsene. Ironisk nok er det her bøndene først begynner å stille spørsmål om hvorfor skolemesteren er den eneste som skal bestemme hvem som skal forkynne for dem: "I och med detsamma [sic] bröt det ut ett helt rasande oväder mot honom, ty nu började hvar och en besjålas af den tanken: Vi äro ju alla lika goda som skolmästarn. Hvarför skall han ensam få säga oss, hvad vi skola tro och

⁷⁰ Margareta Brandby-Cöster skriver i *Att uppfatta allt mänskligt*: "Vilka som [...] är mina föräldrar och hurdan den Gud är som ger mig liv och salighet måste berättas för mig" (Brandby-Cöster, 2001:52). Her legges det med andre ord også stor vekt på Guds ord, og ordet som en forbindelse mellom Gud og menneske.

⁷¹ Henrik Wivel skildrer på en liknende måte presten som "[...] en mand, der har mistet sit religiøse sprog og den tilværelsestolkning, det viser tilbage til, mens han er særdeles ferm i verdslige anliggender" (Wivel, 1988:99).

inte tro?” (Lagerlöf, 1903a:112). Intensiteten i dette oppbruddet fra tradisjonen understrekes gjennom bruken av den kollektive synsvinkelen. Bevisstgjøringen om at det ikke lenger er selvfølgelig hvem som skal tale om Guds ord bidrar til en omveltning av bygdas selvfølgelige hierarkiske oppbygning. Den nye tanken er at ethvert individs fortolkning av Bibelen og Guds ord er like gyldige. Denne pluralismen oppfordrer riktignok til likeverd mellom fellesskapets individer, men undergraver samtidig det som *er felles* i fellesskapet. Når bøndene får friheten til å velge sin egen tro, betyr dette at de får makten til selv å bestemme hva Guds ord er uttrykk for. Dermed mister fellesskapet forståelsen av at Guds ord er absolutt, og opplever i stedet at forståelsen av Gud er relativ og baserer seg på den som fortolker. Dette gjør det samtidig problematisk for det enkelte individet å få sine religiøse uttalelser bekreftet av fellesskapet.

5.2.2 ”Det Jerusalem som dödar”

Ut i fra mitt syn på hellgumianerne som skeptikere, blir utvandringen til Jerusalem et melodramatisk forsøk på å reetablere den åndelige nærheten til Gud gjennom en geografisk forflytning. De klarer ikke å oppfylle enighetsfantasien i Sverige, og dette sliter på fellesskapet: ”De sågo oroligt på hvarandra, mönstrande hvarandra med sjuka, misstänksamma blickar, som tycktes fråga: Hur länge blir du beståndande, hur länge du?” (Lagerlöf, 1903a:222). Som sentrum for kristen, jødisk og muslimsk tro spiller Jerusalem en viktig rolle både åndelig og geografisk. Hellgumianernes oppfatning av byen er farget av fremstillingene den religiøse litteraturen gir av Jerusalem som idyllisk og hjemlig.⁷² Dette kommer blant annet til uttrykk i en salme de synger: ”Mitt älskade Jerusalem, / min sköna, gyllne stad, / mitt rika, varma fadershem, / som alltid gör mig glad” (Lagerlöf, 1903a:225).

Salmeteksten tydeliggjør synet på Jerusalem som ”fadershemmet”, en møteplass mellom Gud og mennesket der alt er nærværende, oversiktelig og trygt. Jeg mener at denne fantasien kan knyttes til det Cavell skriver om skeptikerens forhold til Gud: ”[W]e want to know the world as we imagine God knows it. And that will be as easy to rid us of as it is to rid us of the prideful craving to be God – I mean to *rid* us of it, not to replace it with a despair at our finitude” (Cavell, 1999:236-237). Cavell illustrerer hvor umulig det er for skeptikeren å bli kvitt sitt behov for å oppnå den samme innsikten i virkeligheten og menneskene som Gud har. Hellgumianerne har et ønske om å erverve seg fullkommen innsikt i Guds plan med

⁷² Også Vivi Edström påpeker forskjellen mellom et veggmaleri av Jerusalem på Ingmarsgården og den bøndenes egen virkelighet. Hun stiller spørsmålet: ”Vad är nu detta för beskrivning av den heliga plats dit de tungföra dalabönderna ämnar bege sig? En lätt frivol bild av damer och herrar på utflykt bland frisk grönska och gnistrande bäckar! Kan man tänka sig en skarpare kontrast till deras egen bondska verklighet?” (Edström, 1996:97).

menneskene, og ved å utvandre til Jerusalem håper de å kunne transcendere til et slikt nivå. Kontrasten til den jordiske byen, som er kaotisk og full av religiøs konflikt, blir desto større, fordi den gir hellgumianerne en smertefull erfaring av å være hjemløse. De opplever bare en økt distanse til Gud, og får enda mindre forståelse for hva som er Guds plan med verden enn de hadde mens de bodde i Sverige. Jerusalem blir dermed et symbol på desillusjon.⁷³ Siden hellgumianerne ikke lenger anerkjenner det dagligdage som meningsfullt, blir uttrykkene for fortvilelsen de føler melodramatiske. De hyppige sykdomsutbruddene og dødsfallene kan leses som slike fysiske, melodramatiske gester. Dette gjelder særlig dødsfallene til Birger Larsson og Halfvor – Birger og Halfvor klarer ikke å leve med skeptisismen, og døden er til slutt det eneste uttrykket som er sterkt nok til å uttrykke det de føler.

Birger Larsson er syk ved ankomsten til Jerusalem og bæres inn til byen i en bære for at han skal få se byen før han dør. Ingenting av det han ser bærer preg av å være den gyldne, storslagne byen han har hørt så mye om. Den eneste forklaringen Birger kan gi seg selv, er at kameratene ikke forteller ham sannheten: ”Birger hade säkert hoppats, att han skulle förmå Halfvor att säga sanningen. Han fick tårar i ögonen, då han tänkte på att Halfvor och de andra kunde handla så illa mot honom” (Lagerlöf, 1903b:62). Inntrykkene han får, gir ham all grunn til å tvile på at han befinner seg på riktig sted. På dette er møtet med de spedalske et eksempel:

De ropade med en röst, som var lik en hunds morrande, deras ansikten voro delvis bortfrätta, den ene hade ingen näsa och den andre inga kinder. Birger ropade högt af förskräckelse. I sin svaghet började han gråta af rädsla och klagade, att han blifvit buren in i helvetet. (Lagerlöf, 1903b: 64-65).

Birgers inntrykk av byen er farget av troen på at Jerusalem i større grad tilhører en himmelsk, enn en jordisk, sfære. Når han opplever byen slik den faktisk er, kobler han dette inntrykket til fantasiene sine i en antitetisk konstruksjon: Byen er et helvete, ikke en himmel. Kameratenes forsikringer om at det han ser er det faktiske Jerusalem, er ord Birger Larsson ikke kan forstå. Enten gir ikke ordene mening – de er nonsens – eller de gir mening i den betydning at kameratene lyver for ham, og at han dermed ikke lenger kan forholde seg til det de sier. Denne følelsen av ukjenthet overfor de andre isolerer Birger.

Halfvors død utløses av en liknende situasjon. Han besøker graven til sin yngste datter, og oppdager at jordstykket der utvandrerne døde ligger, har blitt gravd opp, og at kistene har

⁷³ Jf. Henrik Wivel: Selma Lagerlöf reiser ”[...] Jerusalem som et ludende monument over desillusionen” (Wivel, 1988:103).

blitt slengt til side.⁷⁴ Han får høre at det i stedet skal bygges et sykehus på plassen. Det praktiske og materialistiske grunnlaget for salget av jorden tegner en skarp kontrast til kolonistenes religiøse levemåte. Halfvor påpeker det ironiske i situasjonen: ”Jaså, det skulle bli ett sjukhus här, just här. Tänk, att man inte hade kunnat finna plats för det på någon af dessa mångfaldiga kala backar, utan måste lägga det just här” (Lagerlöf, 1903b:133). Til tross for at han befinner seg i den himmelske byen Jerusalem, har Halfvor aldri opplevd mindre respekt for de døde. Antiklimakset får ham til å vende seg mot Gud: ”Vi trodde på honom, och han förde oss till ett land, där vi voro mera föraktade än hundar, och till den staden, hvars grymhet dödade oss” (Lagerlöf, 1903b:138). Halfvor kan ikke forstå, og dette markerer den økte distansen mellom ham og hans begrensede posisjon som menneske, og Gud. Halfvors historie når sitt melodramatiske høydepunkt når han dør etter å ha slept seg hjem til kolonien med datterens kiste på ryggen, mens han ber om at både han og datteren skal begraves ”[...] under en grøn torfva” (Lagerlöf, 1903b:140).

5.3 Gertrud i Jerusalem – mellom tvil og tro

I *det heliga landet* er det Gertud som oftest fungerer som synsvinkelinstans. Det er også gjennom hennes opplevelser leseren får best innsyn i hvordan troen ofte svikter til fordel for en følelse av eksistensiell angst og tvil. Et eksempel på dette er Gertruds reaksjon etter at hun har skremt en russisk jente så denne faller inn under beina til en hest:⁷⁵

Det sköt upp en fråga inom henne, som hon genast skyndade sig att undertrycka, men som gång på gång kom tillbaka. Hon började undra hvarför Kristus hade sändt henne till detta land. Det var stor synd att göra en sådan fråga, men hon kunde ej låta bli. [...] ’O, Gud,’ sade hon i sin stora förtviflan, ’jag trodde, att du älskade mig och ville styra allting till det bästa för mig. O, Gud, jag var så lycklig, då jag trodde, att du beskyddade mig (Lagerlöf, 1903b:91).

Gertruds forhold til Gud har likhetstrekk med en fantasi om et *beste mulige tilfelle* for absolutt kunnskap. Opplevelsene i Jerusalem tvinger henne etter hvert til å gi avkall på kriteriene, og hun isolerer seg i en religiøs ekstase der hun mener seg i stand til å godta alt som skjer som ”Guds vilje”. Likevel er det tydelig at Gertrud ikke er i stand til å akseptere alt som skjer. Samtidig som hun beveger seg mellom tvil og tro, beveger hun seg også mellom konformitet og selvhverdelse. Tvilen tiltar når Gertrud oppdager at Gunhild har dødd: ”Gertrud nästan

⁷⁴ Dan Landmark anser dette for å være et typisk far-datter-motiv, som figurerer ofte hos Lagerlöf (Landmark, 2003:153).

⁷⁵ Situasjonen som fører til denne tvilstanken er i seg selv melodramatisk: ”Då förvreds den främmandes ansikte af den största förskräckelse och afsky. Inte nog med att hon ryckte sig lös från Gertrud, hon slog efter henne med handen och började springa för att undkomma henne” (Lagerlöf, 1903b:87). Den russiske jentas reaksjon på Gertrus berøring er intensivert og overdreven, og vemmelsen hun uttrykker, gir nærmest inntrykk av at hun opplever Gertrud som noe ekkelt, skremmende og umenneskelig.

skrek till: 'Jerusalem, Jerusalem, du tar allas vårt lif! Jag tror, att Gud har öfvergifvit oss!''⁷⁶ (Lagerlöf, 1903b:95). Utbruddet er melodramatisk blant annet fordi Gertrud benytter seg av en apostrofe⁷⁷: Hun holder Jerusalem ansvarlig for de mange døde kolonistene. Hensikten med utbruddet er da heller ikke å opprette en dialog, men å gi uttrykk for fortvilelsen hun føler ved tapet av sin religiøse beste mulige tilfelle-fantasi.

