

Tragediens skjebne i romanens tidsalder

Tradisjonssonderinger i lys av Thomas Hardy og William Faulkner

Johan Fredrik Getz



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d)
ved Universitetet i Bergen

2017

© Copyright Johan Fredrik Getz

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndverkslovens bestemmelser.

År: 2017

Tittel: Tragediens skjebne i romanens tidsalder

Tradisjonssonderinger i lys av Thomas Hardy og William Faulkner

Forfatter: Johan Fredrik Getz

Trykk: AiT Bjerch AS / Universitetet i Bergen

Takk

Min veileder Erik Bjerck Hagen har lest, kommentert og utvist stor beredskapsvilje i arbeidet med avhandlingen – især i avslutningsfasen. Jeg er dypt takknemlig for hans kyndige og engasjerte bistand.

Takk til Anders Kristian Strand, Kjersti Irene Aarstein og Ole Johan Holgernes for faglige diskusjoner og vennlig støtte.

Takk til faggruppen i allmenn litteraturvitenskap, og forskergruppen ”Historie, retorikk og resepsjon”.

Min familie vil jeg takke for å ha gitt meg både frihet og sterk tilhørighet.

Tusen takk til Ida, som slo på lyset. Jeg er heldig.

Abstract

The aim of this dissertation is to address and tentatively answer two interrelated questions, namely “what is a tragedy?” and “how can a novel be tragic?” In order to make the endeavor as concrete as possible, I shall center the discussion around two – presumably tragic – novels: Thomas Hardy’s *Tess of the D’Urbervilles* and William Faulkner’s *Absalom, Absalom!*

In the course of my investigation, I shall try to find viable ways to question George Steiner’s claim, put forward in his seminal book *The Death of Tragedy*; that genuine tragedies are not – and cannot be – imagined nor written anymore. My motivation for doing so is the conspicuous discrepancy between Steiner’s thesis and the empirical fact that the word “tragedy” (and terms pertaining to it) is commonly employed in descriptions of modern literature. There are numerous examples of tragic status being bestowed not only upon Greek and Shakespearean dramas, but on novels also. Consequently, if Steiner is right, there must be something wrong with current usage of the venerable word. Can this conceptual problem be overcome? This study is a contribution to that end.

As my initial questions concern reading of literary texts, I shall apply and test the insights of the conceptual discussion in practical literary criticism. This dissertation is, thus, first and foremost, an interpretation of two canonical novels within the framework of a tragic tradition.

Innhold

Takk	3
Abstract	4
Innledning	7
1. Alle tiders tragedie	15
1.1 Begrepet og metoden	15
1.2 Noter om <i>katharsis</i> , frykt og medlidenhet	18
1.3 Tragediens signum: Etisk krise	26
1.4 George Steiner om den klassiske tragediens vesen og forrang	32
1.5 Komisk prosa, tragisk vers	35
1.6 Williams' betimelige konfrontasjon	43
1.7 Springbrett: Hypoteser	49
2. <i>Tess of the D'Urbervilles</i>	61
2.1 Innledende bemerkninger	61
2.2 Thomas Hardys kulturelle posisjon	66
2.3 <i>Pharmakos</i> : Å lese <i>Tess</i> som tragedie. Hensikt og fremgangsmåte	77
2.4 En bevissthetstragedie?	80
2.5 Slekten er verst	83
2.6 Alec – the 'tragic mischief' of her drama	88
2.7 Angel Clare-sekvensene	95

2.7.1 Et formproblem: Vendepunktets langdryge opptakt	99
2.7.2 Utenforliggende krefter	103
2.7.3 ”Konsekvent inkonsekvent”: Nedslag i <i>Tess</i> -resepsjonen	107
2.8 Stedets enhet? Hardys Wessex	127
2.9 Sammenfatning	141
3. <i>Absalom, Absalom!</i>	143
3.1 Faulkner og hans poetikk	146
3.2 Handlingsgjengivelse	150
3.3 Mer om kapittdiskusjonens retning	152
3.4 <i>Hamartia</i> : Et villniss av uforenelige moraloppfatninger	164
3.5 Quentin. Fra tilhører til protagonist	174
3.6 Kjønn og alternativ heroisme	186
3.7 Formens visjonære berettigelse	202
3.8 Avslutning	209
Konklusjon	214
Litteratur	220

Innledning

Denne avhandlingen omhandler to hovedspørsmål: ”hva er en tragedie?” og ”hvordan kan en roman være tragisk?”. For å gjøre undersøkelsen mest mulig konkret leser jeg *Tess of the D'Urbervilles* av Thomas Hardy og *Absalom, Absalom!* av William Faulkner med henblikk på hvordan de viderefører og utvider tragediesjangeren slik vi kjenner den fra antikkens drama, Shakespeare og den franske klassisisme. De aktuelle romanenes plass i og virkning på tradisjonen blir diskutert særlig ved hjelp av Aristoteles, Hegel og Raymond Williams. Til slutt, på bakgrunn av mine induktive forsøk, lanserer jeg et tragediebegrep egnet til både å innfange de klassiske dramatiske tragediene og de tragiske romanene.

I mottagelsen av *Tess* og *Absalom* blir begge hyppig omtalt som tragedier, men ofte forblir premissene for å trekke slike sjangerhistoriske linjer uklare. Affinitet til tragedien blir påstått heller enn reelt grunnlagt. Som et bidrag til å heve presisjonsnivået i diskusjonen om *Tess*' og *Absaloms* estetiske særdrag, samt om romanformens tragiske potensial generelt, skal jeg utlede noen tradisjonsforankrede kriterier i første kapittel, og anvende disse i lesninger av avhandlingens primærtekster i de to neste.

Om diktetekunsten av Aristoteles er historiens mest innflytelsesrike poetikk, og enhver sondering av den litterære tragiske tradisjon må forholde seg til dette dokumentet. For eksempel har *peripeti*, *hamartia* og *anagnorisis* stadig relevans, også for en leser av moderne litteratur, som konvensjoner for sansning og fortolkning. Men dersom en roman skal kunne være genuint tragisk, kan ikke undersøkelsens fokus kun være å påvise sammenfall med, eller avvik fra, de dramaturgiske grunnbegrepene som Aristoteles etablerer i en helt annen kontekst enn vår egen. Jeg legger større vekt på det som, ifølge Aristoteles, er tragediens hensikt, nemlig å danne grunnlag for *katarsis*. I første kapittel rehabiliterer jeg *katarsis* som et analytisk begrep egnet til å beskrive tragediens særegne totalvirkning – også på tvers av

ulikeartede historiske epoker. Ved hjelp av Stephen Halliwells nylesning av *Poetikken* forstår jeg katarsis ikke primært som en lutring av bestemte følelser (frykt og medlidenhet), men som en rystende estetisk innsiktserfaring. Det innebærer at leseren av en tragedie, for eksempel *Tess* eller *Absalom*, opplever en horisontutvidelse som verken kun er sanselig eller kognitiv, men begge deler: Totalvirkningen beror både på et resonnerende engasjement i fabelens kausalforbindelser, og innlevelse i protagonistens opplevde skjebne.

Generelt kan man trolig enes om følgende: Det er det dype alvorret som er tragediens *modus operandi*,¹ og det er særlig den konsistente oppmerksomhet tragedien vier liv og død, moralske dilemmaer og verdispørsmål som bidrar til å konstituere et slikt alvor. For Aristoteles står katarsis i uløselig forbindelse med *mimesis*; en etterligning av hva det kan innebære å handle på en bestemt måte i den verden som tilskueren eller leseren av en tragedie mener å kjenne. Verden var imidlertid annerledes da enn den er nå, og romanen har vunnet hegemoni som modernitetens litterære medium for virkelighetsfrembringelse – fordi dens plastiske form tilbyr egnede mimetiske muligheter i møte med andre forutsetninger for menneskelig erfaring. Et sentralt anliggende i det følgende, er å studere hvordan de romanspesifikke mimesismulighetene nedfeller seg i henholdsvis Hardys og Faulkners stil, og vurdere hvordan deres romaner på denne bakgrunn *virker*.

En tragedies forløp fører mot katastrofe, men katarsis ville ikke være mulig dersom lesningen ble dominert av en fornemmelse av alle idealers endegyldige bortfall. Medlidenheten som tragedien, ifølge Aristoteles, vekker i leseren, beror på anerkjennelse av protagonistens karakter og formål. Det tragiske falllets kjennetegn er dermed at det både munner ut i katastrofe, og inngir et løft – ved at den falne blir stående som et eksempel på verdighet. Northrop Frye tydeliggjør dette paradoksale særdraget i *Anatomy of Criticism*. Selv om det går protagonisten ille, fungerer tragedien som en bekreftelse av menneskelig potensial. Potensialiteten kommer til

¹ Alvoret anføres som vesenskjenntegn av Aristoteles: "En tragedie er altså en etterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang [...]" (Aristoteles 2013:31).

uttrykk ved at helten eller heltinnen handler i pakt med sin – som oftest velmenende – overbevisning, til tross for standhaftig og overveldende motstand fra omgivelsene. Tragediens estetiske virkning henger dermed uløselig sammen med at den er en fremstilling av heroisme. Så, hva vil det si å handle heroisk i Hardys og Faulkners litterære verdener – i Wessex og Yoknapatawpha County? Dét blir ett vesentlig diskusjonspunkt i mine lesninger av *Tess* og *Absalom*.

Like uomgjengelig som Aristoteles, er Hegel. Hans beskrivelse av tragedien som dramatisering av en etisk krise, har øvd stor innflytelse på den allmenne forståelse av sjangerens konfliktdynamikk. Dertil må en undersøkelse som min nødvendigvis forholde seg til Hegels meditasjoner over tragediens usikre fremtid i moderniteten. I antikken var tragedien som sjanger forankret i et religiøst verdensbilde, og det var tilstedeværelsen av et felles metafysisk forankringspunkt som dannet grunnlaget for tragisk nødvendighet. Gudenes ord, var lov. Moderniteten, derimot, kjennetegnes av sekularisering og individualisering, og det er med tanke på hvordan disse kulturelle tendensene rokker ved tragediens opprinnelige forutsetninger at Hegel diskuterer hvorvidt dens tid snart er omme. For hvordan skal tragisk, objektiv nødvendighet kunne fremstilles utfra en gudløs verden der enhver allmenn overbevisning er under press?

Mens Hegel i sine forelesninger dveler ved spenningsforholdet mellom tragedie og modernitet slik han ser det i emning, blir dets dødbringende konsekvenser kolportert i George Steiners *The Death of Tragedy*. Steiner hevder at tragedien er død fordi moderniteten som kulturmønster er tragedien fremmed: "[T]ragedy is that form of art which requires the intolerable burden of God's presence. It is now dead because His shadow no longer falls upon us as it fell on Agamemnon, Macbeth or Athalie" (Steiner 1996:353). Som ledd i samme resonnement gjør han modernitetens toneangivende litterære form, romanen, til tragediens sjangermessige motsetning, idet han hevder at "[t]he history of the decline of serious drama is, in part, that of the rise of the novel" (1996:118).

Med sin retoriske slagferdighet har Steiner bidratt til å revitalisere ordskiftet om tragedien i nyere tid. Debatten og meningsutvekslingen som boken avstedkom, har riktignok vært mer litteraturfaglig interessant enn de mange sterke påstandene boken presenterer. Dens effekt har vært viktigere enn dens saksinnhold. Gitt avhandlingens innledende hovedspørsmål må jeg like fullt imøtegå, bestride og helst tilbakevise Steiners dødsestese, og hans innlemmelse av romanen i denne. Raymond Williams' tilsvar, med den megetsigende tittelen *Modern Tragedy*, blir i den forbindelse en viktig referanse. Williams er opptatt av hva som forbinder menneskelige kriseerfaringer fra ulike stadier, og han betrakter tragedien som bærer av en antropologisk kontinuitetsdimensjon: "Tragedy is then not a single and permanent kind of fact, but a series of experiences and conventions and institutions" (Williams 1992:45-46). For ham betinger tragedien som sjanger nye litterære former i takt med at forholdet mellom individ, ideer og institusjoner endrer seg. Det innebærer at dersom det moderne menneskets kriseerfaringer behøver romanen som sitt medium, kan de ikke avskrives – *a priori* – som underlødige av den grunn: "The necessary relation between tragedy as an interpretation of experience and its embodiment in drama rather than in narrative can hardly be taken for granted" (1992:19). Forskjellene mellom Steiner og Williams kan bare antydes her. I første kapittel skal jeg redegjøre utførlig for deres respektive tradisjonsfortolkninger – og diskutere hvilke innsikter vi derav kan høste. Endelig skal jeg forsøke å utlede plausible kriterier til en egen kritisk posisjon som målbærer åpenhet for historiske variasjoner, og vilje til å trekke estetiske distinksjoner.

Aristoteles understreker at det er "[...] en betraktelig forskjell mellom den ting at noe *skjer på grunn av* noe, og den ting at noe *skjer etter* noe" (Aristoteles 2013:40). Det tragiske som kvalitet har dermed som én av sine betingelser at slutten oppleves som sannsynlig – et krav som innebærer at det forutgående er viktigere enn den vemodige avslutningen isolert sett.² Northrop Frye, som forsøker å omsette

² Stephen Halliwell er inne på det samme i *Aristotle's Poetics*: "Tragic causation, the causation which operates in and through human agency, is more important in Aristotle's scheme than is the tragic result, the ultimate evil itself" (Halliwell 1986:182).

Aristoteles' innsikter til en poetikk som tar høyde for 2500 år med tradisjonsutvikling, sier det slik: "Whether the context is Greek, Christian, or undefined, tragedy seems to lead up to an epiphany of law, of that which is and must be" (Frye 2000:208). I andre kapittel skal jeg studere *Tess of the D'Urbervilles* med blikk for om en slik lovmessighet trer frem i lesningen av Thomas Hardys roman. Tess Durbeyfield, en velmenende person med et utviklet moralsk sinnelag, pådrar seg skyld og blir *paria* i samfunnet hun er født inn i. Hvilke idealer er det i så fall hun forfekter, hva slags normsystem er det hun møter, og kan kollisjonen disse imellom kalles tragisk? Slike spørsmål er styrende for kapittelets resonnement. Gjennom en prosa med uforlignelige naturlyriske elementer, skaper Hardy en gripende kontrast mellom Tess' innforlivede forhold til natur og medmennesker på den ene side, og en dogmatisk sedelighet som holder vilkårlige normer i hevd som om de var naturgitte, på den andre.

I resepsjonen av boken, har sekvensene som omhandler kurtisen, giftemålet og bruddet mellom Tess og Angel Clare, utgjort en vedvarende tolkningsknute. Et særlig fremtredende stridstema har vært hvorvidt Angel er en troverdig – eller uverdigg – katalysator for Tess' ulykkelige skjebne. Slike avveininger er sentrale i vurderingen av romanens tragiske gehalt fordi tilstedeværelsen av en litterær person vi eventuelt ikke kan tro på, vil bidra til å svekke leserens engstelige innlevelse i forløpets gang. Mitt tekstnære hovedfokus er derfor innrettet mot de delene som omhandler relasjonen mellom Tess og Angel, og lesningen av disse romanpassasjene foregår i tett dialog med resepsjonen. Prestesønnen Angel er erklært fritenker, men viser seg å være tungt influert av en vikarierende, i betydningen kjønnsavhengig, moral hva gjelder seksuell renhet. Jeg argumenterer for at portrettet av Angel er realistisk som fremstilling av et dypt splittet selv, spent mellom konvensjonelle normer og overdreven tro på egen autonomi. Hardys roman minner oss på, slik Faulkners *Absalom, Absalom!* senere gjør, at all autonomi alltid er relativ, og at selv moderate former for selvbestemmelse innebærer en offerhandling.

Til forskjell fra Angel har Tess evnen, viljen og motet til å forbli tro mot sine empatiske idealer, og til å stå ved disse selv om hun pådrar seg omverdenens harme.

Hennes overbevisning og motstanden den utløser, finner dermed gjenklang i Hegels forståelse av tragedien som iscenesettelse av en etisk krise der uforenelige moraloppfatninger støter sammen. Endelig hevder jeg at *Tess of the D'Urbervilles* bidrar til å utvide tragedietradisjonen ved å invertere det aristokratiske perspektivet som har vært dominant i sjangerens historie: Å leve aristokratisk er ikke ensbetydende med å tilhøre et høyerestående sosialt sjikt, det betegner derimot en uselvsk måte å være i verden på. Heltinnen i Hardys roman eksemplifiserer et omsorgspreget alternativ til en kultur som er inhuman i sin bedømmelse av enkeltmennesker – særlig dersom den anklagede er kvinne.