Denne tvilstilstanden avløses av en gjenopprettet tro en dag Gertrud ankommer Oljeberget:

Det var ju det enda möjliga, tänkte hon. Då sådana orättvisor fingo ha sin gång, måste ju världen befinna sig i de yttersta tiderna. På intet annat sätt kunde man förstå, att rätt blef orätt, att Gud ej hade makt att hindra det onda, att de heliga förföljdes, att lögnen ej fann någon motsägelse. [...] Om det så förhöll sig, kunde hon förstå hvarför de alla hade blifvit kallade till Jerusalem. Af Guds nåd hade hon och hennes vänner blifvit ditsända för att möta Jesus. Hon slog samman händerna i förundran och glädje, då hon tänkte på hur oändligt stort detta var (Lagerlöf, 1903b:97).

Gjennom den religiøse ekstasen har Gertrud opprettet et nytt beste mulige tilfelle. I den nye fantasien vil Jesu tilbakekomst gi Gertrud det beviset hun trenger på at Guds vilje likevel er evig og absolutt til stede i tilværelsen, til tross for at dette medfører at verden går under. Hellgumianerne fraskriver seg ansvaret for å bli kjent med den andre gjennom dagligspråket ved å strebe etter enighetsfantasien. Individuer som på et eller annet tidspunkt hevder seg, forkastes av fellesskapet. Også Gertrud viser denne ansvarsfraskrivelsen, både for egne handlinger, og for å gjøre seg selv kjent for andre. Hun velger å hevde seg med sitt cogito, men dette kan hun bare gjøre ved å isolere seg i den religiøse ekstasen. Samtidig bruker hun Guds vilje som et absolutt forklaringselement for alt som skjer i tilværelsen. Ved å gjøre dette, fritar hun seg selv fra å måtte stå til ansvar for sine handlinger.

Bevegelsen mellom fullstendig aksept av det som skjer fordi det er Guds vilje, og ønsket om å utvikle en etisk selvbevissthet, motiverer den tvilen på Guds vilje som stadig stiger til overflaten hos Gertrud. Hun må hele tiden revurdere og åpne sin virkelighetsforståelse for nye elementer for å holde tvilen på avstand.⁷⁸ Gjennom isolasjonen oppnår hun riktignok ansvarsfrihet i forhold til fellesskapet, men samtidig mister hun muligheten til å kunne uttale

⁷⁶ Dette kan også fungere som en allusjon til Jesu klage på korset, slik det er beskrevet i Markusevangeliet: "Ved den niende time ropte Jesus med høy røst: 'Eloï, Eloï, lamá sabaktáni?' Det betyr: 'Min Gud, min Gud, hvorfor har du forlatt meg?'" (Mark.15, 34).

⁷⁷ Når det lyriske jeget henvender seg til en nærværende eller fraværende person, eller et ikke-menneskelig objekt, vesen, osv., kalles det en apostrofe (Gaasland, 1999:83).

⁷⁸ Gertruds reaksjoner likner Jenny Bergenmars beskrivelser av Kaptein Lennarts innstilling i *Gösta Berlings saga* når han, på grunn av kavalerens lureri, sendes bort fra sitt hjem og må begi seg ut på landeveien: "Kaptein Lennart väljer visserligen att förstå sitt öde som bestämt av Gud, men det är ändå en personlig tolkning som inte härrör från någon kyrklig överhet, utan är hans eget sätt att hantera sin existentiella kris" (Bergenmar, 2003:72).

seg som en representativ autoritet innenfor kolonien, der Gertruds oppførsel oppfattes som galskap.

I møtet med Ingmar, rett etter at hun mener å ha sett Jesus inne i Jerusalem, opplever Gertrud på en særlig måte at fraværet av det dagligdage og ansvarsfraskrivelsen også har en pris:

Gertrud blef otålig, alldeles som i forna dagar, då Ingmar inte kunnat nog hastigt sätta sig in i hennes drömmar och idéer. Hon önskade, att hon i stället hade mött Bo, han kunde vida bättre förstå henne. [...] Ingmar sade inte ett ord, som förrådde, att han inte trodde henne, men i alla fall tyckte Gertrud, att då hon skulle berätta historien, smalt den ihop till ingenting. [...] Den hade tyckts henne så märkvärdig, då hon upplefde den, men den blef till intet, då hon försökte att tala om den (Lagerlöf, 1903b:231).

Dette sitatet understreker to viktige aspekter ved Gertruds situasjon og hennes forhold til skeptisismen. For det første mener Gertrud tilsynelatende, etter opplevelsen med Paradisbrønnen, at Bo har evnen til å anerkjenne hennes stemme, men hun er mindre opptatt av at hun skal lære ham å kjenne tilbake. Dette viser tilbake til den religiøse ekstasen som danner grunnlaget for Gertruds virkelighetsoppfatning: Hun har lovet seg bort til Jesus, og trenger dermed ikke forholde seg til de kravene fellesskapet og andre mennesker setter til hennes deltakelse i sitt eget og deres jordiske liv.⁷⁹

For det andre viser sitatet at forholdet mellom språket, som i bunn og grunn er felles, og opplevelsen, som alltid vil være høyst privat, er problematisk. Individets problem er ifølge Cavell at bruk av ord alltid innebærer en risiko for at uttrykket oppfattes som annerledes av andre enn det som var individets intensjon. Gertruds forsøk på å dele sin subjektive erfaring med en annen, i dette tilfellet Ingmar, viser et underbevisst ønske om å ta del i et fellesskap, samtidig som ordene, hvis de lykkes i å skape den samme reaksjonen hos mottakerne, gjør opplevelsen felles og dermed mindre unik. Gertrud erfarer igjen at enkelte opplevelser ikke er mulig å formidle via felles kriterier. I stedet for å tro på utsagnet hennes, tar Ingmar dette som et tegn på Gertruds galskap, og setter seg fore å finne igjen skikkelsen for å kunne tvinge Gertrud til å adoptere Ingmars egen virkelighetsoppfatning.

5.4 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg undersøkt hvordan også det større fellesskapet som omhandles i *Jerusalem* trues av skeptisisme. Så lenge bøndene aksepterer Guds nærvær som et dagligdags faktum, er deres forhold til religionen preget av tillit og sikkerhet. De opplever Gud i det

⁷⁹ Dette kan fungere som en parallell til Ingmarenes virkelighetsoppfatning og livsfilosofi.

dagligdagse, og blir kjent med Ham gjennom kollektive opplevelser – på jordene og i kirken. Når fellesskapet åpner for den demokratiske ideen om at alle individer har samme mulighet til å fortolke og forkynne Guds ord, fører dette til en usikkerhet overfor Guds eksistens. Fellesskapets medlemmer har mistet muligheten til å få bekreftet sin kunnskap om Gud og Guds ord hos de andre. De religiøse skeptikerne blir med i den hellgumianske bevegelsen, for å finne tilbake til tryggheten de mistet gjennom tapet av denne kunnskapen. Dette medfører en geografisk forflytning til Jerusalem, der de håper å reetablere nærheten til Gud ved å bli kjent med Gud på nytt.

Hellgumianernes skeptisisme har flere likhetstrekk med skeptisismen jeg påviste i forhold til ekteskapene. På samme måte som Gertrud erfarer at Ingmar (d.y.) er fundamentalt fremmed for henne, og at han ikke har mulighet eller vilje til å anerkjenne henne, erfarer bøndene, gjennom oppløsningen av den religiøse strukturen i fellesskapet, at de ikke lenger kan stole på at de vet hvem Gud er.⁸⁰ Enighetsfantasien, som bevegelsen baserer seg på, vitner om en frykt for atskillelsen og ukjentheten, i forhold til både andre mennesker og Gud. Gjennom den symbiotiske enigheten ønsker hellgumianerne å frigjøre seg fra ansvaret for å gjøre seg kjent overfor den andre. Målet er at fullstendig forståelse mellom fellesskapets medlemmer vil bringe dem nærmere Gud. Slik tvinger den skepiske religiøsiteten dem inn i en ekstrem posisjon, på samme måte som eksempelvis Brita tvinges inn i en ekstrem posisjon av Ingmar (d.e.)s manglende anerkjennelse. Men til forskjell fra Brita og Barbro er det hellgumianerne selv som utgjør den religiøse skeptisismens utgangspunkt.

Kontrasten mellom illusjonen Jerusalem og det faktiske, konkrete Jerusalem som hellgumianerne møter i Palestina, viser at det ikke er mulig å slippe unna den konfliktfylte jordiske virkeligheten. Dette er en smertefull erfaring som kommer til uttrykk gjennom melodramatiske ytringer og handlinger, ofte fysiske uttrykk, gestaltet av sykdom og død. På samme måte som vi ser det i ekteskapene i romanen, er det kun gjennom å oppnå kontakt med det dagligdagse at hellgumianerne kan bli helbredet fra den skeptiske trusselen. Denne kontakten med det dagligdagse er det Ingmar Ingmarsson som står for, ved å vise kolonien fordelene ved å arbeide med jorden og tjene penger, og, i 1909-utgaven av *Jerusalem*, ved å overbevise dem om å gjenoppta ekteskapet som samlivsform.

⁸⁰ Det er med andre ord ikke snakk om at de tviler på at Gud eksisterer. Usikkerheten er knyttet til hvem Gud er, altså forskjellen mellom kjenthet og ukjent. Når bøndene opplever Gud som en ukjent, oppfatter de også seg selv som ukjent. Dermed kan de heller ikke lenger stole på at Guds vilje motiverer alle handlinger til deres beste.

6 Avsluttende refleksjoner

Anna Nordlund skriver i *Selma Lagerlöfs underbara resa genom den svenska litteraturhistorien 1891-1996* at Lagerlöf først hadde blitt foreslått som kandidat til Nobelprisen i 1904, og at den faktiske tildelingen av prisen tok så lang tid fordi medlemmene av Svenska Akademien var uenige i om Lagerlöfs verk egentlig oppfylte de kravene for god litteratur som selskapet opererte med. Til tross for disse konfliktene innad i Akademien, viser det seg at resepsjonen av *Jerusalem* frem til i dag i stor grad har vektlagt de samme aspektene ved romanen som ble trukket frem i Annerstedts tale: Idealiseringen av den nasjonale bonden, fokuset på etisk styrke og religiøse verdier og evnen til å kombinere det realistiske med det poetiske.⁸¹ Ifølge Nordlund var det særlig Svenska Akademiens generalsekretær, Carl David av Wirsén, som ikke anså Lagerlöfs skrivemåte som representativ for den idealrealistiske⁸² estetikken han beundret. Han mente verkene hennes var for mystiske og fantastiske (Nordlund, 2005:120).

I Nobels dokumenter finnes det formuleringer om at prisen i litteratur skal gå til ”den som inom litteraturen har producerat det utmärktaste i idealisk riktning” (Espmark, 2001:8, sitert etter Nordlund, 2005:118). Selv om Nobel gjør bruk av begrepet *idealisk*, er det en utbredt mening at Wirséns idealrealisme stod for noe ganske annet enn det Nobel la i begrepet. Dette synet uttrykker blant annet Elias Bredsdorff i artikkelen ”Vad menade Alfred Nobel med uttrycket ’i idealisk riktning?’” (1964). Bredsdorff henviser til en brevtveksling mellom Georg Brandes og Henrik Pontoppidan, der Brandes skriver at en venn av Nobel har sagt om Nobel at ”han var Anarchist; med *idealistisk* mente han det som indtager polemisk eller kritisk Holdning overfor Religionen, Kongedømmet, Ægteskabet, Samfundsordningen i det Hele” (Bredsdorff, 1964:354). Kritikken mot Svenska Akademien som kommer til syne hos blant annet Nordlund og Bredsdorff, viser at begrepet *idealisme* allerede i Lagerlöfs samtid var et omdiskutert og vanskelig begrep å forholde seg til.⁸³

⁸¹ Jf. kapittel 1. Det er dessuten verdt å legge merke til at Annerstedt understreker at Lagerlöfs verk ”[...] are full of the idealism which Nobel required for the award of the Nobel Prize” (http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1909/press.html).

⁸² Idealrealisme kan kalles en videreutvikling av idealistisk estetikk, nært beslektet med realismens prinsipper. Det primære er at kunsten forholder seg til en realistisk virkelighet, og at denne ikke kombineres med fantastiske elementer.

⁸³ Diskusjonen viser dessuten hvor mye makt Wirsén faktisk hadde i Svenska Akademien, og hvordan han brukte denne for å få utfallet av de årlige nominasjonene til å gå i favør for sine kandidater. Dette er et annet tema i Ahlströms artikkel.

Til tross for dette mener jeg altså, basert på min gjennomgang av *Jerusalems* resepsjonshistorie, at oppfatningen av Lagerlöf som en idealistisk forfatter har vært relativt stabil, selv om kriteriene litteraturkritikerne har basert seg på i sin vurdering av litteraturen generelt, har endret seg betydelig. Dette er blant annet tydelig i Oscar Levertins omtale av *Jerusalem* i *Svenska Gestalter* (1903).⁸⁴ Levertins litteratursyn markerer på mange måter et brudd med den idealistiske estetikken. Sammen med Verner von Heidenstam regnes han for å være den fremste representanten for *nittitalismen*, en tendens som i større grad enn idealismen – særlig idealrealismen – forfektet fremhevelsen av det individuelle følelseslivet og et krav om originalitet i kunsten.⁸⁵ Til tross for dette er det tydelig at Levertins lesning av *Jerusalem* inkluderer en videreføring av tidligere, idealistiske vurderinger av verket. Eksempelvis fokuserer Levertin på at verket oppfyller et hermeneutisk ideal om enhetlig harmoni og total forsoning, der helten Ingmar Ingmarsson fremstår som et etisk ideal.⁸⁶

I dette avsluttende kapitlet ser jeg nærmere på forholdet mellom *Jerusalem* og den idealistiske estetikken som utgjør grunnlaget for den røde tråden i romanens resepsjonshistorie, samt hvordan disse fortolkningsrammene viser seg ikke å være adekvate i forhold til den melodramatiske modusen i romanen. Til tross for Wirséns motvilje bekrefter Lagerlöfs nobelprismonasjon at hennes forfatterskap må ha tilfredsstillt mange av de normative idealistiske kravene for god litteratur som eksisterte i hennes samtid. Toril Moi skriver dessuten i *Ibsens modernisme* at nobelprisutdelingene på begynnelsen av 1900-tallet var ”idealisme i praksis” (Moi, 2005:147).⁸⁷ Dette kommer også til syne i artikkelen ”Selma Lagerlöf får Nobelpriset” (1961) av Gunnar Ahlström, der flere av eksempeltekstene Ahlström henviser til, skrevet av kulturelle personligheter og institusjoner i Lagerlöfs samtid, beskriver Lagerlöf som ”en idealismens k mpe” (Kungliga Vetenskaps- och Vitterhetssamh llet i G teborg 30.januar 1908, sitert etter Ahlstr m, 1961:164).

6.1 Moi og Linneberg om idealistisk estetik

Toril Moi vektlegger at den idealistiske estetikken preger kunsten fra overgangen mellom opplysningstid og romantikk på begynnelsen av 1800-tallet, til begynnelsen av 1900-tallet. Dette betyr at idealismen ikke kan kalles en selvstendig periode. Den har hele tiden eksistert

⁸⁴ Se kapittel 2.

⁸⁵ Levertin og Heidenstam publiserte blant annet pamfletten *Pepitas bryllup* (1890), som tydelig markerer overgangen til en ny type estetik.

⁸⁶ Samtidig påpeker også Anna Nordlund at Levertins litteratursyn var ”[...] en kulturidealisme som trodde på föreningen mellom nytt og gammalt og mellom skepsis og mystik” (Nordlund, 2005:102). Denne kulturidealismen tillater en tettere kobling mellom Levertin og en romantisk preget idealisme.

⁸⁷ I denne sammenheng kan det virke underlig at Moi, i sin gjennomgang av nobelprisvinnerne i litteratur fra 1901 – 1910, ikke kommenterer nominasjonen av Lagerlöf i det hele tatt, til tross for Lagerlöfs enestående posisjon som eneste kvinne blant de til sammen 11 prisvinnerne.

parallelt med andre tendenser i kunsten, eksempelvis romantikken og realismen. At det idealistiske kunstsynet mistet posisjonen som radikal revolusjonær tendens etter midten av 1800-tallet, og utvikler seg til å bli et konservativt sett med regler for hva som kjennetegner god kunst, kan ansees for å være en følge av endringer i denne "sameksistensen".

Det idealistiske synet på Lagerlöf opprettholdes i resepsjonshistorien – foruten av tidlige anmeldere som Böök og Gran – primært av Levertin, Berendsohn, Wivel, Edström og Stenberg. Blant annet er prosjektet i Stenbergs *En genialisk lek* å lese Lagerlöfs tekster i dialog med en feministisk idealisme (Stenberg, 2001:170). Mens Stenbergs observasjoner i forhold til det feministiske aspektet har utgangspunkt i moderne kjønns- og litteraturteori, underbygger hun det hele med en forståelse av at Lagerlöfs tekster "[...] også pekar mot en önskvärd förändring av den 'verkliga' världen" (Stenberg, 2001:134). En slik forståelse av at Lagerlöfs produksjon presenterer en idealisert virkelighet finner vi også igjen i omtaler av *Jerusalem* fra begynnelsen av 1900-tallet. Blant annet påpeker Fredrik Böök at Lagerlöf er en av de forfatterne som "[...] behöfva omgestalta verkligheten på ett visst säreget sätt, att de måste smälta om råmaterialet för att få fram det som för deras blick är det afgörande, det betydelsefulla, det *sköna*" (Böök, 1903:673-674). Bruken av begrepet *det skjønne* om den fullkomne idealiteten som det var kunstens oppgave å formidle til mennesket, er typisk for den idealistiske estetikken. Toril Moi skriver i *Ibsens modernisme* at utgangspunktet for den idealistiske estetikken er det dualistiske skillet Platon innførte mellom ideenes verden og den materielle verden (Moi, 2006:110). Formålet med kunsten var å gi mottakeren innsikt i fullkommenheten som det ideale mennesket, i motsetning til det virkelige mennesket, er en del av. Denne fullkommenheten kommer til uttrykk i fremstillingen av det skjønne, som en symbiotisk enhet av det sanne, det skjønne og det gode: "Det idealistiske programmet lar estetikk smelte sammen med etikk og religion, og tilbyr oss alle en optimistisk, utopisk visjon av menneskelig fullkommenhet" (Moi, 2006:113). Siden det gode er fundamentalt til stede i det skjønne, betyr dette at estetiske fremstillinger også må innebære en etisk gehalt.

Arild Linneberg omtaler den idealistiske estetikken i *Norsk litteraturkritikks historie, bind 2: 1848-1870* (1992) som *forsoningsestetikk*. Betegnelsen bygger på forståelsen av at et kunstverks primære mål er en harmonisk forsoning mellom indre og ytre komponenter. I den forbindelse står tanken om *det organiske verket* sentralt: "I det organiske verket er det et harmonisk forhold mellom deler og helhet, form og innhold, skinn og vesen" (Linneberg, 1992:77). En liknende tankegang sporer vi blant annet hos Walter Berendsohn, som bruker nettopp betegnelsen organisk for å beskrive Lagerlöfs litterære prosjekt (Berendsohn,

1928:199). Det organiske verket tilsier dessuten at også den som har skapt verket og den som leser eller betrakter verket, påvirkes av forsoningen som foregår der.

Linneberg er spesielt opptatt av hvordan M. J. Monrad, den fremste litteraturkritikeren i Norge på midten av 1800-tallet, vurderte kunsten ut i fra et idealistisk perspektiv.⁸⁸ I § 85 i *Ethik* (1851) skriver Monrad at den guddommelige forsoningen som kunsten skal åpenbare [...] ”fordrer det Subjectives og det Objectives fuldkomne gjensidige Gjennemtrængelse” (Monrad, 1851:52). At kunstverkets primære oppgave er å skape en forsoning mellom det subjektive og det objektive bygger på forståelsen av at det eksisterer et skille mellom disse. Innsikten i et slikt skille ble særlig relevant for filosofien fra og med Descartes. Som jeg tidligere har påpekt, innførte Descartes et fundamentalt skille mellom kropp og sjel som ett av skillene mellom det subjektive og det objektive. Dette skillet ble videreført av Kant, og hans teori om forskjellen mellom subjektets oppfatning av virkeligheten, og den objektive virkeligheten mennesket aldri vil være i stand til å erfare. Når den idealistiske estetikkens formål er å fremstille en virkelighet der denne forskjellen ikke lenger eksisterer, tar den blant annet utgangspunkt i teoriene til de tyske filosofene Georg W. F. Hegel og Friedrich Schiller.