William Faulkners *Absalom, Absalom!* er en tekst som sammenlignet med *Tess* divergerer ytterligere fra den klassiske poetikkens tragediekriterier. Den har opptil flere hovedpersoner, og er ikke enhetlig hva tid, sted og handling angår. Når romanen har blitt betegnet som en sørstatstragedie, og en slik beskrivelse virker adekvat, har det trolig med et tematisk slektskap til de klassiske tragediene å gjøre. *Absalom* omhandler ætten både som identitetsskapende kraft og repressiv forbannelse. Tragediene har gjennom tidene tradert et mytisk felleseie. Historiene om Oidipus og Lear har sirkulert som eksemplariske fortellinger i kulturen, og spenningsmomentet i skuespillene om dem har derfor vært avdekking av katastrofens årsaker heller enn at fallet som sådant finner sted. *Absalom* spiller hen på et slikt grunnskjema i sin tematisering av Sutpen-dynastiets opprettelse, vekst og fall. Ettersom utfallet røpes allerede i åpningskapittelet, om enn ualminnelig subjektivt formidlet av Rosa Coldfield, blir søken etter kausalforbindelser mellom begivenhetene lesningens fremste drivkraft. Mennesker som på ulike måter har vært eksponert for Thomas Sutpen, tilkjenner sine opplevelser og vurderinger, og disse brokkene, fulle av personlige investeringer, prøver Quentin Compson å omdanne til én fortelling som kan ha eksemplarisk verdi for ham selv, fremtidig arving til et sørstatsgods som han er: "[Q]uentin tries to find some human value adhering to what is apparently a representative anecdote of his homeland", skriver Richard Poirier i "'Strange Gods' in Jefferson, Mississippi" (Poirier 1971:13). Men Quentin finner tilsynelatende ingen positive nyanser, ingen verdier å bygge på, ingen tradisjon å høste visdom og

fellesskapsfølelse fra. Idealene som Sutpen virkeliggjorde – økonomisk avansement og modig krigsinnsats – er i lys av de menneskelige kostnadene av hans handlinger dypt ironiske, og har lite annet å gi Quentins generasjon enn arvesyndsfornemmelser.

I tredje kapittel skal jeg vise hvordan *Absalom, Absalom!* rokker ved forestillingen om det mytiske felleseiet som et oppbyggelig lærestykke for ettertiden. Det er snarere i randsonen av Sutpen-historien at Quentin finner tegn til en betingelsesløs gjensidig hengivenhet og et nytt heroismeideal som ikke handler om bemektigelse, men om kjærlighet. Forholdet mellom Judith Sutpen og Charles Bon blir i den forbindelse tillagt vekt i min lesning. Dertil vil jeg belyse *Absaloms* særegne form, og drøfte de estetiske konsekvensene av at tradisjonelle romantrekk som aural forteller og kronologisk tidsgjengivelse, er erstattet av fortellerpluralisme, radikal perspektivisme og anti-kronologisk fremstilling av tidskoordinatene. Kapittelets retningsgivende hypotese er at *Absaloms* affinitet og originale bidrag til den litterære tragiske tradisjon, er tydeligst med henblikk på Faulkners bearbeidelse av hamartia som motiv.

Dersom en tradisjon skal forbli levende, kan den ikke kun være en katalog over reminisenser. I *Wahrheit und Methode* slår Hans-Georg Gadamer fast at tradisjonens sanne vesen er bevaring, men bevaringen er verken statisk eller konserverende. Den er derimot en stadig pågående forhandling mellom fortid og nåtid, der tradisjonens særtrekk veies mot hverandre, og der nye aspekter kommer til i møtet mellom de to tidshorizontene. Heller ikke den mest verdige tradisjon – og tragedietradisjonen kan være eksempel på en sådan – fullender seg selv kun gjennom det allerede foreliggende:

In Wahrheit ist Tradition stets ein Moment der Freiheit und der Geschichte selber. Auch die echtste, gediegenste Tradition vollzieht sich nicht naturhaft dank der Beharrungskraft dessen, was einmal da ist, sondern bedarf der Bejahung, der Ergreifung und der Pflege. Sie ist ihrem Wesen nach Bewahrung, wie solche in allem geschichtlichen Wandel mit tätig ist (Gadamer 2010:286).

Den moderne tragedie kan ikke være identisk med tragedien i dens historiske tilblivelsesøyeblikk, og det er nettopp det *historiske* som forteller oss dette. Slik den antikke tragedien forholdt seg til grunnproblemene i sin tids kulturelle forestillingsverden, må den moderne tragedien gjøre det samme for overhodet å inngå i tradisjonen. Den bevarer ved å gi sin tids dilemmaer en distinkt litterær form. Jeg skal derfor lese Hardys og Faulkners romaner som sjangerforhandlinger, og vurdere om de lykkes i å videreføre tradisjonen ved å tilføre tragedien noe estetisk og erkjennelsesmessig nytt. Å kreve fornyelse kan virke overspent innen en sjanger ledsaget av litteraturhistoriens mest innflytelsesrike poetikk, hvor *Kong Oidipus* av Sofokles holdes frem som modell for enhver tragedie. Uten å frata Aristoteles' uforlignelige tekst noen ære, må man likevel kunne si at den underbetoner de temporale forutsetningene for den engstelige innlevelse spesielt, og den estetiske opplevelse generelt. Vår sensibilitet påvirkes av tradisjonen vi fødes inn i og de historiske betingelsene vi lever under, og hvilken litterær utførelse som griper oss kan dermed ikke fastlegges en gang for alle. Vi blir riktignok berørt av *Kong Oidipus*, men virkningen hadde forvitret dersom vi siden kun skulle lese skuespill skåret over samme lest. Dermed kan det ikke utelukkes at konvensjonsavvik i enkelte tilfeller fører oss med fornyet kraft inn i det tragiske heller enn ut av det. William Shakespeares tragedier, preget av poetologisk ulydighet som de er, er sterke indisier på en slik mulighet.

1. Alle tiders tragedie

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for min forståelse av tragedien og det tragiske, og for de forutsetninger som ligger til grunn for å lese *Tess of the D'Urbervilles* og *Absalom, Absalom!* med henblikk på den aldri tilendebragte utviklingen av en estetisk tradisjon.

1.1 Begrepet og metoden

Tragediens form og tematikk ble motivert av den greske antikkens dypkulturelle mytologi og sedelighet, og i denne forstand kan verken en roman, film eller andre kulturuttrykk fra nytiden være tragedier. Denne studien skal da heller ikke påstå noen konvergens mellom gamle og nye former, men tar utgangspunkt i ordet "tragedie", dets adjektiviske avskygninger og det empiriske faktum at vokabularet er i bruk. Som Raymond Williams skriver: "All we can take quite for granted is the continuity of 'tragedy' as a word", og denne stadige anvendelsen forteller oss at en begrepstradisjon er virksom (Williams 1992:15). Rita Felski peker i sin introduksjon til antologien *Rethinking Tragedy* på tre betydninger og bruksmåter: "Conventionally, scholars have distinguished between three kinds of meaning and usage clustering around 'tragedy' and 'tragic': the literary, the philosophical, and the vernacular" (Felski 2008:2). At akademikere trekker distinksjoner betyr riktignok ikke at disse aspektene ved det tragiske opptrer strengt atskilt i praksis. Siden den tyske romantikken har det tragiske i litterær og filosofisk forstand inngått i et så tett samspill at vi har vanskelig for å skille dimensjonene fra hverandre. Som hermeneutiker skal jeg verken forsvare eller beklage denne forbindelsen. Jeg vil derimot diskutere hvordan den har formet våre fortolkende instinkter. Det tragiske som filosofisk idé er en temmelig ny tilvekst, trass i at man via tenkere som Friedrich Schelling, Friedrich Schlegel, Friedrich Schiller og Georg Wilhelm Friedrich Hegel

lett får inntrykk av at de i sine refleksjoner over det tragiske bygger på en etablert filosofisk tradisjon. Riktignok diskuterer Platon og Aristoteles tragedien, men deres emne er dens virkning og i langt mindre grad dens metafysiske implikasjoner. Denne forskjellen slår Peter Szondi ettertrykkelig fast når han i første setning av *Versuch über das Tragische* skriver at "Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen" (Szondi 1964:7). Rita Felski skriver i flukt med en slik forståelse når hun tidfester tragediebegrepets utvidelse til slutten av 1700-tallet:

Friedrich von Schiller is often hailed as one of the most influential architects of the view that human existence is essentially tragic, epitomizing a painful and irrevocable schism between the individual and the world in which he finds himself stranded, a theme that will be subsequently pursued and elaborated by Schlegel, Schelling, Hegel, Schopenhauer, and Kierkegaard. This view in turn premised on the large-scale process of secularization, disenchantment, and individualization that make it possible for human beings to think of themselves as caught up in conditions of isolation and existential homelessness. The idea of the tragic thus drifts free of the genre of tragedy and acquires a general theoretical salience and metaphorical power as a prism through which to grasp the antinomies of the human condition. The paradox ensues whereby philosophers of tragedy turn to Greek exemplars to provide independent support and evidence for their arguments, even as they annex the history and practice of tragedy to serve their own theoretical ends (Felski 2008:2-3).

Den greske tragedien blir nå betraktet som en særlig pregnant iscenesettelse – med vekt på skismaet mellom individ og omverden – av det motsigelsesfulle ved å være menneske. Utfra denne (spuriøse) analogien mellom tragediens tematikk og det moderne livsinnhold, oppstår idéen om "det tragiske" ved eksistensen. Parallelt med at de antikke tragediene brukes som eksempelmateriale, projiseres det som hittil har vært et litterært sjangervokabular over på filosofien, et sprang som dernest åpner for en generell proliferasjon – en tendens vi ser fullbrakt ved at "tragisk" i vår tid har inntatt avisspalter og dagligtale uten synlig referanse til verken litteratur eller filosofi. Glenn W. Most gir en overbevisende sammenfatning av tragediebegrepets genese og utvikling i "Generating Genres: The Idea of the Tragic", og skriver følgende om den hverdagsspråklige anvendelsen:

In ordinary conversation, people tend to use the term "tragic" to pick out and ennoble certain kinds of situations—fatal traffic accidents, the death of small children, and other calamities that express with particular poignancy a fundamental contradiction between the deepest wishes of human beings for fulfillment and plenitude, and the indifferent universe in which they must live and fail. This extended usage of "tragic" is far more common in the modern vernacular than its application to literary texts. By contrast, in ancient Greek, *tragikos* is applied far more often to literature than to life—for most Greeks a *tragikos* traffic accident would have been one involving Oedipus and Laius on the way to Delphi [...] (Most 2000:20).

At et begrep får nye konnotasjoner med tiden er langt ifra enestående, og de nye bibetydningene innebærer ikke at det utvidede tilfanget er vilkårlig, selv om vi ser av Mosts resonnement at den hverdagspråklige bruk trekker større vekslers på den moderne idédannelsen enn på den tidlige sjangerhistorien. Fra den levende tradisjonens perspektiv er det uansett verdt å merke seg at tragediebegrepet har forklaringskraft i ulike kontekster, og for den som vil studere hvordan det tragiske gestaltes og virker i moderne romaner, er det vesentlig å kjenne til dette mangfoldet. I en slik analysesituasjon synes det videre klart at en streng klassisistisk tilnærming ikke kan fungere fordi den normative impuls fører til at man avviser det moderne betydningsmangfoldet i "det tragiske" som et avvik eller tegn på forfall.

Konklusjonen er dermed gitt hvis man diskuterer det tragiske islett hos Hardy og Faulkner med den klassiske tragediepoetikken som eneste referanseramme; tekstene kommer til kort. Hvis man er opptatt av romanens form og dens estetiske så vel som erkjennelsesmessige muligheter, er dette imidlertid ikke tilfredsstillende. Den moderne romanen må leses på sine egne premisser, ut ifra hva den potensielt gjør bedre enn andre sjangere, og ikke som om den klassiske stilatskillelsen fremdeles er intakt. Blant de ting vi har mange litteraturhistoriske eksempler på at den gjør godt, er å levendegjøre et betydningfelt. Med dette mener jeg at romanens ekspansive format, flerstemmighet og stilistiske pluralisme gjør den særlig egnet til å etablere en litterær kontekst der meninger, verdier, ideologier og myter, kort sagt kulturelle forestillinger, kommer til uttrykk og brytes mot hverandre, et typologisk trekk som gjelder for *Don Quijote* og *Madame Bovary* så vel som *Tess of the D'Urbervilles* og *Absalom, Absalom!*. Og så lenge "det tragiske" har vært og er en kulturell forestilling

kan aspekter ved denne begrepstradisjonen sette preg på en romans form og tematikk, noe tallrike lesere åpenbart har fornemmet når de har beskrevet alt fra Samuel Richardsons *Clarissa*, via Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter*, til Leo Tolstojs *Anna Karenina* som tragedier. Det er med henblikk på å undersøke det tragiske på romanens premisser at jeg vil supplere sjangerrefleksjon med tradisjonstenkning i det følgende, da ”tradisjon” konnoterer betydningsfelt fremfor regelestetikk. Min tilnærming er dermed induktiv og historisk-empirisk, ikke essensialistisk. Dette må imidlertid ikke forstås dithen at den tidlige sjangerhistorien blir gjort sekundær. Det innebærer kun at det eldste eller ”opprinnelige” ikke gis noen apriorisk forrang.

1.2 Noter om *katharsis*, frykt og medlidenhet

Poetologene etter Aristoteles viet det formale ved hans tragedieteori stor oppmerksomhet, og de konkrete kjennetegnene han gir, har åpenbart vært nyttige for å skille tragedien fra andre sjangere. På veien synes etterkommere som Horats og Nicolas Boileau likevel å ha mistet Aristoteles’ hovedpoeng av syne, nemlig *katharsis*.³ Enten det gjelder fabelens organisering eller heltens karakter, er det disse momentenes bidrag til tragediens totalvirkning som er det sentrale, og dersom *Poetikken* er teleologisk, er katarsis dens *telos*. At man senere har vegret seg for å diskutere den paradoksale idé at tragedien bevirker lutring av bestemte følelser – frykt og medlidenhet – ved å mobilisere de samme følelsene, er for så vidt begripelig. Unnlåtelsen har likevel for ofte gitt det formelorienterte fokus overdrevent spillerom. Konsekvensen er at sjangerhistorien fremstår som ferdig avklart og lite dynamisk, og at eldre tragedier og tragediepoetikk ikke synes å inngå i et dialogisk forhold til nyere litteratur fordi den moderne diktekunsten avviker for mye fra de formale dogmene. I lys av disputten mellom Platon og Aristoteles er et slikt fokus reduktivt og snevert og ute av stand til å gi verdispørsmålene, enten de er av etisk, estetisk eller

³ Heretter i fornorsket variant; katarsis.

erkjennelsemessig art, plass i sentrum av diskusjonen der de, ifølge den tidligste sjangerdebatten, hører hjemme.

Platons generelle innvending mot kunsten er at den er en sannhetsfremmed praksis som står i et tertiært forhold til idéverdenen, en avglans av noe som allerede er etterlignet. Kritikken rammer dermed også tragedien. I *Staten* er det tragediens effekt som bekymrer ham:

Når vi hører Homeros eller en annen tragediedikter la heroene som rammes av sorg og ulykke, hengi seg til lange jamrende taler og klagesanger idet de slår seg for brystet, så lytter nok – som du vet – selv de beste av oss med glede; vi rives med og følger fremstillingen med sympati og vi roser ivrig som en god dikter den mann som har den største evne til å sette oss i en slik stemning. [...] Men rammes vi selv av skjebnens tunge slag, da setter vi jo tvertimot vår ære i å bevare vår ro og fatning og anser en slik opptreden for mandig, mens vi kaller det som vi nettopp beundret hos dikteren, for kjerringaktig (Platon 2004:17).

Tragediedikterne skaper grobunn for at betrakteren kan identifisere seg med følelsesutbrudd som man ellers anser som daddelverdige. Istedenfor å foredle innbyggerne, legitimerer tragedien emosjonelle eksesser: ”Gir vi medlidenheten frie tøyler når det gjelder andre, så er det ikke lett å holde den i tømme når det gjelder våre egne lidelser” (2004:18). Det er anfektelser av denne typen som leder til den konklusjon at dikterne ikke hører hjemme i Platons idealstat. Han vedgår at tragedien kan være en kilde til glede, men gledens årsak er publikums samfølelse med heltens jammer og veklager, og tragedien er derfor uønsket.