Christer Westling skriver i *Idealistisk estetikk* (1985) at Hegel mente verden blir styrt av en gjennomstrømmende, intelligent kraft (Gud), og at hvert enkelt fenomen, hvert enkelt individ og hver eneste tanke er en del av denne verdensfornuften (Westling, 1985:79). Verdens utvikling foregår gjennom en dialektisk prosess, der målet alltid vil være en fullkommen forsoning med verdensfornuften. Derfor mente Hegel også at verden må være slik mennesket erfarer den. Linneberg skriver om denne hegelianske harmoniestetikken: ”Dialektikken er totaliserende, og sikter mot å fange det hele, og undertvinger dermed det partikulære og subjektive under det allmennes begrep” (Linneberg, 1992:116). Dette betyr også at kunst som retter seg inn mot skildringer av hverdagslivet, ikke oppfyller sin hensikt. Den kan ikke gi leseren innsikt i ideenes tidløse forhold til virkeligheten. Et liknende litteratursyn finner vi både hos Levertin og Berendsohn. Levertin argumenterer i *Svenska gestalter* for at selv om *Jerusalem* har sterke røtter i én enkelt, faktisk hendelse,⁸⁹ inneholder romanen en oppbygning som presenterer ”[...] alltings stora, dolda sammanhang” (Levertin, 1903:314). Denne oppvurderingen av at alle deler av verket skal inngå i en absolutt helhet, fremgår også av bildespråket Levertin bruker: Han sammenlikner for eksempel handlingsgangen i romanen med en snøball som vokser og vokser mens den ruller (Levertin,

⁸⁸ Christer Westling skriver i *Idealistisk estetikk* (1985) at Monrad, Clemens Petersen og den yngre Georg Brandes var de mest prominente idealistiske kunstkritikerne i Norden.

⁸⁹ Utvandringen fra Nås i Sverige til Jerusalem i 1896, som mange litteraturforskere har fokusert på i forbindelse med *Jerusalem*, jf. blant annet *Tro og skæbne i Jerusalem* (1997) av Birgitte Rahbek og Mogens Bähncke.

1903:310-311). Berendsohn på sin side skriver om Lagerlöfs litterære univers: ”Vi træder ind i en Vidunderverden, helt forskellig fra Hverdagslivet. [...] I Grunden findes der i Selma Lagerlöfs Bøger ingen uoverstigelige Afgrunde, ingen uforligelige Modsætninger, ingen af Livets uløselige Modsigelser” (Berendsohn, 1928:123). Berendsohn tar, med denne positive omtalen av fraværet av det dagligdagse, avstand fra blant annet den naturalistiske tendensen i kunsten. Den dialektiske vekslingen mellom del og helhet vi finner hos både Levertin og Berendsohn, understreker *Jerusalems* tilknytning til forsoningsestetikken, og tydeliggjør hvordan *Jerusalem* kan leses – og har blitt lest – som en idealistisk roman.⁹⁰

Jeg mener at eksemplene på skeptisisme og selvhevdelse jeg påviser i min tolkning av *Jerusalem* arbeider mot en slik forsonende totalisering. Blant annet medfører individets utvikling og selvhevdelse en distansering fra fellesskapet. Romanen legger dessuten vekt på at kroppsligheten, som er en uunngåelig konsekvens av den menneskelige tilværelse, resulterer i at individet alltid vil være fundamentalt ukjent og atskilt fra den andre. Lagerlöfs tekst hevder ikke at forsoning ikke er mulig, men at det alltid vil være elementer som må ofres, forties eller utelukkes for at forsoningen skal kunne finne sted. Dette kommer særlig til uttrykk gjennom beskrivelsene av kvinnenens melodramatiske cogito. Ved å konsentrere seg om disse ”restene” hos individet, deres markering av en subjektivitet som ikke passer inn i forsoningen, henleder romanen oppmerksomhet til spørsmålet om forsoningen bare er positiv, siden den viser seg å være ute av stand til å inkludere disse restene.

Linneberg legger vekt på at de idealistiske kritikerne på slutten av 1800-tallet var positive til idealistisk kunst fordi den fungerte som en motvekt til de urovekkende erfaringene det moderne samfunnet gav menneskene: ”Den moderne tilstanden er den sønderrevne tilstanden: Jeget og verden er spalta, subjekt og objekt er uforsonet. Jeget er fremmedgjort fra en stadig mer tingliggjort virkelighet” (Linneberg, 1992:84). Det idealistiske kunstverket skulle fremstille en harmonisk forening mellom virkeligheten og det opphøyde idealet: ”Verket vil da både gi et sant bilde av den uforsonte virkeligheten og framholde den forsonte tilstand som mulighet” (Linneberg, 1992:86).

Det er liten tvil om at distansen mellom idealismens og modernismens estetiske prinsipper er stor. Toril Moi understreker dette når hun skriver: ”Om naturalismen arvet idealismens utopiske og perfektjonistiske prosjekt, står modernismen som en negasjon av både naturalismen og idealismen” (Moi, 2006:157). Det er det moderne mennesket og det moderne samfunnet som danner bakgrunnen for skeptisimen karakterene i *Jerusalem* utvikler, og

⁹⁰ I sin artikkel fra 1983 benytter for eksempel Jan Lysén seg av Hegels syn på historiens utvikling i tese, antitese og syntese når han undersøker strukturen i ”Ingmarssönerna” i relasjon til det mytiske.

dermed blir de melodramatiske hendelsene og uttrykkene de presenterer også et svar på en modernistisk problemstilling. Destabiliseringen av de språklige og religiøse kodene og innsikten i at verken Gud, ekteskap eller familie lenger inngår i konstante, absolutte verdssystemer, fører til individets opplevelse av seg selv som fundamentalt ukjent og fremmed for andre mennesker, en tilstand som medfører en følelse av isolasjon, stumhet og melodramatiske ytringer. Den melodramatiske modusen i Lagerlöfs verk og de senere modernistiske tendensene i kunsten på 1900-tallet er med andre ord to ulike svar på den samme problemstillingen. På bakgrunn av dette kan det være mulig å vurdere *Jerusalem* som en tekst som synliggjør en til nå oversett type litteratur, som benytter seg av elementer fra det realistiske, idealistiske og romantiske for å vise veien videre inn i det modernistiske.

Kombinasjonen av uforsont virkelighet og forsoning som mulighet er også et av hovedpoengene i artikkelen "Om naiv og sentimental diktning" (1795) av Schiller. Her gjør Schiller rede for to typer litteratur: Naiv kunst er skapt av en kunstner som har kontakt med sin opprinnelige menneskenatur. Denne typen litteratur trenger ikke å skape en forsoning mellom mennesket og naturen, ettersom der aldri har vært et brudd mellom de to, men har i stedet som oppgave å *speile* dette forholdet. Den naive litteraturen, eksempelvis tragediene fra antikken, er mimetisk litteratur, ettersom idealet og virkeligheten i denne epoken var det samme. Den sentimentale litteraturen skriver seg fra en virkelighet der mennesket har utviklet seg, men til gjengjeld har mistet kontakten med sin opprinnelige natur:

I den naturlige enfoldighet, hvor mennesket ennå med alle sine krefter samtidig virker som en harmonisk enhet, og hvor følgelig dets natur i sin helhet kommer fullstendig til uttrykk i virkeligheten, må det å være dikter bestå i å *etterlikne virkeligheten* så fullstendig som mulig. I kulturens tilstand derimot, hvor det harmoniske samvirke av hele den menneskelige natur kun er en idé, må det å være dikter bestå i å heve virkeligheten opp til idealet eller, noe som kommer ut på ett, å *framstille idealer*. Og dette er også de to eneste mulige måtene som det poetiske geni kan ytre seg på (Schiller, 1987:160).

Schiller mener med andre ord at det er umulig for dikteren ikke å forholde seg til virkeligheten på en eller annen måte, og at det er måten virkeligheten behandles på, som er avgjørende for det litterære uttrykket.

Den sentimentale litteraturens prosjekt er å fremstille menneskenaturen slik den egentlig skal være, i sin ideale form. Også Vivi Edström kobler – sannsynligvis utilsiktet – omtalen av Lagerlöfs forfatterskap til en schillerinspirert idealisme når hun skriver om kritikerne som omtalte *Gösta Berlings saga* i artikkelen "Att framlocka det poetiskt sköna. Selma Lagerlöfs revolt mot 80-talsrealismen" (1976): "Medan Warburg klandrar boken för dess brist på

realism prisar alltså Fröding Selma Lagerlöf för att hon förmår skapa illusion av verklighet. [...] För 90-talisterna är också diktarens fantasier en form av verklighet” (Edström, 1976:110). Kombinasjonen av fantasi og virkelighet distanserer ikke bare Lagerlöfs prosjekt fra realismen, den har også blitt oppfattet som et harmoniserende element ved Lagerlöfs estetikk.

Min lesning av *Jerusalem* fremhever det skeptiske individets ideal om selvhevdelse. Den viser at den harmoniske, forsonende utgangen av romanen, som eksempelvis Levertin legger vekt på, ikke er noe vi må ta som en selvfølge. Den melodramatiske modusen i romanen resulterer i stedet i en subtil destabilisering av tradisjonelle, idealistiske konvensjoner. Dette kommer blant annet til syne gjennom likhetstrekkene mellom *Jerusalem* og filmgenren Cavell kaller gjengiftemelodramaet. Så lenge *Jerusalem* leses som en tradisjonell, idealistisk roman, blir det også problematisk å akseptere romanens slutt fullstendig, fordi det implisitte idealet om selvhevdelse vanskelig lar seg forene med den ytre estetiske normen Selma Lagerlöf måtte forholde seg til i sin samtid. Denne estetiske normen gjelder særlig behandlingen av kvinner og fremstillingen av deres posisjon innenfor ekteskapet.

6.2 Idealistisk estetikk og *Jerusalem*

Levertin vektlegger i sin omtale av *Jerusalem* at den inneholder to typer forsoning: En religiøs forsoning knyttet til hellgumianerne og kolonien, og en forsoning knyttet til ekteskapet, det vil si Ingmars og Barbros oppdagelse av at de stadig elsker hverandre, og vissheten om at de nå kan få hverandre, etter at Ingmar har botet for sviket mot Gertrud. Bildene av ekteskap og hellgumianernes forhold til Gud er to av de fire aspektene jeg har konsentrert meg om i min tolkning av *Jerusalem*: Kapittel fire behandler fremstillingene av ekteskap, fremstillingene av kvinnene og fremstillingene av Ingmar i forhold til hans posisjon som helt og ideal, mens kapittel fem undersøker forholdet mellom den hellgumianske vekkelsesbevegelsen og Gud. Alle disse aspektene påvirkes av skeptisismen, og gjennom den melodramatiske modusen konstituerer de elementer som underminerer det harmoniske og forsonende ved romanen.

6.2.1 Den problematiske slutten

Ingmar og Brita, Karin og Halfvor og Ingmar og Barbro jobber seg i gjennom skeptisismen for å kunne si ”ja” til ekteskapet på nytt. Dette viser mulighetsbetingelsene for en slags forsoning i *Jerusalem*, på linje med helbredelsen hos Cavell. Det er likevel en stor forskjell mellom idealismeestetikkens forsoning og Cavells helbredelse, nemlig at den idealistiske forsoningen krever at vi strekker oss mot en idé eller et element *utenfor* den faktiske

virkeligheten og det dagligdagse, mens Cavells helbredelse kun kan foregå *innenfor* det dagligdagse. Det er dessuten et faktum at helbredelsen aldri kan vare evig – derfor må ekteskapene stadig inngås på nytt, ved at ektefellene gjør seg kjent for hverandre på nytt i den dagligdagse samtalen.