Aristoteles tilkjenner et annet syn på kunstens, og særlig tragediens, effekt. Han vedgår at tragedien har sterk virkning på tilskueren, men ser dette som ledd i tragediens berettigelse. Det er delvis i imøtegåelsen av Platons sensuriver at katarsis blir et løsenord, men begrepet har også deskriptiv kraft utover denne polemiske rammen, om enn imot alle odds. Katarsis er nemlig et notorisk vanskelig begrep på grunn av at det ikke lar seg oversette. Som Stephen Halliwell anfører i *Aristotle's Poetics*: ”The inescapable fact is that we do not know enough [...] to find even a

loose equivalent for the Greek term” (Halliwell 1986:199).⁴ Dette har gitt seg utslag i et vell av forskjellige og til dels motstridende tolkningsforslag. For eksempel skriver Gerald Else i *Aristotle’s Poetics: The Argument* at ”Every variety of moral, aesthetic, and therapeutic effect that is or could be experienced from tragedy has been subsumed under the venerable word [i.e. *katharsis*] at one time or another” (Else 1957:439). Alle varianter til tross, har katarsis hovedsakelig blitt tolket som betegnelse på en psykologisk rensesprosess.⁵ Forstått slik har ikke en person blitt mer ”kjerringaktig” idet han går ut av teateret enn han var da han kom inn. Det er heller slik at tilskuerens sjelelige balanse nå er gjenopprettet, og som motsvar til Platons forfallsscenario, er denne ideen om rennelse avvæpnende.⁶ Katarsis i aristotelisk forstand betegner likevel mer enn denne vanskelig etterprøvbare antagelsen om mental lutring. For at dette skal bli tilstrekkelig klart, må vi se katarsis i lys av det mest fremtredende begrepet i Aristoteles’ tragediedefinisjon, nemlig mimesis. Alle mennesker har en naturlig medfødt etterligningstrang, og da etterligninger gir oss kunnskap om hvordan ting er, føler vi også glede ved dem: ”Årsaken er nettopp denne at det å vinne erkjennelse er den største glede, ikke bare for filosofene, men også i like høy grad for alle mennesker [...]” (Aristoteles 2013:27). Tragediens fortrinn som etterligning er at den fremstiller handling, og det er tematiseringen av den menneskelige praksis som gir leseren eller tilskueren en egenartet erkjennelsesmulighet: ”The work of the tragic poet is not to tell the story of an individual, but to compose the course of events in such a way that we might all recognize ourselves in the way such a plot illuminates human praxis as such”, skriver

⁴ Halliwells egen metode i *Aristotle’s Poetics* er å unngå direkte oversettelse, og heller sirkle inn et betydningsfelt gjennom etymologiske og kontekstuelle undersøkelser. Etter min beskjedne oppfatning er dette, åpenbare begrensninger til tross, en innsiktsgivende og tillitvekkende fremgangsmåte.

⁵ Som eksempel på denne fortolkningstradisjonen har vi Sam. Ledsaaks norske oversettelse av *Om diktekunsten* der ordet *katharsis* ikke brukes overhodet. Her er det simpelthen snakk om ”[...] den rennelse [...] som hører frykt og medlidenhet til” (Aristoteles 2013:31, min kursivering).

⁶ Jf. Halliwell: ”[I]t can at once be seen that the force of the idea [i.e. *katharsis*] provides a strategy against Plato’s claim that the arousal of emotion by tragedy has the effect of increasing the audience’s susceptibility to such experiences” (Halliwell 1986:192).

Dennis J. Schmidt i *On Germans and Other Greeks. Tragedy and Ethical Life* (Schmidt 2001:56). Via fremstillingen av mennesker i handling kan vi få innsikt i den risiko man løper ved å være til, og denne lærdommen kan avføde en særegen form for glede og nytelse – katarsis. Skal denne erfaringen bli en til del er det likevel, fra leserens eller tilskuerens side, ikke nok med grenseløs sensitivitet. Som Halliwell betoner, er det helt avgjørende at man forstår tragediens handlingsstruktur, og dette betinger et bredt kognitivt engasjement:

[A]ristotle's argument presupposes that the audience of tragedy will respond emotionally as part of their apprehension of the facts of the play's action: its sequence of causation, the moral status of the agents, the discrepancy between intention and the result in human action, the magnitude of the change in fortune shaped by the plot. It is with an experience of this order that tragic *katharsis* must somehow be reconcilable, unless we wish to posit a radical incoherence in the theory. Since pity and fear are not undesirable emotions in Aristotle's eyes, but represent a natural and appropriate reaction to certain situations, it will hardly do [...] to suppose that tragic *katharsis* is no more than an outlet for overcharged feelings, a working off of emotional excess: the outlet theory suffers above all from the failure to explain the presence of *katharsis* in the definition of the genre (Halliwell 1986:197).

Denne eklatante utlegningen belyser flere vesentlige ting. Aristoteles opererer ikke med et like klart skille mellom tanke og følelse som Platon. Den tragiske katarsis er av estetisk-erkjennelsesmessig art, ikke det ene eller det andre.⁷ Forstått slik er katarsis ikke kun en imøtegåelse og overvinnelse av Platons anfektelser, men en idé som overskrider Platons forutsetninger. Terry Eagleton overser derfor vesentlige nyanser når han i *Sweet Violence. The Idea of the Tragic* slår fast at "Aristotle's ingenious riposte to [Plato's] censure is the doctrine of *catharsis*, which accepts Plato's premises while denying his conclusions" (Eagleton 2003:153). All den tid Aristoteles rehabiliterer frykt og medlidenhet og gjør disse følelsene til forutsetninger

⁷ Et eksempel på en beslektet tolkning gis av en annen innflytelsesrik greskfilolog, nemlig H. D. F. Kitto. I *Greek Tragedy* beskriver han katarsis som en epifani-aktig *oppklaring*: "The catharsis we are looking for is the ultimate illumination which shall turn a painful story into a profound and moving experience" (Kitto 1981:142).

for tragisk katarsis, er det avstanden til, og ikke sammenfallet med, Platons premissgrunnlag som er mest slående. For Aristoteles er ikke frykt og medlidenhet uttrykk for at tilskueren hengir seg til reservasjonsløst føleri, men adekvate reaksjoner på handlingen som utspiller seg. Frykt og medlidenhet betinger dermed både aktiv fortolkning og følsom innlevelse. Og uten frykt og medlidenhet, ingen katarsis.

Aristoteles sier riktignok lite direkte om hva han legger i frykt og medlidenhet, men gir oss noen brukbare indikasjoner gjennom måten han anvender begrepsparet på, både med hensyn til fabelens utforming og den tragiske heltens karakter. Om fabelen skriver han at "[D]en tragiske etterligning etterligner imidlertid ikke bare en i seg selv avsluttet handling, men en handling som også vekker frykt og medlidenhet. Frykten og medlidenheten blir sterkest når de inntreffer mot forventning og samtidig som en følge av hverandre" (Aristoteles 2013:39). Overraskelsen og forventningsbruddet er fremtredende aspekter. Frykten gjør seg gjeldende når realitetene kolliderer med våre ønsker og intensjoner, og tragedien omhandler motsetninger av denne typen: Oidipus søker sannheten om seg selv og tingenes tilstand, og som lesere kjenner vi hans velmenende beveggrunner og har derfor sympati med ham. Idet han kommer til erkjennelse, *anagnorisis*, oppdager han likevel at sannheten er pinefull; at han i objektiv forstand er full av skyld. Denne diskrepansen mellom subjektive forsett og objektive forhold er fryktinngytende. Den som befinner seg kastet inn i de tragiske begivenhetenes midte har havnet der "[...] ikke på grunn av sletthet eller laster, men på grunn av en slags feil" (2013:43). Hans *hamartia* inngir frykt fordi det er i kraft av denne feilen eller blindheten at "dette menneske ligner oss" (2013:43). Halliwell oppsummerer dette poenget når han skriver at: "Tragic fear has both an object in the play [...] but also a self-regarding element equally presupposed by our perception of a likeness between ourselves and the object of our fear" (Halliwell 1987:177). Den tragiske frykten næres dermed både av solidaritet og selvomsorg. Det er dens typologiske kjennetegn.

Å skulle trekke en streng skillelinje mellom frykt og medlidenhet, synes nidkjært. Da solidaritet ble nevnt, var vi allerede i berøring med medlidenheten. Like fullt ville sammenstillingen av frykt og medlidenhet Aristoteles opererer med, ha vært

meningsløs dersom ikke enkeltordene uttrykte nyanseforskjeller. Én mulig distinksjon kunne være at mens frykten står i særlig forbindelse med den umiddelbare opplevelsen av fabelens dramaturgi og skjellsettende omslag, *peripeti*, er medlidenheten i større grad en følelse som vokser frem av leserens tenksomme refleksjon. ”[M]edlidenhet [...] føler vi der hvor et menneske ufor skyldt blir ulykkelig [...]”, skriver Aristoteles, men for å ta stilling til hvorvidt heltens fall er ufor skyldt må vi gjøre utkast til en helhet, og dette er i så fall en resonnerende handling (Aristoteles 2013:42-43). Videre, hva medlidenhet angår, er det, ifølge Aristoteles, to kriterier som bør være oppfylt. For det første må heltens karakter gjøre krav på vår velvilje, om enn ikke på vår uforbeholdne beundring. Dersom en gjennomført edel person går til grunne under ulykkelige omstendigheter er det nemlig bare sjokkerende.

For det andre er det avgjørende at det står mye på spill for ham eller henne, at heltens nyter anseelse og at fallhøyden dermed er stor. Ett bevegende eksempel som i noen grad kan bekrefte treffsikkerheten i Aristoteles’ tankegang, er skjebnen til Shakespeares King Lear. Fra å være en aktet konge, ender han opp ravende blindt omkring på heden. Seremonien som rammer inn hans abdikasjon skal tilfredsstillende Lears forfengeligheit, men når han går til det skritt å bemektige og forfordele sine moralsk forkvaklede døtre som snakker ham etter munnen, på den sant hengivne Cordelias be kostning, slår iscenesatt selvopphøyelse og hovmod gradvis over i ulykke.

De aristoteliske begrepene for tragediens middel og mål, *mimesis* og *katarsis*, og termene for den sammensatte fabelens elementer, *hamartia*, *peripeti* og *anagnorisis*, har øvd og øver innflytelse på våre forestillinger om hva en tragedie er og skal være. Senere har andre videreført, utviklet og reformulert disse innsiktene. For det er en kjensgjerning at enkeltbetragtninger i *Poetikken* kan sies å ha både etiske og metafysiske implikasjoner, men at de i liten grad diskuteres av Aristoteles selv. Én årsak til det kan være at den greske tragedien inngikk i en ramme der slike overtoner var kjente og utgjorde et kulturelt fellesgods som ikke trengte videre artikulering. Herbert J. Muller anfører i sin bok *The Spirit of Tragedy* at Aristoteles’

”[...] rather strange neglect of the philosophical and religious implications of tragedy” kan forklares med at ”[...] he was touching on the commonplaces of Greek thought, the kind of idea that ‘goes without saying’” (Muller 1966:6-7). Muller advarer mot en ahistorisk kritikk som ikke tar høyde for Aristoteles’ situering og horisont, og som ikke erkjenner at vår tids kunnskap om datidens åndsliv er begrenset og usikker. Advarselen utdypes i følgende passasje:

We have arrived at a truism that all critics recognize, but not all remember. Aristotle was an ancient Greek. He was addressing fellow Greeks, not Mankind; he was analyzing Greek tragedy, the only kind he knew of. He had a relatively simple problem, since he was unaware of all the different possibilities of art, thought, and life that we have to worry about. We can fully appreciate his contribution only if we keep in mind that he did not say the last word about tragedy, or for us always a clear word (1966:7).

Disse presiseringene er viktige. Terminologien Aristoteles etablerer, og de normative betraktningene han gjør seg om tragediens ideelle form, er skarpsindige og anvendelige. Men som andre skriftlige ytringer blir, ble også *Poetikken* skrevet i en spesifikk kontekst og når tiden går og konteksten endres, forandres forutsetningene for hvordan vi bør lese og applisere Aristoteles’ argumentasjon. Siden antikken har det blitt skapt vesentlig litteratur som resepsjonen har klassifisert som tragedier selv om de ikke er i overensstemmelse med de formale kriteriene i *Poetikken*. Hvis man trass i disse empiriske kjensgjerningene betrakter alt ved *Poetikken* som universelt og transhistorisk gyldig, oppstår det et uproduktivt skisma mellom teorien og diktningen. Det er med henblikk på at tragedieteorien og den litterære praksis oppleves å være i utakt med hverandre at Terry Eagleton taler om ”A Theory in Ruins” (jf. Eagleton 2003:1 mv.).

For eksempel kan vi knapt si om Macbeth at han ”[...] er et menneske som ikke skiller seg ut hverken hva dyd eller last angår[.]” (Aristoteles 2013:43). Ei heller står det seg godt å hevde at Hamlet primært er et medium for handling uten utviklet personlighet. Men selv om Shakespeares tragedier overskrider *Poetikken*, er det

uholdbart å påstå at de av den grunn ikke er tragedier. I så fall blir vi, som Oscar Mandel skriver i *A Definition of Tragedy*, for eksentrikere å regne konfrontert med den litterære virkningshistorien:

The word [tragedy] we are dealing with has after all been attached to a certain number of known objects—in particular the serious drama of Periclean Athens, of Shakespeare, and of Racine—so long and indeed so honorably that our definition must encompass them or else banish itself to the limbo of critical eccentricities. Our question cannot be, "Is *Othello* a tragedy?" It must be, "What is it about *Othello* which makes it tragic?" (Mandel 1961:6).

Spørsmålet om hva det er ved en litterær tekst som gjør den tragisk, er sentralt. Her skal vi riktignok ikke forfølge det med henblikk på *Othello*, men med to andre tekster for øye: Hva gjør at *Tess of the D'Urbervilles* og *Absalom, Absalom!* oppleves som tragiske i dag? Hva bestyrker eller svekker deres tragiske gehalt? For å diskutere dette på en måte som er tilstrekkelig sensibel for analyseobjektene egenart, mener jeg at vi bør holde fast ved det som er alle andre tings begrunnelse i *Poetikken*, nemlig katarsis. Selv om begrepet er vagt, rommer det en uomgjengelig innsikt, at tragediens form og innhold må virke på oss og formidle mulige sannheter estetisk. Men forholdet mellom form, innhold og effekt kan ikke inngå i en formel. Blant de fruktbare supplement som har kommet til i nyere tid, er en erkjennelse av at en betydelig del av diktekunstens appell ligger i at den estetiske virkningen aldri kan forutsettes ved hjelp av et regelverk, fordi mennesket som leser er historisk, det vil si at det tolker og persiperer på bakgrunn av en forforståelse som er preget av tradisjonen man er født inn i, livsverdenen som omgir en og fremtiden man retter sine daglige bestrebelser imot. Like fullt forutsetter sjangerbegrepet en eller annen form for strukturell kontinuitet. Tittelen på Northrop Fryes *Anatomy of Criticism* kan passe som metaforisk påminnelse om dette. Enhver menneskekropp deler et sett av generelle, anatomiske karakteristika, men er samtidig unik – hvis ikke ville det for eksempel være fåfengt å benytte fingeravtrykk som identifikasjonsmetode. Med litt spekulativ velvilje kan man også forestille seg at tragedien har en anatomi, bestående av historisk bekreftede former, perspektiver og temaer som nye tekster kan spille hen

på og utløse ekkovirkninger fra. Dertil kan nye, sterke tekster føre til at man stiller spørsmål ved og gradvis revurderer tragediens grenser. For å gi et best mulig grunnlag å diskutere vekselspillet mellom kontinuitet og grenseutvidelse i våre primærtekster på, trenger vi imidlertid noen flere hypoteser om tragediens anatomi – og evolusjon.

1.3 Tragediens signum: Etisk krise

”Taken as a whole, the theory of tragedy expounded in the *Poetics* might be thought to devote less attention to the nature of a distinctively tragic experience than many later theories have done [...]”, skriver Stephen Halliwell – riktignok uten å nevne navn på de senere teoriens opphavsmenn (Halliwell 1987:168). Skjeler vi til Rita Felskis betraktninger om utvidelsen av tragediebegrepet (se s. 16 ovenfor) synes det rimelig å anta at Halliwell har et knippe tenkere hjemmehørende i Tyskland i tankene, og trolig er Georg Wilhelm Friedrich Hegel én av dem. I *Vorlesungen über die Ästhetik* (utgitt posthumt i 1835) skuer Hegel både bakover til den tradisjon han ubeskjeden hevder å kjenne⁸, og fremover mot den moderne tragedien. Slik sett er han mer relevant for vårt vedkommende enn for eksempel Friedrich Nietzsche. I ungdomsverket *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1870) gir Nietzsche rett nok en meditasjon over henholdsvis det apollinske og det dionysiske prinsipp som har øvet mangslungen innflytelse på ettertidens kunst- og litteraturhistoriske refleksjon, med Camille Paglias *Sexual Personae* fra 1990 som ett markant eksempel. Nietzsche tidfester like fullt tragediens presumptive forfall under en tiltagende sokratisk/rasjonalistisk tendens allerede ved Euripides, og etterlater dermed begrenset rom for å tenke i retning av den tragiske roman. Når det gjelder Hegel vil jeg vie affiniteter til Aristoteles samt hans tankevekkende betraktninger om

⁸ ”Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt – ich kenne so ziemlich alles, und man soll es und kann es kennen – erscheint mir nach dieser Seite die ”Antigone” als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk” (Hegel 1966b:568).

tragediens særegne konfliktdynamikk særlig oppmerksomhet, mens hans innordning av tragedien i et høyabstrakt filosofisk system, radierende omkring begrepet ”ånd”, kun vil omtales summarisk.