Jeg har tidligere påpekt at Maria Karlsson anser slutten av ekteskapsromanen *Bannlyst* som en presentasjon av "[...] vilka reella problem makarna har att övervinna för att få äktenskapet att fungera" (Karlsson, 2002:156), mens Maria Nikolajeva skriver at hun ikke er fornøyd med beskrivelsen av slutten av *Jerusalem* som en forsoning (Nikolajeva, 1997:93). Dette er jeg delvis enig med Nikolajeva i. Romanen slutter ikke med en totaliserende, hegeliensk forsoning. Samtidig *er* det jo en slags forsoning, ettersom Ingmar og Barbro blir enige om å ta opp igjen ekteskapet. Her må vi gå tilbake til måten kvinnene har utviklet seg på gjennom romanen, til selvhevdelsen og de melodramatiske ytringene som er uttrykk for kvinnenens posisjon som ukjent og/eller marginalisert stemme. Forsoningen mellom Barbro og Ingmar (d.y.), og mellom Brita og Ingmar (d.e.), kan bare finne sted så lenge kvinnene velger å gå bort fra den selvhevdende posisjonen de har innehatt. Belønningen er at de vil bli i stand til å ta i bruk dagligspråket igjen, og at de vil få muligheten til å være en del av et fellesskap. Det de må ofre er friheten fra ansvaret overfor fellesskapet, og friheten fra den skeptiske trusselen som alltid vil være til stede i ekteskapet med Ingmar, og i ethvert ekteskap.

Barbro har på den ene siden lovet Ingmar: "'Aldrig vill jag lefva annorstädes än under ditt tak och i ditt hem'" (Lagerlöf, 1903b:352), men hun har samtidig også markert sin atskilthet ved å understreke at hennes erfaring av ulykke ikke kan deles, erfares eller forstås av noen andre enn henne selv. Selv om Gertrud, ved å vende tilbake til livet blant mennesker, tilsynelatende også velger ekteskapet, får leseren aldri vite om det planlagte ekteskapet mellom henne og Bo gjennomføres. Gertruds betydning i det litterære universet avsluttes mens hun fremdeles er ugift. At hennes historie *kan* leses som den ukjente kvinnens melodrama, som sier "nei" til ekteskapet, forsterker følelsen av at romanen slutter mens et element av det ukjente og uforsonte fortsatt henger i luften.

Når det gjelder Britas historie, er det også relevant å drøfte bygdas oppgave i romanen. Etter å ha tatt med seg Brita tilbake, forventer Ingmar at bygda skal se ytterligere ned på ham. I stedet opplever han at det er nettopp denne handlingen som får fellesskapet til å anerkjenne ham som en Stor Ingmar. Bygda oppnår to ting ved å godta Ingmars handlinger på denne måten: For det første får de tilbake den ledere de trenger for å holde på stabiliteten i samfunnet. For det andre lykkes de i å inkludere Brita som en del av dette fellesskapet, i stedet for at hun fortsetter å utgjøre et avvikende, uharmonisk element og en posisjon som

”outsider”. Det kan med andre ord virke som om også bygdefellesskapet opprettholder et ideal om forsoning. Forsoningen med Ingmar gjør Brita lykkelig, men den medfører samtidig, som vi har sett, at hun er nødt til å oppgi selvhevdelsen og ansvarsfriheten. Som lesere kan vi derfor oppfatte en kritisk undertone i bygdefellesskapets forsoningstanke, fordi konformiteten også her bidrar til å lamme individets mulighet til å gjøre seg selv kjent for fellesskapet. Dette kommer blant annet til syne når Brita, så lenge hun konstituerer en avvikende posisjon i forhold til fellesskapet, må gjennomføre en melodramatisk iscenesettelse av seg selv, fordi hun ikke har noen mulighet til å ytre sin kritikk mot Ingmarsfamilien innenfor fellesskapets kriterier.

Ettersom idealistisk litteratur har som mål å ”forsone det uforsonte” (Linneberg, 1992:86), skulle idealistiske fremstillinger av ekteskap fungere som en motvekt til romaner skrevet av kvinner, som fremhevet kvinnens vanskelige vilkår. Linneberg trekker frem tragedien *Lord William Russell* (1857) av Andreas Munch som et eksempel dette: Tragedien ble positivt mottatt fordi det fremstilte ekteskapet som lykkelig og harmonisk (Linneberg, 1992:98).⁹¹ Monrad skriver om Lady Russell: ”Som ekte Kvinde og Egtekvinde er hun [...] kun en Gjenspeiling af sin Mands Ideer; men hun besidder paa den anden Side Dannelse og Charakter nok til at være denne Gjenspeiling reent og klart og fuldstændig” (Monrad, 1858:34). Sitatet viser at ekteskapet skulle innebære en forsoning, der harmonien mellom ektefellene var et produkt av at kvinnen hadde adoptert mannens virkelighetsoppfatning. Sitatet minner om den rollen Barbro ofte tildeles av resepsjonen, som den selvoppofrende kvinnen. Også Edström kommenterer Barbros tilsynelatende selvoppofrelse: ”Barbro vill inte hämnas på Ingmar. Tvärtom beskrivs hon som mer Ingmarsaktig än släkten själv. Hon vårdar sig om dess traditioner. För henne är Ingmarsgården själva centrum i tillvaron” (Edström, 2002:281). I resepsjonens øyne går denne oppfatningen så langt at Barbro er villig til å ofre både sitt eget og sønnens liv for at Ingmarsslektas ledende stilling i bygda skal bli opprettholdt.⁹²

⁹¹ Linneberg skriver også i forhold til dette stykket at forsoningen mellom ektefellene inkluderer en avtale om at de skal gjenforenes i himmelen (Linneberg, 1992:107). Også i *Jerusalem* er det snakk om en slik forsonende gjenforening. Det paradoksale ved denne forsoningen er at den går på tvers av ekteskapsmønsteret: Det er to menn, det vil si Stor Ingmar og Stark Ingmar, som avtaler å møtes i himmelen. Også dette viser hvordan *Jerusalem* negerer tradisjonelle idealistiske oppfatninger.

⁹² Algot Werin lanserer et spennende syn på Lagerlöfs kvinner i *Svensk Idealism* (1938). Han skriver at selv om de er madonnaer, har de det i seg å forvandle seg til noe mer: ”Det finns en typ av kvinnor som Selma Lagerlöf älskar att framställa. De äro milda, mjuka och anspråkslösa, de göra inte det minsta väsen av sig, och man behöver ofte tid på sig för att se vad de äro värda, se att de inte äro som fjun för vinden. De äro madonnor, men de kunna utvecklas till amazoner om det kräves. Bredvid dem te sig männen klumpiga och rådlösa” (Werin, 1938:171). Barbro er én av disse kvinnene – hun hever seg til slutt over Ingmar, mener Werin. Interessant er det også å merke seg at Werin skriver at Lagerlöf aldri blir melodramatisk eller sentimental (Werin, 1938:172).

Både det å si at slutten av *Jerusalem* ender med en forsoning, også å si at den ikke gjør det, er en forenkling av det som faktisk skjer. På samme måte er oppfatningen av at Barbro er villig til å ofre livet for Ingmarsslekta, en forenkling og marginalisering av Barbro selv. Handlingene hennes viser at hun deler bygdas virkelighetsoppfatning, der Ingmarsfamilien regnes som essensiell for stabiliteten i bygda. Dette er en oppfatning Barbro ikke er i stand til å komme utenom. Men samtidig som hun legger til rette for selvmordet, er det tydelig at Barbro forsøker å finne en alternativ utvei, så hun kan *unngå* å begå selvmord. Hun viser at hun er villig til å gjøre mye for Ingmar, men livet ønsker hun ikke å ofre. Derfor blir også situasjonen til en viss grad ironisk, når Ingmar sier til henne: ”Efter hvad du nyss gjort, vet jag ändock, att du älskar mig mer än ditt eget lif” (Lagerlöf, 1903b:347). Barbro har utsatt seg for mye, men det hun har gjort, har hun i like stor grad gjort for sin egen skyld som for Ingmar. Hennes ekteskap med Ingmar viser seg ikke bare å være truet av slektsforbannelsen. Måten Ingmar, presten og Stark Ingmar sammen presser henne til å avsløre hemmeligheten om sønnens opphav på, viser at ekteskapet også stadig truer med å gjøre Barbro til den underlegne parten. Denne ujevnheten står i et spenningsfullt forhold til den dagligdagse samtalen, som Cavell forfekter som en grunnleggende forutsetning for at et ekteskap skal kunne kalles et ekteskap.

Jerusalem viser at likeverd gjennom den dagligdagse samtalen heller ikke er mulig å oppnå uten anstrengelser. Ingmar Ingmarsson er for skeptisk og for opptatt av sitt forhold til fellesskapet til å være i stand til å anstrenge seg for at denne samtalen skal kunne finne sted. Det beror dermed på kvinnene – det er de som må sette i gang den dagligdagse samtalen med Ingmar. Før de gjør dette, må de først ta valget om hvorvidt ekteskapet er noe de ønsker, om de vil det tilstrekkelig til å plassere seg selv i den utsatte posisjonen det er å snakke *først*. Brita og Barbro aksepterer disse betingelsene, og slik blir deres historier gjengiftemelodrama. Gertrud gjør det ikke, og nærmer seg i stedet en posisjon som den ukjente kvinnen. Kvinnene utvikler en økt bevissthet i forhold til sin stilling i verden og sin relasjon til den andre. Ved å gjøre dette, oppnår de en posisjon der de er i stand til å avgjøre om de vil ofre ansvarsfriheten og muligheten til å hevde seg selv, til fordel for fellesskapet i ekteskapet og den konstante, skeptiske trusselen. Dette er mer enn hva som kan sies om Ingmar Ingmarsson.

6.2.2 *Ingmar Ingmarsson og kvinnene*

Ved å beskrive Ingmar som en moralsk aristokrat (Levertin, 1903:309), poengterer Levertin hvordan gestalten Ingmar figurerer som et bilde på den idealistiske estetikkens optimale helt: Samtidig som han er identifiserbar med en nasjonal identitet, som stod sterkt innenfor den

idealistiske estetikken (Linneberg, 1992:79), er Ingmarsfamilien og deres upåklagelige moral eksempler til etterfølgelse for resten av bygda. Vivi Edström bruker overskrifter som "Bonden som moralisk hjalte" (Edström, 1996:80) og "Bonden som nasjonelt ideal" (Edström, 1996:82) for å beskrive Ingmars stilling i romanen. Også Stenberg har et positivt syn på Ingmars rolle. Slik hun ser det, er det hans utvikling som resulterer i at ekteskapet reetableres:

I Jerusalem, menar jag, gestaltas en ideal syntes av personen Ingmar. Selma Lagerlöfs försök att harmonisera i en tid av könskonflikt innebar att hon med Ingmar skapade ett utopiskt manlighetsideal. Lösningen innebar att hon behöll en öppnare familjegemenskap, 'ättens hem' och kombinerade det med ett parförhållande där mannen ändrats (Stenberg, 1995:56-57).

Mannlighetsidealet til Ingmar ligger i at han er villig til å lytte og til å handle solidarisk, skriver Stenberg (Stenberg, 1995:59). Men når det altså viser seg at Ingmar har problemer med nettopp det å lytte – hva da? Så lenge han befinner seg i den offentlige rollen som Stor Ingmar, er Ingmar solidarisk og ønsker å handle til bygdas beste. Denne offentlige rollen går på bekostning av det private. Mens familiefilosofien er nyttig i forhold til fellesskapet, er det i de mellommenneskelige relasjonene Ingmar avslører seg som som en egosentrisk skeptiker. Ingmars manglende evne til å lytte, forstå og anerkjenne, marginaliserer kvinnene han står i et forhold til. De melodramatiske uttrykkene som blir følgene av disse marginaliserte posisjonene, destabiliserer og ryster bildet av Ingmar som en idealistisk helt i alle dimensjoner.

Resepsjonen oppfatter dessuten Ingmar Ingmarsson som den handlende kraften i romanen, også innenfor ekteskapet. Eksempelvis skriver Levertin at Ingmars "falske idealitet" (Levertin, 1903:320) er at han tror at han må leve i et kjærlighetsløst, ulykkelig ekteskap som straff for at han svek Gertrud. Forsoningen oppstår når Ingmar forstår at han elsker Barbro, og beveger seg vekk fra denne falske idealiteten. Et annet eksempel er Wivels påstand om at Ingmar (d.e.) frelser Brita (Wivel, 1988:98). Jeg mener at det ikke er akseptabelt å godta en lesning av ekteskapene der Ingmar fremstilles som den eneste som kan handle og foreta valg.

Så lenge Ingmar handler i rollen som Stor Ingmar, er det liten tvil om at han er en aktiv kraft. Han redder bygda ved å bortvise Hellgum og ved å kjøpe tilbake Ingmarsgården, og han redder kolonien ved å gjeninnføre arbeidet med jorden og det kapitalistiske systemet. Den skeptiske virkelighetsoppfatningen hans konstituerer en svakhet i de mellommenneskelige forholdene han inngår i, fordi den gjør det vanskelig for ham å anerkjenne den andres grenser. For å skaffe seg de bevisene han trenger for at den andres følelser er genuine, bruker han makt og autoritet, eksempelvis ved å lese brevet fra Brita, og ved å avsløre Gertruds hemmelighet.

Den kraften som behøves for at ekteskapet skal kunne reetableres innenfor det dagligdagse, er det kvinnene som står for. Brita og Barbro opplever at Ingmar ikke klarer å anerkjenne deres stemme. Til tross for denne smertefulle opplevelsen blir de etter hvert i stand til å forsøke å forholde seg til Ingmar gjennom dagligspråket. Gertrud er selv skeptiker, og opplever at forskjellene mellom hennes og Ingmars virkelighetsoppfatning er for store til at de kan forsones i ekteskapet. Også i forholdet mellom Karin og Halfvor er det til sist hun som anstrenger seg for å innta denne posisjonen, og erklærer seg overfor Halfvor, akkurat i det Halfvor er på vei til å gi opp det hele.

Helbredelsen gjennom ekteskapet varer ikke evig. Den skeptiske trusselen vedvarer, så lenge ekteskapet ansees for å være et uttrykk for en tilværelse innenfor det dagligdagse. Kjernen i et vellykket ekteskap er en uttalt anerkjennelse av den andres og egne grenser og begjær (kjærlighet). Ekteskapene i *Jerusalem* er med andre ord langt fra idylliske, men konfliktfylte, ubalanserte og preget av kommunikasjonsproblemer som gjør kjærligheten og begjæret vanskelig å føle og uttrykke. Dette markerer romanen som svært forskjellig fra den idealistiske estetikens syn på hvordan ekteskap skulle fremstilles.

6.2.3 *Den religiøse forsoningen*

Arild Linneberg skriver at forsoningsestetikken har utgangspunkt i en autonomisering av kunsten, vitenskapen og religionen som institusjoner i samfunnet, det vil si en *fornuftiggjøring av verden*: ”Det før-moderne religiøse verdensbildet blir avmytifisert, rasjonalisert; sekularisert” (Linneberg, 1992:74). Som Peter Brooks også er inne på i sin omtale av det moderne samfunnets framvekst, fører denne utviklingen til en internalisering på det religiøse området av prinsipper og moral som tidligere var en del av det offentlige samfunnet, fundert på den felles religionen. Her påpeker Linneberg at det oppstår en viktig kontakt mellom kunst og religion – også kunsten tilbyr, i likhet med religionen, en slags forsoning. ”Kunstens rolle blir å ivareta det irrasjonelle, det område av subjektets erfaringsverden som før lå i religionen” (Linneberg, 1992:76). Idealistisk estetikk baserer seg med andre ord på kunstens og religionens vesensforskjell fra den empiriske vitenskapen: Individet må *tro* for å oppleve forsoningen kunsten og religionen kan medvirke til. Dette innebærer i praksis at litteraturen ikke lenger skal tematisere konkrete problemstillinger hentet fra samfunnet, men konsentrere seg om det tidløse og allmenngyldige. Vivi Edström påpeker dette aspektet ved *Jerusalem* når hun skriver: ”Ju större tidsavståndet blir till bokens utgivningsår och den aktuella bakgrunden, dess mer framträder ändå det allmängiltiga och

tidlösa i *Jerusalem*” (Edström, 1996:80). På denne måten skal kunsten synliggjøre ideen om en harmonisk og konfliktfri *annen* virkelighet overfor mottakeren.

Levertin skriver i sin omtale av *Jerusalem*: ”Under den nyare perioden af det svenska bondeståndets historia är det sekterismen som framför allt annat gifvit näring åt denna religiösa åtrå, åt detta oroliga, ofta grumlade idealitetsbehof” (Levertin, 1903:301). I *Jerusalem* er det lett å konkludere med at kolonistenes sosialreligiøse prosjekt om å leve i symbiotisk, fullstendig enighet er et slags forsoningsideal. Enigheten i dette fellesskapet gjør forsoningen overflødig, både i forholdet mellom mennesker og i forholdet mellom mennesket og Gud.

Denne forsoningen viser seg imidlertid ikke å fungere. Den totale konformiteten enighetsfantasier krever, ødelegger den fundamentale dynamikken som foregår mellom et individ og et fellesskap. Fraværet av individuelle grenser og dagligliv truer de enkelte kolonistenes eksistens. Et eksempel på det første er fraværet av andre relasjonsindikasjoner enn at alle skal regne hverandre som brødre og søstre. Blant annet anerkjenner Bo at det er umulig for ham bare å se på Gertrud som en søster. Så lenge forsoningen går på bekostning av den enkeltes mulighet til å gi uttrykk for sin eksistens, må denne forsoningen ansees som uheldig og ikke-ideell. Fraværet av dagligliv i kolonien kan også knyttes direkte opp mot de idealistiske estetikernes vektlegging av at kunsten skulle vise det sanne og ideale på bekostning av det nærværende og reelle.

I kapittel fem tolket jeg Birger Larssons og Halfvors død som melodramatiske uttrykk for fortvilelsen over mangelen på mening og sikker kunnskap, da særlig knyttet til en manglende oppfatning av hvem Gud er. Linneberg skriver at i de tilfellene der den idealistiske helten setter ”[...] sine normer opp mot samfunnets” (Linneberg, 1992:99), skapes det et brudd mellom individet og verden, og forsoningen mellom dem kan bare foregå i døden. Dette viser menneskets vilje til å ofre seg selv, sin singularitet, for å bidra til fellesskapet, og opprettholde innsynet i verdensfornuften. I en motsetning til dette er det tydelig at verken Birger eller Halfvor dør for at en overmenneskelig, idealistisk idé skal leve videre i deres fotspor. De dør fordi det kun er gjennom den ultimate melodramatiske handling de klarer å gi uttrykk for sin skeptisisme og tvil, ettersom dagligspråket ikke lenger fungerer som kommunikasjonsmiddel. Det er *meningsløshet*, ikke *meningsfylde*, som blir konstituerende for disse dødsfallene.

6.2.4 Det allmenne og det individuelle

Ifølge Linneberg la de idealistiske kritikerne stor vekt på at bruddet mellom subjektet og verden som det moderne samfunnet har ført med seg, baserer seg på oppvurderingen av det

individuelle og subjektive i forhold til det allmenne (Linneberg, 1992:77). Idealistisk estetikk krever med andre ord at det individuelle settes til side for det allmenne, det vil si fellesskapet. Levertin gir uttrykk for at den religiøse konflikten i *Jerusalem* er tilknyttet slike allmenne problemstillinger når han skriver: ”Jag har i största korthet skildrat Erik Janssismen för att visa, att det motiv Selma Lagerlöf valt till ledande tråd i sin stora prosaepopé öfver det svenska allmogelivvet, ingenlunda är [...] ett enstaka fall eller en kuriositet” (Levertin, 1903:306-307). Over 100 år senere beskriver Anna Nordlund romanen på en liknende måte: *Jerusalem* er ”[...] ett epos som hyllar det alldagliga livets etiska heroism och den fredliga, antikrigiska attityden” (Nordlund, 2005:86).

At litteraturen først og fremst skal innebære en fremstilling av de tidløse, allmenngyldige ideene, skaper en kontrast til teoriene til Cavell om at det bare er gjennom dagligspråket og de felles kriteriene vi kan relatere vår eksistens til den virkeligheten vi opplever og forholder oss til. Det er altså ikke snakk om at mennesket må finne tilbake til et utenforliggende, metafysisk system for å gjøre tilværelsen meningsfylt. Ifølge Cavell er det, til tross for at kriteriene er menneskeskapte, like fullt gjennom dagligspråket meningen med tilværelsen etableres og opprettholdes.

Bakhtin skriver i *Dostojevskijs poetik*: ”[D]en polyfona romanen är alltigenom dialogisk” (1991:48). Det dialogiske handler ikke bare om den faktiske dialogen som foregår mellom karakterene i et verk, det handler også om det mangfoldet av virkelighetsoppfatninger som synliggjøres gjennom synsvinkelbruken i teksten. I *Jerusalem* ser vi hvordan det å miste troen på dagligspråket, på at kriteriene individet tidligere delte med et fellesskap ikke lenger samsvarer med hennes oppfatning av virkeligheten, utvikler seg til en spredning av stemmer. Det at *Jerusalem* kan beskrives som en polyfon roman fremhever det selvhevdende individet som ideal. Individet som hevder seg selv lar ikke lenger fellesskapets stemme snakke for seg, det hever sin stemme og taler på egne vegne, til tross for at talen er melodramatisk, og dermed ikke kan forstås av fellesskapet.