Den arketyperiske tragiske situasjon er for Hegel kjennetegnet av utveisløshet, der partene trass i en rettskaffen holdning pådrar seg skyld og havner i en etisk krise. I konteksten som omslutter den enkelte handling, vil handlingen nødvendigvis måtte fremprovosere en motsatt patos; en overordentlig sterk motforestilling:

Das individuelle Handeln will dann unter bestimmten Umständen einen Zweck oder Charakter durchführen, der unter diesen Voraussetzungen, weil er in seiner für sich fertigen Bestimmtheit sich einzeitig isoliert, notwendig das entgegengesetzte Pathos gegen sich aufreizt und dadurch unausweichliche Konflikte herbeileitet. Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, daß innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen *Berechtigung* haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als *Negation* und *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebensowohl in *Schuld* geraten (Hegel 1966b:549).

Den enkeltes investering i det han eller hun tror på er så absolutt at den fører til isolasjon. Når denne veien først er valgt, finnes det ingen vei tilbake til integrasjon i fellesskapet, konflikten kan kun oppløses ved at den ene part bukker under eller blir forvist. Mens det har blitt innvendt mot Aristoteles at han i for stor grad baserer sin poetikk på *Kong Oidipus*, blir *Antigone* muligens tillagt overdreven representativ verdi av Hegel. Poengteringen av at partene både har berettigelse for sine forsett og er fulle av skyld, er i alle fall tydelig utledet fra konflikten mellom Antigone og Kreon i spørsmålet om hvorvidt Polyneikes skal få en verdig begravelse slik hans søster Antigone krever med hele seg som innsats, eller om Polyneikes, slik Kong Kreon insisterer på, skal ligge til spott og spe i åtseleternes vold på marken slik det tilkommer enhver drotten betrakter som landsforræder. Gudene sier at den som ikke jordfestes aldri skal finne hvile i dødsriket, og tanken på dette er uutholdelig for Antigone. På den annen side er det nødvendig for den vordende bystaten å sanksjonere og statuere eksempler mot dem som truer dens enhet, og det er denne i og

for seg berettigede holdning som får Kreon til å stå på sitt og som tvinger ham til å reagere dødbringende mot den som trosser hans ord og autoritet. Når Antigone under en sandstorm skrider til handling og begraver sin brors lik, agerer hun i pakt med gudenes og familiepietetets fordringer, mens hun fra bystatens perspektiv pådrar seg skyld. Motsatt forsynder Kreon seg mot den innforlivede, religiøse følsomhet og sedvane når han lar den verdslig innstiftede loven trumfe den guddommelige. Den utveisløse etiske konflikten får sitt potenserte uttrykk ved Antigones tragiske død.

Selv om *Antigone* er den tragedien som mest sømløst lar seg innpasse i Hegels sondring mellom berettigelse og skyld, artikulere han innsikter om den tragiske konfliktdynamikken som vi kan gjenkjenne også andre steder enn i denne enkeltstående Sofokles-teksten, for eksempel i *Hamlet* som Hegel selv trekker frem. I ethvert historisk tideverv, i overgangen fra én orden til en ennå ikke avklart annen, vil sammenstøt mellom ulike virkelighetsoppfatninger finne sted, og tragedien er en form som har vist seg særlig egnet til å anskueliggjøre dilemmaene i slike brytningstider. Overgangen fra ættesamfunn til bystat er emnet i *Antigone*. Hamlet, på den annen side, rives mellom den av tradisjonen innstiftede hevnplikt overfor den som har forvoldt slektingers skade eller død, og sin egen aversjon mot å drepe. Dermed kommer også en vesentlig historisk distinksjon mellom en gresk og en shakespearsk, ”moderne” tragedie til syne. I sistnevnte er det nemlig i langt større grad enn tidligere *subjektiviteten* som blir gjort til emne og problem, og som i neste omgang bereder grunnen for en overgang også i tragedien som sjanger; fra i hovedsak å dvele ved objektive etiske konflikter, til å omhandle selvets strev med å forene sine egne tanker og lidenskaper med verden. Hegel skriver:

Im allgemeinen aber ist es in der modernen Tragödie nicht das Substanziale ihres Zwecks, um dessentwillen die Individuen handeln und was sich als das Treibende in ihrer Leidenschaft bewährt, sondern die Subjektivität ihres Herzens und Gemüts oder die Besonderheit ihres Charakters dringt auf Befriedigung (1966b:575).

Hamlets ”The time is out of joint [...]” kan leses som et hjertesukk over opplevelsen av et uoppløselig misforhold mellom egen selvforståelse og omverdenens beskaffenhet; mellom individuelle aspirasjoner og overleverte plikter; mellom subjektiv tidsopplevelse og objektiv tidsangivelse – anføtelser som lå utenfor de antikke tragedieheltenes horisont (Shakespeare 1997:36). Spørsmålet som melder seg for Hegel, og senere for George Steiner, er hvorvidt denne dreiningen i subjektiv retning dermed innvarsler tragediens svanesang.

I antikken og middelalderen skulle kunsten særlig synliggjøre det guddommelige, og dette trekket gjør seg gjeldende inn i renessansen. Da blir imidlertid det religiøse gradvis ledsaget av interesse for mennesket i seg selv, med særlig vekt på dets potensial og egenverdi. Ett tidlig eksempel i den forbindelse er Pico della Mirandolas *Hyllest til menneskets verdighet* fra 1486. Når mennesket, ikke bare i kraft av sin relasjon til Gud, men i kraft av seg selv settes i sentrum, får dette selvsagt også konsekvenser for litteraturen som menneskelig disiplin. Den gryende *humanismen* borger for at det subjektive blir et vesentlig litterært emne. Denne vendingen i europeisk idéhistorie blir forsterket når til da rådende religiøse forestillinger og praksiser konfronteres av reformasjonen. Martin Luthers oppgjør med avlatshandelen og den katolske liturgien i Wittenberg-tesene fra 1517, innebar en oppvurdering av troen alene; den enkeltes tro på Gud ble det avgjørende i frelsesspørsmålet. Dette skiftet – som selvsagt ikke trådte i kraft over natten, men som virket i og på kulturen over de neste hundreårene – medførte, i alle fall for Luthers etter hvert mange trosfeller, en inderliggjøring av religiøsiteten. Det dennesidige livet blir dermed i mindre grad regulert av religiøse dogmer, mens tilfanget av mulige levemåter blir større. Alt i alt førte vekselvirkningen av humanisme og reformasjon til en ny årvåkenhet for den umiddelbare erfaringsverdenen og menneskets plass i denne. Hegel vektlegger særlig protestantismens eksempel i den forbindelse: ”[Der] Protestantismus allein kommt es zu [...] sich auch ganz in die Prosa des Lebens einzunisten und sie für sich, unabhängig von religiösen Beziehungen, vollständig gelten und sich in unbeschränkter Freiheit ausbilden zu lassen” (Hegel 1966a:572). ”Livets prosa” trer frem som et erfaringsfelt relativt uavhengig av religiøse forhold, en atskillelse som

understreker en omseggripende sekularisering.⁹ Idet det prosaiske siver inn også i tragedien, blir dens tradisjonelle metafysiske horisont satt under press fordi den ikke kan stille opp en kollisjon mellom absolutte verdier uten å ha et objektivt, guddommelig forankringspunkt. Et verk som på uforlignelig vis tar opp i seg disse spenningene, som Hegel omtalte som ”die absolute philosophische Tragödie”, er naturligvis Goethes *Faust*, der farene ved en skruppelløs subjektiv streben mot komplett kunnskap om verden stilles til skue (Hegel 1966b:574).

Hegels syn på tragediens stilling i lys av den nye tidsåndens fremvekst, er tvetydig. På den ene side snakker han om en moderne tragedie, og søker å kartlegge dens særtrekk sammenlignet med tragedien i klassisk forstand. Dette kan man tolke dithen at tragediebetegnelsen fremdeles gir mening for ham, og at en moderne tragedie dermed er mulig. På den annen side er han avmålt med hensyn til kunstens, herunder tragediens, rolle og vesentlighet i det moderne. I innledningen til *Die Ästhetik* skriver Hegel at “Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt” (Hegel 1966a:21). I lys av den øvrige fremstillingen hans innebærer dette at kunsten i det moderne (eller den romantiske fase som han kaller det) har mistet et sanselig aspekt som i den klassiske fasen gjorde kunsten til et privilegert medium for erkjennelse. Kunstens skjønne sanselighet er dens sannhetsbærer og berettigelse, slik vi har sett at også Aristoteles betonte med tragedien som hovedeksempel, men på grunn av at tanken og refleksjonen nå har overgått (überflügelt) dette essensielle særmerket, er kunsten om ikke allerede, så i alle fall i ferd med å bli, overflødiggjort av filosofien. Til tross for Hegels utilslørte begeistring for *Faust* kan hans beskrivelse av teksten som ”filosofisk tragedie” derfor ses som uttrykk for en litterær form og tradisjon som befinner seg presset til det ytterste, som kan bære dette, men neppe mer. I sin bok *Det moderne. Et essay om vestens kultur 1740–2000*, oppsummerer Dag Østerberg Hegels estetiske drøftelser slik:

⁹ Jf. Raymond Williams: ”What has mainly to be shown, if the historical development of the idea of tragedy is to be fully understood, is the very complicated process of secularisation” (Williams 1992:30).

I sin estetikk lar [Hegel] nok kunstverkene være fremtoninger av ideer; men samtidig hevder han at *kunstens tid er forbi*. Den tilfredsstillende ikke lenger ”tidens” krav til hva det er å forstå og erkjenne. Det kan bare den begrepsmessige tenkning som kalles ”filosofi” (Østerberg 2001:140).

I Georg Lukács’ *Die Theorie des Romans* fra 1920 har den hegelske melankolien på kunstens vegne blitt til lede. Ikke kun over kunstens vilkår og uklare berettigelse i det moderne, men mest over verdenstilstanden som sådan, med den store krigens redsler som realhistorisk bakteppe. Verden har for Lukács mistet sin totalitet, og kunsten må av denne grunn på nytt og på nytt frembringe det som i tidligere tider – den greske antikken er Lukács’ foretrukne kontrastfigur – kunne forutsettes som gitt.

Diese Überspannung der Substantialität der Kunst muß aber auch ihre Formen belasten und überladen: sie müssen alles selbst hervorbringen, was sonst einfach hingenommene Gegebenheit war; sie müssen also, bevor ihre eigentliche, apriorische Wirksamkeit beginnen könnte, deren Bedingungen, den Gegenstand und seine Umwelt, aus eigener Kraft herbeischaffen. Eine nur hinzunehmende Totalität ist für die Formen nicht mehr gegeben [...] (Lukács 1965:32).

Romanen er for Lukács et symptom på en verden som har mistet sin helhetskarakter, en form som søker å gjenopprette et skinn av helhet ved en total nedsenkning i det empiriske, det faktiske, det hverdagslige og timelige; det som han oppsummert kaller ”livet selv”.¹⁰ For Lukács er moderniteten dermed en tragisk tidsalder i den forstand som målbæres av de tyske romantikerne gjennom nøkkelord som fremmedgjøring, hjemløshet og *Entzauberung*.¹¹ Som han skriver: ”Die deutsche Romantik hat den Begriff des Romans, wenn auch nicht immer bis ins letzte geklärt, mit dem des Romantischen in enge Beziehungen gebracht. Mit großem Recht, denn die Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit”

¹⁰ Jf.: ”[D]ie entscheidende Grenze zwischen Epik und Dramatik ist eine notwendige Folge des Gegenstandes der Epik: des Lebens” (Lukács 1965:42).

¹¹ Fra Friedrich Schiller, via Max Weber til Frankfurterskolen.

(1965:35). Romanen er formen som tydeligst søker å formidle mellom liv og mening, men som kun kan gjøre det ved hjelp av negasjon og ironi og som dermed befester splittelsen istedenfor å bygge bro over den. Tragediens tidsalder, som i Lukács' resonnement er ensbetydende med den greske antikken, hviler derimot på en forutsetning om et sluttet kosmos innenfor hvilket "vesenet" – idealiteten eller meningen – kan komme kunstnerisk til uttrykk. Tragediens stoff er altså metafysisk, og dens formspråk er innrettet mot å rendyrke dette stoffet, mens den empiriske tingverdenen av den grunn er tragedien uvedkommende: "Die Welten des Wesens sind durch der Formen Kraft über das Dasein gespannt und ihre Art und ihre Inhalte werden nur durch die inneren Möglichkeiten dieser Kraft bedingt" (1965:42).

Tragedien og romanen er dermed to litterære former som står i uløselig forbindelse med vesensforskjellige åndshistoriske forutsetninger. Terry Eagleton skriver på denne bakgrunn at ingen annen tenker har som Lukács innstiftet et så absolutt skille mellom de to: "No sharper contrast between tragedy and the novel could be found than in Georg Lukács's *Theory of the Novel*, for which tragedy deals in spiritual essences and the novel in degraded empirical existence" (Eagleton 2003:193). Mon det, men Lukács' hovedanliggende er tross alt ikke å dvele ved denne kontrasten. Som tittelen på boken hans indikerer, er det romanen som opptar ham, og tragedien inngår primært som en komparativ motsats i den hensikt å klarlegge romanens karakteristiske trekk.

1.4 George Steiner om den klassiske tragediens vesen og forrang

George Steiner bygger delvis på Hegels åndshistoriske tenkning, selv om hans skrivestil og ikke-tentative konklusjoner gir liten akt på det filosofiske resonnementets argumentasjonskodeks. *The Death of Tragedy* er polemisk fra første til siste side. Når boken likevel er en merkestein i nyere tids tragediedebatt, beror det særlig på at Steiner fremviser så ualminnelig stor kjennskap til den tradisjonen han diskuterer at det blir nærliggende å tilkjenne ham autoritetsstatus i flukt med Hans-

Georg Gadamer's berømte rehabilitering av fordommene, herunder autoritet, i *Wahrheit und Methode*: "[Die Autorität] beruht auf Anerkennung und insofern auf einer Handlung der Vernunft selbst, die, ihrer Grenzen inne, anderen bessere Einsicht zutraut" (Gadamer 2010:284). Det er i og med den fornuftsbaserte tiltroen til Steiners innsikt at han fremstår som en det er verdt å lese, tenke i forlengelsen av – og kritisere. Dessuten er han en hypotese- og perspektivprodusent av rang. Steiner tenker ved den faglige konsensusens yttergrenser slik at han provoserer, samtidig som han ikke kan avskrives som eksentriker. Hans affinitet til Hegel beror i første rekke på den rolle som sekulariseringen spiller i *The Death of Tragedy*. Mens Hegel peker på utfordringen som den tiltagende løsrivelsen fra det guddommelige utgjør for kunsten generelt, hevder Steiner at den er særskilt dødbringende for tragedien. All den tid det er tragedien i klassisk forstand som utgjør sentrum i Steiners tenkning, leder det til at all senere litteratur som forholder seg aktivt til den tragiske tradisjon, vurderes ut fra kjennetegnene han utleder med referanse til det klassiske. Tragedien omhandler liv og død, og stiller mennesket overfor absolutte motmakter i form av Gud og naturen. I innledningen av *The Death of Tragedy* finnes det flere beskrivelser som søker å inngi en intuitiv følelse for det ur-tragiske, og ikke sjelden resulterer Steiners bestrebelse i pregnant essayistikk, som her:

I believe that any realistic notion of tragic drama must start from the fact of catastrophe. Tragedies end badly. The tragic personage is broken by forces which can neither be fully understood, nor overcome by rational prudence. This again is crucial. Where the causes of disaster are temporal, where the conflict can be resolved through technical and social means, we may have serious drama, but not tragedy. More pliant divorce laws could not alter the fate of Agamemnon; social psychiatry is no answer to *Oedipus*. But saner economic relations or better plumbing *can* resolve some of the grave crises in the dramas of Ibsen. The distinction should be borne sharply in mind. Tragedy is irreparable. It cannot lead to just and material compensation for past suffering (Steiner 1996:8).

I den antikke tragedien er det en iboende forestilling om absolutt nødvendighet. Når en handling har satt tingene i bevegelse i katastrofal retning, finnes det ingen rettetmulighet. Utenforliggende krefter dikterer forløpet, og mennesket kan ikke

annet enn ydmykt å avfinne seg med sin skjebne. ”Antigone is perfectly aware of what will happen to her, and in the wells of his stubborn heart Oedipus knows also” (1996:7). Steiner gir oss syn for den egenartede innrammingen av det tragiske forløpet ved å kontrastere den mot en moderne fortelling om menneskets frihet og mulighet til å ta kontroll over sitt liv gjennom rasjonell tenkning. Steiners poeng er at tragedien som dramasjanger og erkjennelsesform ikke hører hjemme innenfor en optimistisk fremskrittsideologi. De moderne vyene ligger utenfor den klassiske tragediens horisont. I tragedien finnes det metafysiske konstanter som ikke lar seg bortreformere. Bak fernissen som er tilgjengelig for våre sanser, er det en virkelighet vi aldri helt kan kjenne og som derfor kun kan få symbolsk representasjon gjennom myter. En slik virkelighetsoppfatning erkjenner at rasjonalitetens forklaringssevne er begrenset, og etterlater dermed større rom for fantasiens og sanselighetens frie utfoldelse: ”[N]o mythology created in the age of rational empiricism matches the antique in tragic power or theatrical form” (1996:325). Selv om et sammenfall ikke lar seg påvise direkte, aner vi innflytelsen fra Hegel hva gjelder svekkelsen av kunstens skjønne sanselighet. Vitenskapeliggjøring under fremskrittets fane og ordning av fenomener og erfaringer i taksonomier, innebærer en oppspaltning av virkeligheten og en gradvis desimering av en organisk verdensanskuelse som tragedien, ifølge Steiner, står i uopløselig forbindelse med:

[T]he decline of tragedy is inseparably related to the decline of the organic world view and of its attendant context of mythological, symbolic, and ritual reference. It was on this context that Greek drama was founded, and the Elizabethans were still able to give it imaginative adherence. This ordered and stylized vision of life, with its bent toward allegory and emblematic action, was already in decline at the time of Racine (1996:292).