Camilla Collets *Amtmandens Døtre* (1854-55) ble, ifølge Linneberg, kritisert i samtiden fordi handlingen var konstruert slik at ”[...] en tilfeldighet [blir] avgjørende for Sofies liv [...]” (Linneberg, 1992:203). Bruken av tilfeldigheter understreker singulariteten ved det som fortelles. Dette bryter med prinsippet om at litteraturen skal fremstille det allmenne på bekostning av det individuelle. Ifølge Peter Brooks er tilfeldigheter som viser seg å være avgjørende for den videre handlingsgangen typiske melodramatiske elementer. I *Jerusalem* kan eksempelvis Eljas’ ulykke, hvordan Gertrud finner Ingmars medgift i et putevar, og hvordan det avsluttende gjengiftet mellom Ingmar og Barbro kommer i stand, karakteriseres

som slike tilfeldigheter, det vil si som hendelser som ikke er motivert av et årsak-virkningsforhold. Tilfeldighetene avslører at det leseren innledningsvis har oppfattet som troverdig kausalitet, er en illusjon. Dermed skaper den melodramatiske modusen også et bevisst brudd med leserens forventninger, skapt av kausalitetsprinsippet i den realistiske romantradisjonen.

Et annet brudd med denne tradisjonen, som forfektes av den melodramatiske modusen, er kravet om språklig klarhet og enkelhet, som den idealistiske estetikken deler med realismen. Idealismen krever språklig klarhet for at leseren skal få fullstendig innsikt i den harmonien som verket formidler. Levertin viser dette kriteriet når han i *Svenska gestalter* berømmer Selma Lagerlöf for at stilen i *Jerusalem* er "[...] renare och klarare än någonsin" (Levertin, 1903:315). For ham understreker dette det harmoniske og fullendte ved Lagerlöfs roman.

For at en type språkbruk skal bli beskrevet som ren og klar, må mottakeren dele språkbrukeres kriterier. Dette betyr ikke bare at de melodramatiske uttrykkene er umulige å anerkjenne for andre enn individet som ytrer dem. Det betyr at bruddet med fellesskapet ikke bare skjer internt i romanens struktur, det åpenbarer seg også i forholdet mellom romanen og leserens forventninger. Den melodramatiske modusen påvirker med andre ord også det historiske forholdet mellom leser og verk, ved å gjøre romanen problematisk å forstå – og anerkjenne. Mens den idealistiske estetikken forutsetter at kunstneren, mottakeren og verket skal inngå i et "forsoningsparadigme" (Linneberg, 1992:76), viser den melodramatiske modusen i verket at verket er autonomt, og ikke står i et avhengighetsforhold til noen, verken til sin skaper eller sine lesere. Når resepsjonen til stadighet leser *Jerusalem* som en idealistisk roman, viser dette at de har latt seg lure. Det finnes ikke noen som har fullstendig forståelse for, innsikt i eller oversikt over et litterært verk. Dette gjelder også *Jerusalem*.

Litteraturliste

- Ahlström, Gunnar (1961). "Selma Lagerlöf får Nobelpriset". I: Afzelius, N., Ahlström, G., og Ek, B., (red.). *Lagerlöfstudier 1960*, trykket 1961. (s. 145-187). Malmö: Selma Lagerlöf-selskapet.
- Annerstedt, Claes (10.12.1909). "Presentation Speech. The Nobel Prize in Literature 1909". Stockholm: The Nobel Foundation. Lokalisert 27.08.08 på verdensveven:
http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1909/press.html
- Arvidson, Stellan (1932). *Selma Lagerlöf* (s. 65-84). Stockholm: Albert Bonniers.
- Bakhtin, Michail (1991). *Dostojevskijs poetik* (1963, 1972). Oversatt av Lars Fyhr og Johan Öberg. Gråbo: Anthropos.
- Berendsohn, Walter A. (1928). *Selma Lagerlöf. Hjem og livsforhold, forfatterskab, værker, virkefelt og betydning*. Oversatt av Elisabeth Grundtvig. København: Gyldendal.
- Bergenmar, Jenny (2003). *Förvildade hjärtan. Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Bibelen* (1978). Oslo: Det Norske Bibelselskap.
- Brandby-Cöster, Margareta (2001). *Att uppfatta allt mänskligt: Underströmmar av luthersk livsförståelse i Selma Lagerlöfs författarskap*. Karlstad: Universitetet i Karlstad, Institutt for religionsvitenskap.
- Bredsdorff, Elias (1964). "Vad menade Alfred Nobel med uttrycket 'i idealisk riktning'?" I: Gustafsson, L., og Hjort, D., (red.) *Bonniers Litterära Magasin* nr.5, 1964 (s. 353-354). Stockholm: Albert Bonniers.
- Brooks, Peter (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (1976). New Haven og London: Yale UP.
- Bähncke, Mogens og Rahbek, Birgitte (1997). *Tro og skæbne i Jerusalem*. København: Gyldendal.
- Böök, Fredrik (1903). "Några ord om Selma Lagerlöfs 'Jerusalem'". I: Wåhlin, K., (red.). *Ord och Bild*, 1903 (s. 673-675). Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Cavell, Stanley (1976). "The Avoidance of Love: A Reading of King Lear". I: *Must we mean what we say* (1969) (s. 267-353). Cambridge: Cambridge UP.
- Cavell, Stanley (1981). "Introduction. Words for a conversation". I: *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (s. 1-42). Cambridge og London: Harvard UP.
- Cavell, Stanley (1990). *Conditions handsome and unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism*. Chicago og London: The University of Chicago P.

- Cavell, Stanley (1994). "Opera and the Lease of Voice" I: *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises* (s. 129-169). Cambridge, Massachusetts og London, England: Harvard UP.
- Cavell, Stanley (1996). *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago og London: The University of Chicago P.
- Cavell, Stanley (1998). *Erfaring og det hverdagslige*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax.
- Cavell, Stanley (1999). *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (1979). Oxford og New York: Oxford UP.
- Cavell, Stanley (2004). "Introduction" og "Emerson". I: *Cities of Words. Pedagogical letters on a register of the moral life* (s.1-34). Cambridge og London: Belknap Press of Harvard UP.
- Celander, Hilding (1944). *Litterära inflytelser och folklig tradition i Selma Lagerlöfs berättelser om Ingmarssönerna*. I: Modersmållärarnas förening, Årsskrift 1944.
- Descartes, René (1992). *Meditasjoner over filosofiens grunnlag og andre tekster* (s.11-81). Oversatt av Asbjørn Aarnes. Oslo: Aschehoug & Co, Thorleif Dahls Kulturbibliotek, og Det Norske Akademi for Sprog og Litteratur.
- Edström, Vivi (1958). "'Gud styr'. Motivforskjuttingen i Jerusalem". I: Afzelius, N., og Lagerroth, U. B., (red.). *Lagerlöfstudier 1958* (s. 157-187). Malmö: Selma Lagerlöf-selskapet.
- Edström, Vivi (1976). "Att framlocka det poetiskt sköna. Selma Lagerlöfs revolt mot 80-talsrealismen". I: Ek, B., Jonsson, I., og Toijer-Nilsson, Y., (red.). *Lagerlöfstudier 1976* (s. 91-119). Selma Lagerlöf-selskapet.
- Edström, Vivi (1996). "Utvandrarromanen – en vedskuta". I: Edström, V., Jonth, M., og Larsson, I., (red.). *Bron mellan Nås och Jerusalem* (s. 77-107). Nås: Ingmarsspelen og Selma Lagerlöf-selskapet.
- Edström, Vivi (2002). *Selma Lagerlöf. Livets vågspel*. Stockholm: Natur og kultur.
- Felman, Shoshana (2002). "Kvinner og galskap. Det kritiske feilgrepet". Oversatt av Camilla Frølich. I: Iversen, I., (red.). *Feministisk litteraturteori* (s. 104-119). Oslo: Pax
- Göthe, Georg (1903). "Litteratur. Selma Lagerlöf: Jerusalem". I: Gran, G., Montelius, O., og Olrik, H., (red.). *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri* (s. 61-65). Stockholm: P.A. Norstedt & Söners.
- Gaasland, Rolf (1999). *Fortellerens hemmeligheter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hamm, Christine (2006). *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams romaner om ekteskap*. Høgskolen i Agder: Unipub og Christine Hamm.

- Hamm, Christine (2007). "Sigrid Undset's *Ida Elisabeth* – a maternal melodrama?" I: *Foreign Literature Studies*, vol. 29, nr.5, Oktober 2007 (s.9-21).
- Hammer, Espen (2002). *Stanley Cavell. Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*. Cambridge: Polity.
- Holm, Birgitta (1983). "Att se 'kungligt högt på lifvet'". I: Paget, B., et al. (red.). *Kvinnor och skapande. En antologi om litteratur och konst tillägnad Karin Westman Berg* (s. 197-206). Stockholm: Författarförlaget.
- Iuul, Elise (2007). "Skripen och oskripen lag. Selma Lagerlöf läst inom forskningsområdet 'Rätt och litteratur'". I: Borg, C. B., og Johansson, A., (red.). *Tidskrift för litteraturvetenskap*, årgang 34, nr. 3 (s. 71-84). Lokaliseret 13.08.08 på verdensveven: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/article/viewFile/112/116>.
- Johanson, Klara (1903). "Från 'Gösta Berling' till 'Jerusalem'". I: Wåhlin, K., (red.). *Ord och Bild*, 1903 (s. 503-510). Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Karlsson, Maria (2002). *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Kulling, Jacob (1959). *Huvudgestalten i Selma Lagerlöfs författarskap* (s.34-50). Stockholm: Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag.
- Lagerroth, Erland (1966). *Selma Lagerlöfs Jerusalem. Revolutionär sekterism mot fäderneärvd bondeordning*. Lund: CWK Gleerup.
- Lagerroth, Erland (1979). "Att låta många stämmor tala". I: Ek, B., Jonnson, I. og Toijer-Nilsson, Y., (red.). *Lagerlöfstudier 1979* (s.60-74). Lund: Selma Lagerlöf-selskapet.
- Lagerroth, Ulla-Britta (2005). "Selma Lagerlöf och teatern". I: Karlsson, M., og Vinge, L., (red.). *I Selma Lagerlöfs värld. Fjorton uppsatser. Lagerlöfstudier 2005* (s. 9-37). Stockholm/Stehag: Symposion.
- Lagerlöf, Selma (1903a). *Jerusalem. I dalarne* (1901). Stockholm: Albert Bonniers.
- Lagerlöf, Selma (1903b). *Jerusalem. I det heliga landet* (1902). Stockholm: Albert Bonniers.
- Landmark, Dan (2003). "'Jerusalem dödar'. Vision och verklighet i Selma Lagerlöfs utvandrarroman". I: "Vi, civilisationens ljusbärare" – orientaliska mönster i det sena 1800-talets svenska litteratur och kultur (s. 143-160). Örebro: Universitetsbiblioteket.
- Langås, Unni (2005). "Kroppen i tro og tanke. En historisk-filosofisk introduksjon". I: Langås, U., (red.). *Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag* (s. 14-42). Kristiansand: Høyskoleforlaget.