1.5 Komisk prosa, tragisk vers

Den moderne romanen representerer etter Steiners oppfatning en vending i emne fra essens til empiri, fra de store spørsmål til alle mulige spørsmål, og som konsekvens av dette, et formalt skifte fra konsentrert dramatik til ekspansiv epikk; fra opphøyet versemål til prosa. Verset i den klassiske tragedien er ikke utenpåklisset ornamentikk, men en konvensjon som fører publikums forventninger og aktpågivenhet i en bestemt retning. Den stiliserte formen signaliserer at det skal dreie seg om ting hinsides hverdagens fortredeligheter:

As tragic drama is an exaltation of action above the flux of disorder and compromise prevalent in habitual life, it requires the shape of verse. The stylization and simplification which that shape imposes on the outward aspects of conduct make possible the moral, intellectual, and emotional complications of high drama. Poetic conventions clear the ground for the free play of moral forces (1996:246).

Verset i tragedien viser til en kultur uten et utviklet begrep om det subjektive. Helten, medspillere, antagonister og ikke minst koret taler i et språk som hviler på bestemte koder og refererer til en felles, offentlig sfære. Da det er det etiske innholdet helten står for som er vesentlig i den klassiske tragedien, forblir hans individualitet relativt utviklet. Som Hegel skriver:

Die Tragödie in ihrer antiken, plastischen Hoheit bleibt noch bei der Einseitigkeit stehen, das Gelten der sittlichen Substanz und Notwendigkeit zur allein wesentlichen Basis zu machen, dagegen die individuelle und subjektive Vertiefung der handelnden Charaktere in sich unausgebildet zu lassen [...] (Hegel 1966b:573).

Orestes, Oidipus, Antigone og andre helter er fylt av sine overbevisninger og mål, og utover dette vet vi lite om hva som opptar dem. Publikums oppmerksomhet forblir derfor rettet mot de overgripende etiske problemstillingene. Når Steiner omtaler de poetiske konvensjonene som bereder grunnen for de moralske kreftenes frie spill, er

det derfor med umiskjennelig gjenklang hos Hegel. Disse vesenskjenne-tegnene ved tragedien, og da særlig forbindelsen mellom innhold og form, kommer under press ved fremveksten av en moderne, personorientert virkelighetsoppfatning. En mer heterogen optikk gjør seg gjeldende når tragedien går fra å fremstille karakterer som gjennom handling skal realisere absolutte verdier, til å omhandle personer og deres strev med å realisere sin autentiske individualitet. Denne subjektive dreiningen gjør sitt til at versemålet mister sin tematiske pendant, nemlig en streben mot det objektivt etiske, og i økende grad fremstår som vilkårlig staffasje. Da det individuelle trer frem som et selvstendig og viktig interessefelt, oppstår det også et behov for at den enkelte litterære person kan karakteriseres ved hjelp av et eget idiom. Ett aspekt ved Shakespeares mesterskap er riktignok hvordan han gir sine personer en særegen talemåte selv i verseform. Som T. S. Eliot påpeker i "What is a Classic?": "[W]e can even say that in his [Shakespeare's] late plays he goes as far in the direction of complexity as is possible within the limits of dramatic verse, which are narrower than those of other kinds" (Eliot 1975b:120). Hamlet ville neppe vært skarpere individualisert dersom hans monologer hadde vært på prosa istedenfor blankvers, og det samme gjelder for Iago eller Sir John Falstaff. Men slik moderniteten som sådan ikke betegner en rettlinjert kulturell utvikling, har også veien mot et nytt litterært paradigme sine skjønne anomalier (Shakespeares verk er i det hele tatt en anomali uansett hvilket perspektiv man betrakter det fra). Dét forhindrer likevel ikke Hegel og Steiner i å hevde at det finnes en kulturell gravitasjonskraft som trekker mot prosa, mot roman – mot de umiddelbare empiriske betingelser som individet lever under –, og dermed vekk fra den metafysiske horisont som tragedien var naturlig hjemmehørende innenfor. Hegel så dette paradigmet i emning, mens Steiner befinner seg på et sted i historien der han kan se tilbake på konsolideringen av romanens tidsalder.

D. H. Lawrence skriver i essayet "The Novel" at "[i]n a novel [...] you know there is a water-closet on the premises" (Lawrence 2002a:181). Steiner refererer eksplisitt til denne setningen, og spinner videre på den for å skille mellom romanens minutiøse beskrivelser av detaljer og den klassiske tragediens lødige fokus idet han

bemerket at "[w]e are not called upon to envisage such facilities at Mycenae and Elsinore. If there are bathrooms in the houses of tragedy, they are for Agamemnon to be murdered in" (Steiner 1996:243). Verset har vært den formale garantisten for at vi ikke blir tatt med på det litterære toalettet. Prosaen og det prosaiske erfaringsfelt er på sin side komedien sine domene, og ifølge Steiner finnes det dermed en generisk forbindelse mellom komedien og romanen i kontrast til tragedien; "[...] the world of the novel, which is that of prose, and the world of the tragic theatre, which is that of verse" (1996:243). Videre skriver han:

[T]here can be no doubt that the association between comedy and prose is a very ancient and natural one. Verse and tragedy belong together in the domain of aristocratic life. Comedy is the art of the lesser orders of men. It tends to dramatize those material circumstances and bodily functions which are banished from the tragic stage. The comic personage does not transcend the flesh; he is engrossed in it (1996:247).

Som litteraturhistorisk fortolkning kan dette ha mye for seg inntil et visst punkt. Også Terry Eagleton vedgår at "[...] the suspicion that there is something inherently untragic about the novel-form is hard to shake off", og i Mikhail Bakhtins studie "Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen" blir romanens komiske affinitet ettertrykkelig slått fast (Eagleton 2003:180). Bakhtins sjangerutforskning leder like fullt til en annen og mer banebrytende innsikt som har sammenheng med at romanen er en ny form som forholder seg ludisk til litterære forløpere og sedvanepregede oppfatninger. Ved uærbødig også å la aristokratene inngå i det fysisk-kroppslige prinsipp, og dermed gjøre samfunnshierarkiene til gjenstand for latter og vise at de ikke er naturgitte, destabiliserer romanen grunnlaget som skillet mellom den tragiske og den komiske sfære hviler på. Rabelais og ikke minst Cervantes intensiverer stilatskillelsens opphør og innstifter en ny litterær pluralisme som for ettertiden har vidtrekkende konsekvenser. For eksempel går det an å tenke seg at dersom aristokratene kan underkastes det komiske "kroppslige stratum" da må det motsatt gå an at bønder, tjenere og øvrig fotfolk eller personer fra den etter hvert fremvoksende middelklassen, gjør seg skjellsettende tragiske erfaringer. Ideen

om en slik omveltende demokratisering, blir, ifølge Jeanette King, svært viktig for Thomas Hardys skapende imaginasjon. I *Tragedy in the Victorian Novel*, skriver hun:

[...] Hardy introduces at least one new element into the traditional idea of tragedy. He uses working-class characters as material for tragedy – and far more successfully than George Eliot, because their tragedy arises, in part, out of their class, and he is not afraid to let their class experience, or the character, speak for itself. Hardy defends his concentration on the lower classes on aesthetic grounds. He claims that in tragedy social distinctions are unimportant, because 'education has yet but little broken or modified the waves of human impulse on which deeds and words depend. So that in the portraiture of scenes in any way emotional or dramatic – the highest province of fiction – the peer and the peasant stand on much the same level'. If anything, social refinement stands in the way of the depiction of contemporary tragedy. It makes 'the exteriors of men their screen rather than their index'. But, in extending the novel's range and shifting the focus of tragedy, Hardy is clearly involved with morality and society. His attempt to arouse the same pity and fear for the fates of his humbler characters that is traditionally experienced over the the fates of noble leaders is no mere exercise (King 2010:44).¹²

Selv om en komisk modus er mest fremtredende i den moderne romanens begynnelse, kan dette tyngdepunktet forrykkes i takt med samfunnsmessige omveltninger og endrede estetiske sensibiliteter. Kings refleksjon over Hardys klassebevisste forfattergjerning, er én indikasjon i så måte. Romanformens mulighet til å reflektere "verdens utviklingstendenser" blir også behørig diskutert i et annet Bakhtin-essay, nemlig "Epos og roman: Om romanstudiets metodologi". Her heter det at:

Romanen er den eneste genre som fremdeles er i sin vorden. Derfor reflekterer den dypere og på en vesentligere måte, lydhørt og raskt, virkelighetens egen tilblivelse. Bare det som selv er i sin vorden, kan forstå tilblivelsen. Romanen spiller hovedrollen i vår tids litterære utviklingsdrama nettopp fordi den best bringer til uttrykk den nye verdens utviklingstendenser. For dette er den eneste genre som selv er frembrakt av denne nye verden og er et barn av den (Bakhtin 2003:122-123).

¹² Kings innskutte sitater er fra Hardys artikkel "The Profitable Reading of Fiction", publisert i *Forum*, 5, 1888, (jf. Hardy 1967b:124).

Dersom romanen virkelig skal kunne målbare og gi syn for tidens utviklingstendenser, må den på kameleonaktig vis kunne avpasse stil og tone til ethvert tema. Terry Eagleton hevder at det inntreffer et påtagelig skifte i den engelske bokheimen sent i det nittende århundret. Fra Henry Fielding over Jane Austen til William Makepeace Thackeray, var romanen en sjanger om og for en fremvoksende middelklasse og en sentral tankegodsleverandør for denne. Dette må ingenlunde forstås dithen at romanen ukritisk bekreftet alt bestående, men dens samfunnskritikk var overveiende satirisk og spilte slik sett på komediens banehalvdel. I takt med en gryende skepsis til tidens fremtredende ideologier, blir romanen imidlertid forlenet med større alvor.

From roughly the end of the nineteenth century, a genre [the novel] which had struggled to avoid tragedy in the name of the morally inspiring succumbs to it on a dramatic scale, as the middle-class order which bred it passes its historical zenith and enters into the long ice-age of the twentieth century (Eagleton 2003:201).

Romanen finner sammen med tragedien etter i sin tilblivelse å ha utgjort et brudd med denne. Ved å fremstille personer som får sin livsutfoldelse innskrenket av samtidens normer, verdier og konvensjoner, problematiserer romanen nå middelklasseideologienes grunnlag og legitimitet. Den allmenne streben etter penger, avansement og anseelse iblandet moralske, religiøse og kjønnsmessige dogmer, undergraver de fleste ansatser til sann idealisme. Dickens fremstiller denne gryende desillusjonen i *Bleak House* (1853) og *Great Expectations* (1861), mens den sørgmodige middelklasseromanen når sitt mulige høydepunkt med George Eliots *Middlemarch* (1872). Men selv om den eiegode Dorothea Brooke og den velmenende, om enn naive Tertius Lydgate møter provinsiell motbør i gjennomføringen av sine livsprosjekter, finnes det i *Middlemarch* visse utsikter til forsoning. Forløpet kulminerer ikke i hovedpersonenes undergang, men i stoisk erkjennelse og pragmatisk tillemping. Som Eagleton betoner er *Middlemarch* slik sett først og fremst et overgangsverk som indikerer en vending i tragisk retning, og som

ble vesentlig mer kompromissløst videreført kort tid senere: "[I]t is hard [...] to think of many tragic novelists in England before Hardy, James and Conrad" (2003:178).

Når det gjelder nevnte Henry James, mener George Steiner at blant romanforfattere står han og Marcel Proust nærmest de klassiske tragediedikterne hva perspektiv angår. Hvis det i romanens tidsalder finnes så mye som en reminisens av tragisk oppstigning og fall er det hos James og Proust fordi de lar handlingen drives av idémessig brytning og raffinert følsomhet, ubesudlet av verdslige bagateller.

Like wealth, in the poetics of Henry James and Proust, verse relieves the personages of tragic drama from the complications of material and physical need. It is because all material exactions are met by the assumption of financial ease that Jamesian and Proustian characters are at liberty to live in full the life of feeling and intelligence. So it is in tragedy. In a very real sense, the tragic hero lets his servants live for him. It is they who assume the corrupting burdens of hunger, sleep, and ailment (Steiner 1996:243).

I møte med slikt retorisk skyts, som kan oppfattes som olympisk forakt for den empiriske verden overhodet, er det lett å begi seg ned i den intellektuelle skyttergraven og trekke Steiners dømmekraft i tvil. Utsagnet fremsettes imidlertid på bakgrunn av en nokså konsistent kritisk posisjon som vi bør forsøke å forstå for ikke på forkjørt grunnlag å avvise Steiners fremstilling *en bloc*. Harold Bloom skriver i *The Western Canon* om "the School of Resentment", kritikere som er mer opptatt av å analysere litteratur som ideologiske uttrykk enn, som Bloom selv, å lese og vurdere med henblikk på om tekstene avfører estetisk tilfredsstillelse (Bloom 1994:23). Blooms prosjekt og fremgangsmåte har etter mitt skjønn likhetstrekk med hva Steiner gjorde vel tretti år tidligere med *The Death of Tragedy*. For Steiner er tragedien i sin klassiske tapning det estetisk mest gripende som den menneskelige fantasien har frembrakt, en i seg selv helt rimelig og nokså ukontroversiell preferanse, og for å gi syn for hvor unik tragedien er kontrasterer han den mot andre litterære former, blant andre bibelfortellinger – som ikke er tragiske fordi de bærer i seg en frelsesmulighet–, komedie, det borgerlige drama og ikke minst roman. Dertil mediterer han over de

åndshistoriske forutsetningene som motiverte de enkelte sjangrene. Tragedien betinger en enhetlig og sluttet kultur, en omforent *Weltanschauung*, mens romanen som fremstiller det vilkårlige og partikulære for Steiner er et symptom på enhetskulturenes endelige oppløsning.¹³ Ifølge ham fører det galt avsted å blande moderne politiske vyer inn i vurderingen av estetisk differensskvalitet. Verdsettelse av det klassiske fordrer i noen grad at man leser imot tidsånden som omslutter en. Moderne demokratier nærer skepsis til alt opphøyet, mens den klassiske tragediens dramaturgi forutsetter en enestående protagonist som streber oppover og skaper fallhøyde for seg selv: "There is nothing democratic in the vision of tragedy. The royal and heroic characters whom the gods honour with their vengeance are set higher than we are in the chain of being, and their style of utterance must reflect this elevation" (Steiner 1996:241). Man kan på denne bakgrunn anta at hans insistering på tragediens aristokratiske perspektiv er rettet mot kritikere som i sin iver etter å tilkjempe den moderne litteraturen og nytidens lidende mennesker tragisk status, ikke gir tilstrekkelig akt på estetiske distinksjoner. All den tid Steiner vier en bok til å vise hvor enestående den klassiske tragedien er, er det ikke underlig at han går i rette med det han opplever som nivellerings-tendenser. Å være i stand til å skjelne mellom sjangrene er en nødvendighet i dannelsen av en litteraturhistorisk bevissthet, og at dét trolig er viktigere enn noen gang i en tid der romanen – som er sjangerparasittisk i sitt vesen – har vunnet hegemoni,¹⁴ er det vanskelig å være uenig med Steiner i.

Kun å skulle lese *The Death of Tragedy* sympatisk virker imidlertid, som tidligere antydde, inadekvat i lys av boken selv. Steiners retorikk er selvsikker på grensen til det tilskrudde, og en åpenbar rød klut for forskere som legger andre sjanger- og tradisjonsfortolkninger til grunn. Dessuten hefter det, trass i innsiktene jeg har anerkjent at den avføder, særlig ett problem ved Steiners metode. Den amerikanske teaterkritikeren John Gassner skriver i artikkelen "The Possibilities and

¹³ Steiner er her tydelig influert av både Hegel og Lukács.

¹⁴ Som Steiner selv anfører hva gjelder romanens kulturelle sentrumsposisjon: "[S]ince the time of the industrial revolution", (som vi tidfester fra om lag år 1760), "the writer in essence, the man who typifies even at first glance the profession of letters, is the novelist" (1996:307).

Perils of Modern Tragedy” om the ”genetic fallacy”, om hvordan man har en tendens til å bruke en tradisjons tilblivelse som modell for dens etterliv, særlig når man proklamerer den samme tradisjonens død: ”Some critics have also become amateur anthropologists in emphasizing the ritualistic character of tragic performance. [...] The error in this kind of reasoning is the familiar ’genetic fallacy’ which assumes that a thing must remain what it was at its inception” (Gassner 1957:5). Gassners påpekning gir syn for i hvert fall én begrensning og et mulig paradoks ved Steiners resonnement, nemlig dets essensialisme: Steiners forsvar for den dramatikken han liker best, særlig på den moderne prosaens bekostning, er – all tilsynelatende historisering til tross – historiefilosofisk ureflektert.

Hans syn på tragedien som absolutt,¹⁵ en modell han stadig vurderer nyere tragisk diktning opp imot, vitner om en slik blindson. Steiners selv blir sentrum for estetiske domsavsigelser uten at han gjør noe reelt forsøk på å forstå hvordan objektive forandringer som har funnet sted i tidens løp har påvirket den allmenne sensibiliteten og dermed også den dynamiske begrepsbestemmelsen av det tragiske. Istedenfor å spørre seg om hvorfor tragediebetegnelsen fremdeles er i bruk også etter den franske klassisismen, og å drøfte hvordan, hvorfor og med hvilken legitimitet dette foregår, avfeies den stadige anvendelsen simpelthen som et tegn på mangelfull litteraturhistorisk kunnskap, ufølsomhet og umoden bedømmelse. Og slik tilfellet senere er hos Bloom, blir særlig marxistisk orienterte kritikere gjort til prygelknaber. Bloom betrakter seg riktignok som marxist, men da i en gjennomført parodisk forstand, når han skriver at ”I am your true Marxist critic, following Groucho rather than Karl [...]” (Bloom 1994: 520). Steiner nøyer seg på sin side ikke med å slå fast at ”the Marxist creed is immensely, perhaps naïvely optimistic” og dermed anti-tragisk fordi ”[t]ragedy can occur only where reality has not been harnessed by reason and social consciousness” (Steiner 1996:342). Hans mening om marxismens

¹⁵ Dette er en kritisk posisjon som Steiner begrepsliggjør ytterligere i artikkelen ”’Tragedy,’ Reconsidered”. Her heter det: ”Absolute tragedy presents men and women whom the gods torture and kill ’for their sport,’ for whom there is no intercession with compensatory justice (whereas Job’s flocks are doubled after his trial). Negation is paramount, the ’never’ in *Leiar* being reiterated five times” (Steiner 2008:40).

kulturelle innflytelse blir glassklar idet han retorisk spør ”How long and how deeply [Marxism] will scar the course of moral and intellectual experience remains uncertain” (1996:324). Etter å ha blitt kritisert og delvis karikert på denne måten, er det ikke til å undres over at kritikere som er influert av Marx føler seg kallet til å svare.

1.6 Williams’ betimelige konfrontasjon

”[...] *Modern Tragedy* is an unavowed critique of George Steiner’s *The Death of Tragedy*”, skriver Terry Eagleton i *Criticism and Ideology* (Eagleton 2006:36). Dét har han rett i til tross for at Raymond Williams primært kritiserer gjennom å gi sitt syn på tragedietradisjonen til beste, heller enn å polemisere åpent mot Steiner og hans dødsestese. Williams nevner nemlig ikke Steiner ved navn annet enn i *Modern Tragedy*’s innledende ”Acknowledgements”. Mens Steiner legger vinn på å overbevise om at det finnes en absolutt tragedie og at denne er knyttet til bestemte metafysiske forutsetninger og dramaet som sjanger, opererer Williams med mer plastiske rammer. For å sannsynliggjøre at en moderne tragedie – endog i narrativ form – er mulig, må Williams svekke Steiners poeng om at tragedier kun kan oppstå innenfor en kulturell ramme der man tror på samme gud(er) og baserer sin virkelighetsoppfatning på en omforent teologi. Williams betviler gyldigheten av et så vidt rigid premissgrunnlag. Moderniteten er vel å merke tuftet på andre kulturelle myter enn de som var operative i antikken, men de nye mytene er ikke maktesløse eller uvesentlige selv om de betinger nye former for litterær virkelighetsfrembringelse. Hvordan blir tanker, handlinger og relasjoner påvirket av de abstrakte ideene som definerer moderne samfunn? Slike ideologikritiske spørsmål er Williams særlig opptatt av, og han betrakter belysning og avdekking av det som unndrar seg sansene og erkjennelsen, som trekk ved den litterære tragiske tradisjon til alle tider. Williams’ tilnærming er i det hele tatt mer pragmatisk og mindre normativ enn Steiners. At vi fremdeles bruker ordene ”tragedie” og det avledede ”tragisk” er for ham indikasjon på at noe har blitt overlevert og bekreftet i stadig nye kontekster,

at en levende tradisjon dermed er virksom og at det vil være mest utbytterikt å undersøke tradisjonens beskaffenhet og sette den i spill i lesninger, fremfor å avvise den. I den forbindelse gir han utkast til en metode for hvordan en slik tradisjonsundersøkelse kan eller bør foregå.

To examine the tragic tradition [...] is to look, critically and historically, at works and ideas which have certain evident links, and which are associated in our minds by a single and powerful word. It is, above all, to see works and ideas in their immediate contexts, as well as in their historical continuity, and to examine their place and function in relation to other works and ideas, and to the variety of actual experience (Williams 1992:16).

Williams åpner implisitt, via de historiefilosofiske kriteriene han anfører, for å innlemme romansjangeren i tradisjonen. For selv om romanens sjangerteori ikke er videre konsensuspreget, må det gå an å snakke om noen relativt stabile kjennetegn, for eksempel at den moderne romanen siden tilblivelsen med *Don Quijote* (1605 og 1615) har latt seg gjenkjenne ved utstrakt dialog med tidligere former og temaer. Og nettopp denne dimensjonen – tekstlige og idémessige forbindelser – blir gjort til sentrum i Williams' uteskning av den moderne tragedie. For øvrig er "actual experience" en vesentlig betegnelse. Selv om menneskelige (lidelses)erfaringer er unike, deler de ofte likhetstrekk på tvers av historie og kontekst, og Williams' tese er at denne kontinuitetsdimensjonen forklarer og legitimerer den stadige bruken av tragediebegrepet. Det er i et slikt perspektiv at revideringen av tragediens metafysiske forutsetninger blir vesentlig, og at distinksjonen mellom religiøs tro og sekulære virkelighetsoppfatninger settes i spill. For representerer de egentlig to vesensforskjellige former for "actual experience", eller er det et konvergerende element de to imellom som det er like relevant å påpeke?

When we look, then, for the historical conditions of tragedy, we shall not look for particular kinds of belief: in fate, in divine government, or in a sense of the irreparable. The action of isolating extreme suffering and then of reintegrating it within a continuing sense of life can occur in very different cultures, with very

different fundamental beliefs. It is often argued that these beliefs need to be both common and stable, if tragedy is to occur. Some such argument lies behind the assertion that tragedy was dependent, in the past, on ages of faith, and is impossible now, because we have no faith. That the beliefs which are brought into action or question need to be reasonably common I would not deny. We have [...] our own beliefs of this kind, and we are surely capable of avoiding the simple trap of calling some beliefs 'faiths' and others not (1992:53).

Trass i at moderniteten graviterer mot sekularitet finnes det likevel tro, ifølge Williams; tro på hevdvunne virkelighetsoppfatninger, ideologier og praksisregulerende institusjoner. Disse kan inngi trygghet, tilhørighet og identitetsfølelse, men kan også innskrenke livsutfoldelsen dersom man i handling utfordrer maktens kulturelle hegemoni. Med henblikk på den faktiske erfaringen av utstøtelse eller andre represalier er det, slik jeg leser Williams, av underordnet betydning hvorvidt sanksjonene er diktert av religiøs sedelighet eller av sekulære, moderne normsystemer. Og det er i overgangen til moderniteten og romanens tidsalder at forskjellene Steiner og Williams imellom blir manifeste. Mens "faktisk erfaring" for Steiner blir ett med empirisk faktisitet, med James og Proust som to tidligere nevnte unntak, vektlegger Williams en større grad av historisk kontinuitet hva gjelder *opplevelsen* av å være i verden. "What we have really to see, in what is offered to us as a single tradition, is a tension and variation [...] on matters continually and inevitably important to us" (1992:16). Hvilke opplevelser er det i så fall som vedblir å være uunngåelig viktige for oss slik at de før, nå og i fremtiden utgjør stoff til tragedier? Brytningstidsopplevelsen, med sterk affinitet til Hegels begrep om krise, er definitivt én av dem. Som Williams skriver: "[A]ll that is common, in the works we call tragedies, is the dramatisation of a particular and grievous disorder and its resolution" (1992:53). Dersom man legger en slik fellesnevner til grunn, blir det betimelig å spørre, slik Williams i praksis gjør, hvorfor akkurat det moderne menneskets erfaring av overgang fra én orden til en ennå ikke gitt annen – en sentral dimensjon ved modernitetsbegrepet som sådant – skal ligge utenfor tragediens domene til forskjell fra menneskelige erfaringer i tidligere tider. Williams trekker riktigheten av en slik grensdragning i tvil ved å fremheve lidelsen som tragisk motiv: "[W]here suffering is felt, where it is taken into the person of

another, we are clearly within the possible dimensions of tragedy” (1992:47). Moderniteten som kulturmønster har langt ifra utradert lidelsen fra tilfanget av mulige erfaringer. Hvorvidt de spesifikt moderne mytene og lidelseserfaringene er like egnet for estetisk i-verk-settelse som de gamle, er riktignok et åpent spørsmål som vi kjenner Steiners svar på: Så lenge man i prinsippet kan reformere seg bort fra problemene det er snakk om, er ingen absolutt nødvendighetsdimensjon operativ, og da befinner man seg i beste fall i et pseudotragisk lende. Williams parerer:

What we encounter again and again in the modern distinction between tragedy and accident, and in the related distinction between tragedy and suffering, is a particular view of the world which gains much of its strength from being unconscious and habitual. [...] It is not as if the event chosen for argument was a death by lightning, at the far end of the possible spectrum. The events which are not seen as tragic are deep in the pattern of our own culture: war, famine, work, traffic, politics (1992:49).

Den generelle distinksjonen mellom tragedie og ulykke er falsk tilslørende. Det avgjørende i kunstnerisk forstand synes heller å være om man som leser eller tilskuer gjøres i stand til å se enkelthendelser som ledd i og konsekvens av strukturelle forhold – ”pattern[s] of our own culture”. Sann tragisk litteratur lar leseren persipere slike mønstre, og kan dermed forestå en egenartet bevisstgjøring. Da lar ikke krig eller sultkatastrofer seg lenger betrakte som ulykker, men blir fullverdige etiske kriser.

Williams vil rokke ved det han oppfatter som tilstivnede fordommer, og går dertil i rette med forestillingen om at tragedien må ha et aristokratisk perspektiv. Selv om en slik orden i lange perioder siden antikken har blitt tatt for gitt, har utviklingen gått i pluralistisk retning uten at verken tragiske kjernekonflikter eller den tragiske sensibilitet har opphørt av den grunn, selv om stoffet har gjort krav på nye former for å la seg anskueliggjøre litterært. Williams’ hovedforklaring på hvorfor disse tendensene har fått gjennomslag, er middelklassens eller borgerskapets ”fødsel”:

The important element in the earlier emphasis on rank in tragedy was always on the *general* status of the man of rank. His fate was the fate of the house or kingdom which he at once ruled and embodied. In the person of Agamemnon or of Lear the fate of a house or kingdom was literally acted out. It was of course inevitable that this definition should fail to outlast its real social circumstances, in its original form. It was in particular inevitable that bourgeois society should reject it: the individual was neither the state nor an element of the state, but an entity in himself. There was then both gain and loss: the suffering of a man of no rank could be more seriously and more directly regarded, but equally, in the stress on the fate of an individual, the general and public character of tragedy was lost. Eventually, as we shall see, new definitions of general and public interest were embodied in new kinds of tragedy. But, meanwhile, the idea of a tragic order had to coexist with the loss of any such actual order. What happened, at the level of theory, was then the abstraction of order, and its mystification (1992:50).

Williams argumenterer overbevisende for at den seiglivede påstand om at tragiske helter *må* være av høy rang og byrd bør erklæres død og maktesløs, fordi status i seg selv aldri har vært det vesentlige. Det var heller slik at kongelige eller andre høyerestående personer var representative legemliggjøringer av en kollektiv skjebne. Oidipus' primære anliggende er å kurere pest og karrighet; sykdommer på samfunnslegemet. I og med den tiltagende individualisering som har funnet sted siden renessansen, og som ifølge Williams kommer tydeligst til uttrykk ved borgerskapets tilblivelse, er en slik figur ikke lenger representativ med hensyn til de faktiske, sosiale omstendigheter. For egen regning kan jeg legge til at spenningsforholdet mellom generell representativitet og individualitet er i spill allerede i *Hamlet*: En så selvbevisst og selvopptatt person vil aldri kunne bekle en rolle som konge etter hensikten, slik den er blitt definert i maktutøvende praksis gjennom generasjoner og århundrer.

Ifølge Williams fører den individorienterte kulturelle utvikling, på den ene side, til at også vanlige folks eksistensielle prøvelser nå kan vies innforlivet oppmerksomhet. På den annen side mener han at tragediens allmenne karakter dermed går tapt. Men er ikke en allmenn klangbunn en forutsetning for tragedien? Jeg har understreket at katarsis hviler på en forutsetning om at heltens kvaler belyser et kulturelt betydningsfelt. Er tiden da dét var mulig dermed over? Ikke uten videre. Williams hevder at tragediens død i så måte var høyst midlertidig, og han antyder

derne at nye former for tragedie, hvis hensikt var å belyse generelle, allmenne og samfunnsmessige problemstillinger gjennom den individuelle erfaring, oppstod – ”new definitions of general and public interest were embodied in new kinds of tragedy.” Kan én ny form for tragedie i så fall være den tragiske roman?

Tidskoordinatene som Williams’ fremstilling hviler på, og den parallelle fremveksten av middelklasse og roman, skulle mer enn antyde en slik mulighet. Som Terry Eagleton har poengtert er middelklassens fremvekst riktignok – i første omgang – ledsaget av en anti-tragisk romanform. Men dens modus endrer seg markant når fremtidsoptimisme gradvis blir erstattet av desillusjon:

The temper of eighteenth- and nineteenth-century English fiction is the heyday of the making of the English middle class, is anti-tragic. It is not until the class moves into its epochal decline in the later nineteenth century that the tragic novel emerges as a major form. Tragedy, having been overtaken by the novel, catches up with it again (Eagleton 2003:179).

En sammenligning av George Steiners og Raymond Williams’ tragedieavhandlinger avdekker store forskjeller. Mens Steiner fremstår som en estetisk essensialist, er intet kunnskapsfelt, ei heller estetikken, apolitisk for kulturhistorikeren og materialisten Williams. Williams forutsetter at det finnes forestillinger om hva en tragedie og det tragiske er også i det moderne, en forutsetning det finnes solid belegg for og som også Steiner anerkjenner. Forskjellen de to imellom handler snarere om uforenelige evalueringer av disse forestillingene. Steiner kritiserer dem som uttrykk for en relativistisk forskjellsutvisking der man ikke er i stand til å se hvor unike de klassiske tragediene fra den greske antikken, via den elisabetanske æra til den franske klassisismen er, og at disse er forlenet med verdensbilder og virkelighetsoppfatninger som moderniteten står i diametral motsetning til. Hvorvidt vi kan snakke om en stadig levende tradisjon gjør ikke så mye fra eller til for Steiner, all den tid tradisjonen i sin nåværende form i så fall mangler nødvendig bevissthet om, og kontakt med, sitt sjangermessige opphav fordi den har blitt filtrert gjennom den politiske korrekthetens nivelleringsinstrument. Tradisjonen som samtidens liberalere påberoper seg, er etter

Steiners oppfatning derfor lite annet enn et reduktivt vrengebilde. Mens han tegner en motsetning mellom fortid og nåtid i nåtidens absolutte disfavør, erkjenner Williams at nåtiden, hva enn man måtte mene om den, er en uomgjengelig faktor i enhver tradisjonssondering, og han vil belyse forholdet mellom ulike sjangerhistoriske faser uten noen på forhånd artikulert tese om at det ene er det andre kvalitativt over- eller underlegent.