- Larsson, Hans Emil (1902). "Litteratur. Jerusalem. Två berättelser af Selma Lagerlöf". I: Gran, G., Montelius, O., og Olrik, H., (red.). *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri* (s. 148-152). Stockholm: P.A. Norstedt & Söners.
- Levertin, Oscar (1903). *Svenska gestalter* (s. 267-322). Stockholm: Albert Bonniers.
- Lidén, Arne (1950). "Selma Lagerlöf och Ibsen". I: *Samlaren 1949*, trycket 1950 (s.101-117). Uppsala: Svenska litteratursällskapet.
- Linneberg, Arild (1992). *Norsk litteraturkritikks historie, bind 2: 1848-1870*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lysén, Jan (1983). "Ingmarssönerna som myt". I: Edström, V. et al. (red.). *Om Selma Lagerlöfs noveller. Lagerlöfstudier 1983* (s. 93-107). Malmö: Biblioteksforlaget og Selma Lagerlöf-selskapet.
- Moi, Toril (2006). *Ibsens modernisme*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax.
- Monrad, Marcus Jacob, (1851). *Ethik: Grundrids til Brug ved Forelæsninger*. Christiania: Dybwad. Tilgjengelig som e-bok i Bibsys.
- Monrad, Marcus Jacob, (1858). *Fragmentariske studier over A. Munchs Tragødie: Lord William Russel*. Christiania: Chr. Tønsbergs. Tilgjengelig som e-bok i Bibsys.
- Nikolajeva, Maria (1997). "Eros eller Agape? Kärleksmotivet i *Jerusalem*". I: Lagerlöf, K. E. (red.). *Selma Lagerlöf och kärleken. Lagerlöfstudier 1997* (s. 84-98). Stockholm: Selma Lagerlöf-selskapet og Gidlunds.
- Nihlén, Nils (1952). "Selma Lagerlöfs 'Jerusalem' och den isländska sagan". I: *Samlaren 1951*, trycket 1952 (s. 93-110). Uppsala: Svenska litteratursällskapet.
- Nordlund, Anna (2005). *Selma Lagerlöfs underbara resa genom den svenska litteraturhistorien 1891-1996*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Ritte, Hans (1979). "Försök till en omvärdering av Selma Lagerlöfs författarskap med utgångspunkt från komparativa studier". I: Ek, B., Jonsson, I., og Toijer-Nilsson, Y. (red.). *Lagerlöfstudier 1979* (s.75-84). Lund: Selma Lagerlöf-selskapet.
- Schiller, Friedrich (1987). "Om naiv og sentimental diktning" (1795). I: Eide, E., Kittang, A. og Aarseth, A. (red.). *Europeisk litteraturteori: fra antikken til 1900* (s. 154-167). Bergen: Universitetsforlaget.
- Stenberg, Lisbeth (1995). "Nationen som hem. Idyll, utopi och reella kontradiktioner i Selma Lagerlöfs *Jerusalem*". I: Ahlund, C. og Björkman, M. (red.). *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr. 3-4, 1995 (s. 47-69).
- Stenberg, Lisbeth (2001). *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*. Göteborg: Universitetet i Göteborg, Institutt for litteraturvitenskap.

- Svensson, Ann-Sofi Ljung (2008). "Den melodramatiska gesten", foredrag ved IASS-konferansen i Gdansk 6.august 2008, upublisert.
- Thomsen, Bjarne Thorup (2005). "Om topografien i Selma Lagerlöfs *Jerusalem*, del 1". I: Karlsson, M. og Vinge, L. (red.). *I Selma Lagerlöfs värld. Fjorton uppsatser Lagerlöfstudier 2005* (s. 166-181). Stockholm/Stehag: Symposion.
- Werin, Algot (1938). "Selma Lagerlöf" (1928). I: *Svensk idealism* (s. 155-175). Lund: CWK Gleerups.
- Westling, Christer (1985). *Idealismens estetik*. Stockholm: [s.n.].
- Wivel, Henrik (1988). *Snedronningen. En bog om Selma Lagerlöfs kærlighed*. København: GEC Gad.

Sammendrag

Marthe Hatlen Grønsveen:

Bilder av ekteskap. Tro og tvil i Selma Lagerlöfs roman *Jerusalem*

Veileder: Christine Hamm

I denne avhandlingen analyserer jeg Selma Lagerlöfs roman *Jerusalem* (1901-1902) i forhold til en melodramatisk modus, som særlig er knyttet til romanens skildringer av ekteskap.

Jerusalem har tradisjonelt blitt lest som en idealistisk roman, der Ingmar Ingmarssons posisjon som arketype, helt og aktiv, positiv kraft ansees for å være uproblematisk. Selv om resepsjonen har blitt mer opptatt av kvinneskikkelsene i romanen, finnes det ingen større, dyperegående analyser av disse. Jeg viser at vi kan få en bedre forståelse for kvinnene og deres stilling i ekteskapet gjennom en analyse av den melodramatiske modusen i *Jerusalem*. Jeg argumenterer dessuten for at den melodramatiske modusen destabiliserer og undergraver de idealistiske og forsonende elementene ved romanen som tidligere forskning har vært opptatt av.

Som teoretisk utgangspunkt har jeg brukt tekstene til dagligspråksfilosfen Stanley Cavell. Cavell baserer seg på språksynet til Wittgenstein, og ser på hvordan språket fungerer som kommunikasjonsmiddel, og hvilke følger dette får for menneskets forhold til sin egen, andres og verdens eksistens. Det melodramatiske uttrykket er for Cavell et uttrykk som synliggjør det skeptiske individets opplevelse av ikke lenger å stole på dagligspråkets mulighet til å overføre mening og gjøre individet kjent med andre mennesker. De siste årene har man begynt å fokusere mer på forholdet mellom Lagerlöfs verk og det melodramatiske. Eksempler på dette er *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* (2002) av Maria Karlsson, og *Förvildade hjärtan. Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga* (2003) av Jenny Bergenmar. Til nå er det ingen som har foretatt liknende analyser med fokus på *Jerusalem*.

Utgangspunktet for avhandlingen er spørsmålet: Hvordan fungerer de melodramatiske elementene i *Jerusalem*, og hvordan skal vi tolke dem? Cavell skriver i *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996) at ekteskapet fungerer som et bilde på det dagligdagse, og at det dermed også er i ekteskapet den skeptiske trusselen er tydeligst. Jeg tar for meg de fire viktigste ekteskapene i *Jerusalem*, det vil si forholdene mellom 1) Ingmar

Ingmarsson (den eldre) og Brita, 2) Karin Ingmarsdotter og Halfvor, 3) Ingmar Ingmarsson (den yngre) og Gertrud og 4) Ingmar Ingmarsson (den yngre) og Barbro.

De fire ekteskapene illustrerer hvordan manglende kommunikasjon og manglende anerkjennelse presser kvinnene inn i marginale og ekstreme posisjoner. Dermed blir det melodramatiske uttrykket den eneste muligheten de har til å forsøke å vise hvem de er, det vil si å uttrykke sitt cogito. I tre av de fire ekteskapene er det en Ingmar Ingmarsson som innehar rollen som ektemann. Jeg avslører at Ingmar, til tross for at han fungerer som en lederskikkelse for bygdefellesskapet, har en skeptisk virkelighetsoppfatning som skaper problemer i de mellommenneskelige relasjonene han inngår i. Skeptisismens opphav ligger i konflikten mellom det arketypiske i Ingmar og det personlige og individuelle.

Jeg bruker også et kapittel til å vise hvordan skeptisismen utvikler seg og får følger for det religiøse fellesskapet i romanen. De svenske bøndernes syn på Gud er til å begynne med preget av visshet og forståelse, og det religiøse er tett knyttet sammen med deres jordiske liv. Etter en demokratisk oppvåkning i forhold til hvem som har rett til å fortelle andre hva som er Guds ord, oppstår en religiøs fragmentering. Dette resulterer i at mange opplever en usikkerhet i forhold til sin kunnskap om hvem Gud er. Jeg viser at den religiøse bevegelsen ledet av forkynneren Hellgum er grunnleggende skeptisk. De ønsker blant annet å skape et symbiotisk enhetssamfunn, der alle til enhver tid skal være enige. Hellgumianerne drar til Jerusalem for å finne tilbake til den nære relasjonen de tidligere hadde til Gud, men opplever i stedet at tilværelsen i Jerusalem, distansert fra det dagligdagse, bare forsterker tvilen.

Avslutningsvis går jeg tilbake til *Jerusalems* resepsjonshistorie, og undersøker hvordan bildet av *Jerusalem* som en idealistisk roman, med utgangspunkt i den idealistiske estetikken, destabiliseres og undergraves av den melodramatiske modusen. Dette gjelder særlig resepsjonens oppfatning av romanens slutt som en fullstendig forsoning mellom ektefellene Ingmar (d.y) og Barbro. Jeg konkluderer med at det riktignok foregår en slags forsoning, eller et gjengifte, i tre av ekteskapene, men forsoningene kan bare gjennomføres på grunn av kvinnene. Kvinnene har gjennomgått en utvikling som gjør dem i stand til å ta valget om å gå tilbake til ekteskapet, til tross for at de vet at de stadig må kjempe for å bli anerkjent av sin skeptiske ektemann, Ingmar. Det er med andre ord kvinnene som må betale prisen for at ekteskapene skal kunne reetableres. Dette viser at kvinnene spiller en viktig og aktiv rolle i romanen, samtidig som det destabiliserer resepsjonens bilde av Ingmar som den ensidig gode og ideale helten.

Abstract

Marthe Hatlen Grønsveen:

Pictures of marriage. Belief and doubt in Selma Lagerlöf's novel *Jerusalem*

Supervisor: Christine Hamm

In this thesis, I analyze the novel *Jerusalem* (1901-1902) by Selma Lagerlöf in relation to the existence of a melodramatic mode in the text. Traditionally, *Jerusalem* has been read as an idealistic novel, where the main character, Ingmar Ingmarsson, and his position as an archetype, hero and positive force is judged to be undisputable and natural. Even though reception in later years has become more aware of the female characters, no thorough analysis concerning their status in the novel has yet been written. My thesis shows that we can enhance our understanding of both the female characters, and the marriages portrayed in the novel, by examining this melodramatic mode. I also argue that the existence of this mode undermines the idealistic reconciliation that earlier researchers have emphasized.

The thesis is primarily based on the theoretical views of Stanley Cavell. Cavell examines the way human beings use language, and how this influences the individual's perception of its own, the other's and the world's existence. The melodramatic expression makes visible the skeptic individual's experience of not being able to trust their everyday language.

My preliminary question is: How do the melodramatic elements in *Jerusalem* function? Cavell writes that marriage can be seen as exemplary of our everyday lives. I base my analysis on the four most important marriages in the novel, where the missing communication and the lack of acknowledgment between husband and wife forces the wife into a marginal and extreme position. I also show that marriage is not the only thing threatened by skepticism – the farming community also experiences how uncertainty concerning the knowledge of who God is drives them into extreme actions, culminating in the move to Jerusalem.

In my concluding chapter, I argue that the idealistic reconciliation between Ingmar Ingmarsson and his wife, Barbro, actually is the product of Barbro's recreation of herself. Through this development, she is able to make the final choice of re-establishing the marriage with the skeptic Ingmar, even though she knows that his skepticism will always threaten her existence and her possibility to be acknowledged by him. This shows that reconciliation never is absolute, and that one always has to pay a price to make it happen – a price paid by the woman. This also undermines the view of Ingmar as an undisputed, idealistic hero.