Alt i alt kommer Raymond Williams etter min oppfatning frem til en mer plausibel og mer anvendelig fortolkning av den litterære tragiske tradisjon enn George Steiner. Steiner er på sin side mer stilistisk medrivende, og skal i den forbindelse krediteres for vitaliseringen av ordskiftet, men det er lettere å skrive fyndig om finitte oppfatninger enn å drøfte mulige antagelser og perspektiver med varhet for historisk endring. En mulig innvending mot Williams, er at han gir for liten akt på kvalitetsaspektet som uvegerlig er en del av samtalen om tragedien fra og med den aristoteliske poetikken. Jeg vil presisere at det da dreier seg om kvalitet forstått som et sanselig-kognitivt trekk ved tragisk litteratur, og ikke som mer eller mindre vilkårlige skiller mellom godt, mindre godt og dårlig. Lest med velvilje vitner hans syn på det tragiske, som en bestemt sensibilitet med røtter i antikken, like fullt om en bevissthet hva gjelder tragediens kvalitative særdrag; "[...] a structure of feeling" "[...] which was remembered, but also reinterpreted, in the long centuries that followed." (Williams 1992:18-19) Og med bakgrunn i Williams' samlede resonnement kan man anvende romanen som hovedeksempel på en litterær form, som særlig fra midten av 1800-tallet, har tolket og videreført det tragiske idé- og følelsesregisteret.

1.7 Springbrett: Hypoteser

Innledningsvis ble det forespeilet at jeg skulle gi et utkast til en selvstendig kritisk posisjon. Det er på tide å holde ord. En posisjon bestående av vissheter er det riktignok ikke snakk om. Det er heller et sett av antagelser som skal stilles til skue. I

artikkelen ”’Tragedy,’ Reconsidered’ gir George Steiner uttrykk for en noe mer pluralistisk og noe mindre innbitt holdning enn tidligere, selv om han avslutter med å opprettholde sin hovedtese fra *The Death of Tragedy*.¹⁶ Steiner søker nå en form for ”reasoned intuition”: ”What I aim for is a generative nucleus of supposition, of reasoned intuition, a minimal but indispensable core shared by ”tragedies” in literature and extending, by analogy, by related metaphor, to other expressive modes.” (Steiner 2008:30) Dette er en god idé, men en slik velinformert og fornuftsbasert intuisjon må samtidig la seg belegge ved at det gjøres rede for hvilke kriterier den bygger på. Nedenfor skal jeg forsøke å anskueliggjøre vesentlige premisser for min intuisjon.

Hans-Georg Gadamer åpner for at det tragiske kan fremstilles i episk litteratur så vel som innenfor andre kunstformer. Dette har han til felles med Raymond Williams. Dertil poengterer han at det tragiske kan møte oss som ”meningsfigur” både i livet og i litteraturen:

[D]as Tragische [ist] ein Grundphänomen, eine Sinnfigur, die durchaus nicht nur in der Tragödie, dem tragischen Kunstwerk im engeren Sinne, vorliegt, sondern auch in anderen Kunstgattungen, vor allem im Epos ihren Ort haben kann. Ja, es ist überhaupt nicht ein spezifisch künstlerisches Phänomen, sofern es auch im Leben begegnet (Gadamer 2010:133-134).

Vi lar oss engasjere av tragiske fiksjonstekster på grunn av at de utsier noe allmenngyldig om å handle og erfare. I så måte er ikke det tragiske kun et kunstnerisk fenomen. Like fullt kan innholdet i tragediebegrepet ha nyanseforskjeller avhengig av om det anvendes i en hverdagsspråklig eller i en faglig kontekst. Når enkelte i dagliglivet omtaler en begivenhet som en tragedie, er det gjerne for å understreke alvor og en trist utgang. Andre vil kanskje forbeholde tragediebegrepet til

¹⁶ ”As is, I see not persuasive grounds on which to retract the case put in *The Death of Tragedy*, 1961 (now, if I may be forgiven for saying so, in its seventeenth language)” (Steiner 2008:44).

begivenheter som er representative utover enkelthendelsens partikularitet, for eksempel ved at de kaster lys over vedvarende og tilsynelatende utveisløse konflikter. Konflikten mellom Israel og Palestina vil for denne siste gruppen språkbrukere være en mer åpenbar tragedie enn et tilfelle der en person omkommer ved å falle ned i en bresprekk. Å sette seg til doms over den dagligspråklige begrepsbruken, i den ene eller andre forstand, forekommer meg like fullt både pedantisk og ufølsomt og er noe jeg vil unngå. Å beskrive en hendelse som ”tragisk” er stort sett uttrykk for innlevelse i og omsorg for andre menneskers liv – et humanistisk engasjement som bør fremelskes og ikke møtes med ordkløveri.

En tragedie i litterær forstand, særlig som gjenstand for litteraturfaglig oppmerksomhet, må likevel være underlagt et noe strengere begrepsregime. Kriteriene for hva som hører til tragedien som sjanger må kunne begrunnes og fungere avgrensende, men samtidig ikke bli et så rigorøst rammeverk at det ikke gir rom for historisk foranderlighet – at det leder fortolkeren til utelukkende å betrakte annerledeshet som et brudd med og ikke som en mulig videreføring av tradisjonen. T. S. Eliots devise i ”What is a Classic?” er et egnet apropos i den forbindelse:

The poet, certainly, in mature age may still obtain stimulus from the hope of doing something that his predecessors have not done; he may even be in revolt against them, as a promising adolescent may revolt against the beliefs, the habits and the manners of his parents; but, in retrospect, we can see that he is also the continuer of their traditions, that he preserves essential family characteristics, and that his difference of behaviour is a difference in the circumstances of another age (Eliot 1975b:119).

En klassiker er ikke uten videre en tragedie, men blant de kanoniserte, klassiske verk i litteraturhistorien er tragedien godt representert. Akkurat disse grensedragningene er likevel ikke de mest vesentlige i vår sammenheng. Det er snarere Eliots klartenkte og elegante formulering av den litterære tradisjons- og sjangerdannelsens vesen som gjør krav på oppmerksomhet. En forfatter som vil supplere eller opponere mot sine forgjengere, definerer like fullt sin praksis i lys av tradisjonen. Og i dialogen med *dei*

som *fyre fer* henspiller man uvegerlig på familielikheter som dermed videreføres og holdes i hevd. Det er i vekselspillet mellom tradisjon og umiddelbare historiske omstendigheter at et individuelt kunstnerisk temperament blir til og et verk tar form.

Å søke tragediekriterier er nettopp å se etter ”essential family characteristics”.¹⁷ Mitt hovedkriterium er katarsis, som er en innsiktserfaring leseren gjør seg i møte med en tragedie, der det estetiske og erkjennelsesmessige er uatskillelige sider av samme sak: Erkjennelsen kan ikke tenkes isolert fra den estetiske form, og den sanselige intensitetsopplevelsen kan ikke betraktes uavhengig av den kognitive innsikt. Å svare likefremt og generelt på hva det er ved en tragedie som avføder en slik opplevelse, er ikke mulig fordi det ville implisere en transhistorisk regelestetikk og en tenkemåte som jeg vil bort ifra. Noen aspekter av både form og innholdsmessig art, holdt i hevd av tradisjonen selv, må det likevel gå an å fremheve som plausible betingelser for katarsis. For det første: Tragedien formidler et alvor, og Aristoteles har rett i at fabelens utforming er den viktigste forutsetningen i så måte. Handlingen utløser et fall, men rammene for hva som kan regnes som et tragisk sådant har med tiden blitt utvidet. Før var hovedregelen at det dreide seg om et fall fra en høyt ansett samfunnsposisjon. Senere dreier fallet seg enda mer konsekvent enn tidligere om et uforløst menneskelig potensial – i prinsippet innenfor et hvilket som helst samfunnssjikt – for eksempel i form av en viss følsomhet, et visst talent, eller visse ferdigheter som ikke finner positivt utløp i verden av årsaker som verken er rent subjektive eller entydig objektive, men der selve det tragiske problemet består i at disse dimensjonene løper sammen. Som Northrop Frye skriver:

The discovery or *anagnorisis* which comes at the end of the tragic plot is not simply the knowledge by the hero of what has happened to him [...] but the recognition of the determined shape of the life he has created for himself, with an implicit comparison with the uncreated potential life he has forsaken (Frye 2000:212).

¹⁷ Med ”essential” skal vi her forstå ”vesentlig”, ikke ”essensiell”.

Særlig treffende med tanke på romanen, er Fryes poeng om tragediens implisitte sammenligning av livet slik det ble med hvordan det under andre forutsetninger kunne ha vært. Formen på William Faulkners prosa fremstiller dette menneskelige urproblemet på en spesielt medrivende måte, ofte ved først å vise en handling og konsekvensene av denne, deretter motivasjonen for og opptakten til handlingen og endelig diskrepansen mellom hensikt og konsekvens. Hva man egentlig har forårsaket, blir først klart på etterskudd.

Premisset om tematisk alvor bør nyanseres ytterligere ved hjelp av Hegels meditasjon over tragedien som i-verk-settelse av en (etisk) krise der uforenelige substansielle posisjoner kolliderer. ”Substans” indikerer at noe er ufravikelig, og at personen som representerer en etisk substans har investert hele seg selv. Enkelte, herunder Steiner, vil trolig hevde at substanser i denne forstand ikke lenger finnes i moderniteten, i en gudløs tid. I det videre skal jeg imidlertid legge Raymond Williams’ forståelse av tro til grunn, og dermed gå inn i modernitetens kriser heller enn å betrakte romanens tidsalder på avstand, fra et olympisk perspektiv. Hvorvidt de motstridende posisjonene kan regnes som substansielle, og hvorvidt brytningen disse imellom kan betegnes som en tragisk konflikt, skal drøftes med utgangspunkt i konkrete litterære tekster fra nytiden – og ikke på forhånd avfeies som umulig.

Litterær form vil bli behandlet som et problem, og ikke som noe gitt. For Aristoteles forholdt det seg omvendt. Den ideelle formen fantes, og innholdet måtte være tilpasset denne. En av dem som best og mest inngående redegjør for hvorfor det ikke lenger kan være slik, er Peter Szondi (om enn med dramaet som primær referanseramme). Etter at den historisk-dialektiske tenkemåte får sitt gjennombrudd i og med Hegels verk, er form og innhold blitt ett: Formen gestalter en problematikk med forankring i en historisk kontekst. Dermed må det litterære verkets bestanddeler betraktes i relasjon til sin tid. Når en slik verkforståelse legges til grunn, lar ikke den gamle sjangerpoetikkens transhistoriske inndelinger og taksonomier seg opprettholde, for som Szondi skriver i *Theorie des modernen Dramas*:

Die Identischsetzung von Form und Inhalt vernichtet auch den im alten Verhältnis enthaltenen Gegensatz zeitlos-geschichtlich und hat so die Historisierung des Formbegriffs zur Folge, letztlich die Historisierung der Gattungspoetik selbst. Lyrik, Epik, Dramatik werden aus systematischen Kategorien zu historischen (Szondi 1971:10).

Når den historiske tenkning med vekt på utvikling (ikke uten videre i progressiv forstand) og foranderlighet gjør seg gjeldende, nødvendiggjør den en revidering av formbegrepet og sjangerpoetikken. Formen er tidsbundet, men bundet til et begrep om tid som i sitt vesen er foranderlighet. Sann dialektisk tenkning kan imidlertid ikke tillate seg å kaste vrak på den gamle poetikken selv om denne er basert på en statisk historieforståelse. Gjennom generasjoner har den uansett hatt sterk innflytelse, og å erklære et brudd med denne tradisjonen vil nettopp være å sette seg over kontinuitetsaspektet som har nedfelt seg historisk, der noe har blitt tilkjent autoritet og dermed blitt bevart. ”Vår kritikk av fortiden vil alltid i stor grad måtte skje i kraft av perspektiver, synspunkter og argumenter vi arver fra fortiden”, skriver idéhistoriker Espen Schaanning i introduksjonen til den norske utgaven av Gadammers *Wahrheit und Methode* (Schaanning 2012:14). Og når det gjelder for eksempel Hegels forhold til den aristoteliske poetikken er dette treffende. Historiseringen av sjangerpoetikken har en implisitt kritikk av Aristoteles som konsekvens, men parallelt er den en anerkjennelse av hans betydning i tradisjonen – og endelig en videreføring og dermed bevaring av *Poetikkens* nøkkelbegreper innenfor en ny, moderne forståelsesramme. Overleveringene er den tilgangen vi har til fortiden, og avsverger vi denne forbindelsen skapes det kun et ufruktbart skisma. På den annen side blir det i lys av det nye historiefilosofiske paradigmet – historie som forandring – intellektuelt uholdbart å forholde seg til virkningshistorien med blind lydighet. Holdningen som best kan gjøre en i stand til å diskutere den moderne tragedie må derfor være preget av vårhet for både overleveringer og forandring.

Romanen inngår i en utvikling der den gradvis har blitt den best egnede sjangeren til å fremstille en radikalt endret og mer fragmentert menneskelig erfaringshorisont. Dens format, fleksibilitet og ubegrensede retoriske

orkestreringsmulighet er dens styrke i den forbindelse. Samtidig er romanen bærer av en mengde tradisjonsmettede spor. Når vi attpåtil går til det skritt å interessere oss særlig for en undergruppe av *tragiske* romaner, har det sammenheng med innslag av både retorisk og tematisk karakter som avføder en leserfønnelse av fortidens stadige tilstedeværelse og aktualitet. Dette kan foregå på mange ulike vis i hvert enkelt verk, og tradisjonens nærvær i den tragiske romanens form vil det være et sentralt anliggende å diskutere med henblikk på mitt primærmateriale i de neste kapitlene. At tid og historie blir tematiske hoveddimensjoner ved *Tess of the D'Urbervilles* og *Absalom, Absalom!*, er noe disse sporene bidrar til.

Endelig vil jeg anføre et kriterium som spesifikt adresserer et typologisk særdrag ved romanen, nemlig at den er en narrativ sjanger. Til forskjell fra dramaet må derfor selve fortellerakten tas i betraktning når vi diskuterer en romans tragiske gehalt, fordi narrasjonen enten kan forsterke eller underminere leserens identifikasjon med den litterære helten eller heltinnen. Problemet illustreres best ved hjelp av noen eksempler, for det første ved å skjule til en konkret lesning der narrasjonen ikke blir viet tilstrekkelig oppmerksomhet, og der konsekvensen av dette blir en feilslutning. I *A Definition of Tragedy* hevder Oscar Mandel at Gustave Flauberts *Madame Bovary* fra 1856 er en tragedie. Samme sted anvender han denne romanen som et hovedeksempel for å underbygge gyldigheten av sin egen tragediedefinisjon. Resultatet er besynderlig, for på den ene side er den generelle definisjonen han diskuterer seg frem til et temmelig godt bidrag til en "reasoned intuition" – og er som følger:

A protagonist who commands our earnest good will is impelled in a given world by a purpose, or undertakes an action, of a certain seriousness and magnitude; and by that very purpose or action, subject to that same given world, necessarily and inevitably meets with grave spiritual or physical suffering (Mandel 1961:20).

Hensikt, handling, alvor, nødvendighet og lidelse er blant de plausible motivene Mandel anfører som grunnlag for en tragisk tematikk eller en tragisk modus. For

øvrig er det en styrke ved definisjonen at den er fleksibel med hensyn til historisk foranderlighet. Kriteriene er ikke statiske eller selvidentiske, men må ses i lys av den *gitte* verden som konstitueres i enkelttekster. Hovedinntrykket av Mandels definisjon er derfor at den er basert på treffsikre observasjoner, og at den både har en avgrensende og en retningsgivende funksjon. Dens første ledd, om hovedpersonen som mobiliserer vår ektefølte velvilje, er riktignok mer problematisk. Det er utvilsomt riktig at et flertall av tragediene bærer dette kjennetegnet, men langt ifra alle. Man kan muligens betrakte visse sider ved Macbeths skjebne med sympati, men noen uforbeholden støtte kommer selvsagt ikke på tale. Likevel ville nok eventuelle forsøk på å så tvil om *Macbeths* tragediestatus blitt avfeid som kuriosa eller eksentrisitet.

Problemet med ”ektefølt velvilje” er ett eksempel på vanskene forbundet med å anføre generelle tragediekjennetegn, og det er i den forbindelse, demonstrert ved Mandels egen fortolkningspraksis, at fortellerakten som problem blir aktualisert. Mandel betrakter *Madame Bovary* som en tragedie fordi romanens komposisjon konsekvent peker mot at Emmas autentisitetssøken er dømt til komme til kort all den tid Homais’ virkelighetsoppfatning gjennomsyrrer livet i provinsen: romanens *gitte* verden er Homais’ verden (jf. Mandel 1961:34). Kollisjonen mellom Emmas personlighet og alskens forterskede konvensjoner fører derfor *uunngåelig* til hennes undergang. Men: Aktiverer hun leserens sympati i den grad at hun kvalifiserer til tragisk-heroisk heltinne? Ikke etter mitt skjønn. Til det har hun for mange komiske slettheter, og synet på henne veksler derfor mellom sympati og mild overbærenhet. Dertil undervurderer Mandel selve narrasjonen og hvordan fortelleren ironiserer over fiksjonsuniversets personer, Emma inkludert. Idet hennes fallhistorie når klimaks, er identifikasjonen med henne derfor ikke sterk nok til at situasjonen oppleves som tragisk. Og skulle det finnes islett av sterk identifikasjon på dette stadiet, bidrar fortelleren til å forstyrre denne impulsen i dødsscenen, selve kulminasjonen av Emmas undergangshistorie, som er grotesk, ikke tragisk. Flaubert parodierer den tragiske lidelseskonvensjonen ved å la Emma drikke arsenikk som fører til en langsom og pinefull død, det motsatte av de resolute beslutninger som heroene i den

greske tragedien treffer når ingen utvei finnes. Forløpet blir ytterligere forkludret ved at Homais gir henne en virkningsløs, ubehagsforsterkende motgift. Vel har vi hørt om tragisk ironi, men Flauberts tilnærmede totalironi er snarere satirisk og bevirker avstand og distanse fremfor identifikasjon. Tragisk ironi skal derimot intensivere publikums innlevelse i heltens skjebne ved at betrakteren gis privilegert innsikt i hvor skjebnesvanger en bestemt handling vil være før protagonisten i uvitenhet, men i god tro, begår nettopp denne handlingen.

Alt i alt har den historiske utviklingen gitt grunnlag for en allmenn sensibilitet som tillater at også tragedier kan romme ironi, og da ikke kun tragisk ironi, men for eksempel innslag av ironismer i replikker. Etter Shakespeare er det ikke mulig å opprettholde et absolutt skille mellom tragedie og latter. Vår innlevelse i Hamlets skjebne blir ikke mindre av at han er skarpsindig, retorisk briljant og frekk. Men en tragedie kan ikke være *ironisk* i grunntone og stil. Gjennom historien om Emmas fall *slik den blir fortalt*, stilles verden opp for oss som håpløst meningstom. Tapet av enhver forestilling om meningsfylde blir betraktet som tragisk av enkelte, herunder Mandel, men slik jeg ser det er fører ikke bortfallet av mening inn i det tragiske, men heller inn i det seriokomiske og groteske, jevnfør undertittelen på Samuel Becketts *Waiting for Godot* (premiere i 1953); ”a tragicomedy in two acts”. Med mindre verket stiller opp et positivt substansbegrep – aldri som etablert grunnvilkår, men som utopisk mulighet – vil det ikke kunne være en tragedie. Ford Madox Fords roman *The Good Soldier* fra 1915 inneholder en interessant fortellerrefleksjon egnet til å illustrere dette poenget:

I call this the Saddest Story, rather than 'The Ashburnham Tragedy,' just because it is so sad, just because there was no current to draw things along to a swift and inevitable end. There is about it none of the elevation that accompanies tragedy; there is about it no nemesis, no destiny. Here were two noble people—for I am convinced that both Edward and Leonora had noble natures—here, then, were two noble natures, drifting down life, like fireships afloat on a lagoon and causing miseries, heartaches, agony of the mind, and death. And they themselves steadily deteriorated. And why? For what purpose? To point what lesson? It is all a darkness (Ford 1962:146).

Trass i den nedadgående spiral som aristokraterparet Ashburnham befinner seg i, tilkjenner ikke omgangsvennen og fortelleren John Dowell deres skjebner tragisk status. Til det fremstår det hele for selvforskyldt, for banalt, for meningstomt. Denne bestemte presentasjonen av begivenhetene kan på en annen side ha sammenheng med Dowells egen kynisme og ambivalens overfor Edward Ashburnham som har hatt utenomekteskapelig samkvem med Dowells kone. Like fullt er dette et talende eksempel på hvor avgjørende fortellerens holdning til det fortalte er med henblikk på å konstituere det tragiske i romanform. Det er jo også den forslagne holdning til egen beretning som mange av Thomas Manns fortellere legger for dagen som gjør at hans romaner ikke er tragedier.

Hva så med moteksempler, romaner der fortellerens holdning til hovedpersonen bygger opp under det tragiske stoffet, der form og innhold forsterker hverandre gjensidig? De finnes. Det første eksempelet mange fremhever er Samuel Richardsons *Clarissa* fra 1748, om hvilken Terry Eagleton skriver: "The death of the classical hero does not spell the death of tragedy, as *Clarissa* attests" (Eagleton 2003:74). En annen roman som etter mitt skjønn hadde fungert bedre som illustrasjon av Oscar Mandels definisjon enn *Madame Bovary*, er Henry James' tidlige mesterverk *The Portrait of a Lady* som utkom i 1881. Når det gjelder narrasjon kan man riktignok ikke si at fortelleren her er uironisk i ett og alt, men overfor Isabel Archer er det en identifiserende og sympatiserende holdning, snarere enn en distansert sådan, som gjør seg gjeldende. Og ti år senere utgis *Tess of the D'Urbervilles*, en roman som Irving Howe gir følgende beskrivelse av i sin monografi *Thomas Hardy*:

Only one "character" is almost as important as Tess, and that is Hardy himself. Through his musing voice, he makes his presence steadily felt. He hovers and watches over Tess like a stricken father. He is as tender to Tess as Tess is to the world. Tender; and helpless. That the imagined place of Wessex, like the real places we inhabit, proves to be inadequate to a woman like Tess—this, if a message there must be, is the message of the book. The clash between sterile denial and vital existence occurs repeatedly, in a wide range of episodes, yet through none of them can Hardy protect his heroine. And that, I think, is the full force of his darkness of vision: how little can be done for Tess (Howe 1970:131).

Etter Howes mening er fortellerens holdning til Tess preget av sterk omsorg, en oppfatning det er lett å tiltre for enhver leser av romanen. Howes virkelige innsiktsgivende poeng trer i kraft idet han føyer sammen fortellerens omsorg og avmakt; villet nærhet som er umuliggjort av den autorale beretterposisjonen. Gjennom portrettet av Tess, som ikke er panegyrisk men alltid innforlivet, tar leseren del i omsorgen og bekymringen for hennes velbefinnende. Parallelt panorerer fortelleren både naturen og samfunnet som omgir henne og gjør henne sårbar. På denne bakgrunn erkjenner vi gradvis, om enn motvillig, at det omkringliggende alltid vil trumfe hennes aspirasjoner, og dette er tragisk ironi selv om den etableres ved hjelp av en annen form enn dramaet; ved fremstillingen av et omfattende tidsforløp heller enn at alt står og faller på én handling, én situasjon, ett øyeblikk. Som Eagleton påpeker: "As for tragedy being a question of crisis, it can surely be quite as much a condition as an event, which lends itself to novelization remarkably well" (Eagleton 2003:201).

Det er verdt å understreke at den tragiske ironien i romanform beror på at fortellerens holdning til det fortalte *ikke* er ironisk, og som det går frem av Howes diskusjon, er *Tess of the D'Urbervilles* et slående eksempel på narrativ omsorg fremfor narrativ ironi. Andre kapitler vil videreføre disse sonderingene, foreløpig anvender jeg Hardys roman som hovedeksempel på ett bestemt kriterium som skiller den tragiske roman fra den komiske eller groteske; nemlig at den muliggjør tragisk ironi, at fortellerholdningen støtter opp under vår engstelige innlevelse i heltens skjebne.¹⁸ Jeg vil understreke at denne innlevelsen må ha et substansielt grunnlag og ikke kun være fundert på at hovedpersonen tiltaler oss overfladisk. Svermeri avføder ikke sann tragikk. "For what purpose? To point what lesson", sukker John Dowell i Fords roman som innser at han har vært en svermer for "the Ashburnhams" og dermed oversett alle tegn på moralsk korrumpert. Idet han erkjenner dette blir hans fortelling ikke tragisk, bare trist (jf. Ford 1962:146). Her er det også verdt å skjele til

¹⁸ I *Absalom, Absalom!* blir den viktige narrative omsorgsrollen hovedsakelig bekledd av en personal forteller, nemlig Quentin Compson.

Stephen Halliwells utlegning av katarsisbegrepet: Katarsis beror på at det i og med konflikten som tragedien fremstiller, tross alt kommer en lærdomsdimensjon til syne, ikke i form av et didaktisk budskap som siden kan artikuleres slagordmessig, men ved en erkjennelse av at noe har verdi. For eksempel kan uselvishet være verdifullt, ærlighet det samme, og dersom protagonisten attpåtil har mot til å etterleve verdiene i handling trass i mektig motarbeidelse, befinner hun seg innenfor den tragiske heroismens register der mening – *purpose* – blir levendegjort. Det er ved å skape grobunn for sterk innlevelse i spillet mellom levendegjort, personifisert værensmening og urokkelig motstand mot denne at en roman kan oppfylle tragediens hensikt: I de to neste kapitlene skal jeg diskutere om, i så fall hvordan, og med hvilke tolkningskonsekvenser *Tess of the D'Urbervilles* og *Absalom, Absalom!* fører til katarsis.

2. *Tess of the D'Urbervilles*

Tess Durbeyfield er en observant, sensibel og vakker ung kvinne som har vokst opp under fattige kår i landsbyen Marlott. For å avhjelpe familiens anstrengte økonomi går hun med på å oppsøke en nylig oppdaget, velstående gren av slekten. I den forbindelse møter hun den libertinøse Alec D'Urberville som etter en tid med standhaftige bestrebelse, forfører Tess og gjør henne gravid. Siden føder hun en gutt som kun lever i noen dager før han dør av sykdom. Barnet rekke imidlertid å bli tolket av omverdenen som et tegn på morens usedelighet, og blir et stigma som skal forfølge Tess resten av livet. Etter disse prøvelsene møter hun prestesønnen Angel Clare, som hun forelsker seg i og gifter seg med. Men da det kommer for en dag at Tess har seksuell erfaring fra tidligere, falmer Angels hengivenhet og han forlater henne. Fra da av er Tess' dager innrettet mot det blotte og bare livsopphold, inntil Alec igjen dukker opp og tilbyr seg å understøtte Tess og hennes nærmeste mot at hun hengir seg til ham. I lojalitet til sin vanskeligstilte familie gir hun etter for Alecs overtalelse, men da Angel vender hjem i erkjennelse om at han har bedømt Tess overilt og vil ha henne tilbake, blusser et innett hat mot Alec – som har utnyttet hennes sårbarhet i flere livsfaser – opp i henne, og hun gir ham et dødbringende dolkestøt for å bli fri fra ham en gang for alle. Tess og Angel finner tilbake til hverandre etter dette, men bare for en stakkert stund, inntil Tess blir arrestert og henrettet for drapet på Alec.

2.1 Innledende bemerkninger

Irving Howe gir i *Thomas Hardy* en beskrivelse av de ansporende utfordringene som er forbundet med å skrive om Hardys romanforfatterskap:

To write criticism about such nineteenth century figures as Jane Austen, George Eliot and Joseph Conrad is largely to confirm established views; to write criticism about Hardy is to encounter uncertainties, embarrassments, challenges and revisions. Yet, for precisely that reason, he lives as a writer. Being problematic he can be discussed almost as if he were a contemporary, in a way that most of his contemporaries cannot (Howe 1970:upaginert forord).

Howe –"one of Hardy's best and fairest critics" ifølge biografen Claire Tomalin – betrakter de mange eksemplene på motsetninger, usikkerhet og ambivalens som gjør seg gjeldende i resepsjonen som særlig interessevekkende fordi feltet av kritikk og forskning rundt Hardy dermed er mer åpent enn tilfellet er med forfatterskap som befinner seg trygt på kanons innside (Tomalin 2012:231). Howes syn på Hardy som litteraturkritisk utfordring, tangerer min egen motivasjon for å befatte meg med hans trolig mest leste og mest omdiskuterte roman. Min diskusjon skal foregå fra en bestemt problemorientert vinkel. Resepsjonen har stadig fremhevet at *Tess of the D'Urbervilles* er en tragisk roman. For eksempel skriver den anonyme anmelderen i *Pall Mall Gazette* kort tid etter utgivelsen ultimo 1891 at "Mr. Hardy here works most determinedly in his most fateful vein [...] with an artistic result of concentrated tragedy such as is rarely to be found in the modern novel, and such as may well make Mr. Hardy's younger contemporaries, who would write great works, despair" (Anonym 1970:181). Den tidlige mottagelsen er preget av at kritikerne påviser affiniteter til de klassiske tragediene, mens de i langt mindre grad forsøker å kvalifisere hva "tragisk" betyr med tanke på akkurat denne teksten og tiden den henspiller på. Som Dale Kramer påpeker i sin uomgjengelige bok *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy*:

Hardy throughout his lifetime and for sometime thereafter was called tragic by critics who were concentrating upon the grandeur of his conceptions, the lowering gloom of his characteristic atmospheres, and the courage of his characters who are unable to avoid being destroyed by Fate or Chance (Kramer 1975:14).

Å påvise slike sjangermessige forbindelseslinjer er en selvsagt og verdig kritikeroppgave. Men dersom *Tess* skal fungere som en tragedie i og for sin tid må det tragiske utgjøre en så sentral dimensjon ved teksten at det dreier om noe mer enn en plottstruktur som konvergerer med gamle forbilder. Etter mitt syn vil det være mer vesentlig å belyse den bestemte sammenstillingen av elementer som gjøres for å utsi noe sannferdig om generelle menneskelige vilkår, om å være kvinne av beskjednen herkomst i et bygdesamfunn innen rekkevidde av London ved terskelen til det tjuende århundre – og ikke minst; om hvordan det er å være akkurat Tess og handle som hun gjør. For som Penny Boumelha slår fast i *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*: ”No novel of Hardy’s – not even *The Mayor of Casterbridge* – focuses more exclusively on its central character [...]” (Boumelha 1982:117).

Når en tekst har et så rendyrket fokus på sin hovedperson, er det mye som står og faller på at portrettet av henne er troverdig og sympatvekkende. Og med henblikk på Tess må fremstillingen nødvendigvis vurderes i lys av at vi har med en roman å gjøre, for hvordan kan Tess’ skjebne vinne sympati-intensiverende fylde i romanen som form, kontra hva som er mulig innenfor rammene av et drama? Særlig ved hjelp av romanens utvidede register av mulige perspektiver på en person eller en tildragelse, og fremfor alt når det gjelder adgangen til intern fokalisering; presentasjonen av en persons tanke- og følelsesliv uten at vedkommende selv må utsi noe som helst. Men introspeksjonsmulighetene som romanen gir, kan også være en svøpe i tragedieestetisk forstand. For dersom fortellerens idiomatiske gjengivelse av en persons sjeleliv blir uforholdsmessig fremtredende på bekostning av fabelens handlingsforløp, da er konfrontasjonen mellom ulike etiske posisjoner i ferd med å bli underordnet et subjektivt prinsipp. Og da vil det være mer adekvat å snakke om en psykologisk enn en tragisk roman. For vårt vedkommende er det derfor særskilt viktig å betrakte hovedpersonen i hennes forhold til romanens verden, som først er et hjem, og som via flere omslag blir til et ikke-hjem. Tess’ tragedie står i uløselig forbindelse med de romlige, temporale og relasjonelle omgivelsene hun vokser opp

og inn i, og støtes ut av. Men denne verdenen er ikke på forhånd gitt for leseren.¹⁹ Dens ytre miljø og samfunnsmessige karakter må derfor frembringes, og i så måte har romanformen et fortrinn som Dorothy van Ghent treffende artikulere i innledningen til sin studie *The English Novel: Form and Function* (1953): "[T]he nearest similitude for a novel is 'world'" (Van Ghent 1965:6). Romanen *verdner*, kunne man kanskje si, og det er denne sjangerressursen Thomas Hardy trenger for å kunne gi sitt imaginære Wessex et intelligibelt uttrykk.

I dette kapittelet vil jeg undersøke romanuniversets beskaffenhet og særdrag, og diskutere hvordan og hvorfor Tess' sinnelag og handlingsliv kolliderer med denne verdenen slik den blir fremstilt. De uforenelige motsetningene fører til at Tess støtes ut som *pharmakos*, og tilstedeværelsen av denne tragiske arketypen gjør at spørsmålet om skyld uvegerlig blir et hovedtema. I hvilken forstand er Tess skyldig i en overskridelse, og på hvilket sedelig grunnlag og med hvilken berettigelse blir hun utstøtt? Motsetningene får etter min oppfatning et emblematiske uttrykk med konfrontasjonen og bruddet mellom Tess og Angel Clare, og mitt tekstmære hovedfokus er derfor innrettet mot romanens fase tre, fire og fem. Til forskjell fra romanens to første sekvenser om Tess' karrige familieliv og hennes konsekvensrike møte med Alec D'Urberville, omhandler romansen mellom Angel og Tess på Talbothays et møte mellom to tilsynelatende likeverdige parter som gradvis utvikler en sterk følelsesmessig relasjon. Det tilsynelatende skal likevel og imot forventning slå over i sin motsetning. Angel har avsverget alle dogmer han ble oppdratt under på prestegården i Emminster, for isteden å pleie en tilværelse som bonde og fritenker, men når Tess for å utradere all forstillelse fra deres relasjon tilkjenner at hun har hatt sex, viser det seg at dogmatikken øver større innflytelse på Angels handlingsliv enn hans egendefinerte autensitetsidealer. Dermed, idet Angel avviser Tess på grunn av hennes betroelse, trer et dramatisk forventningsbrudd og en tragisk innsikt i kraft samtidig; Angels kjærlighet klarer ikke å holde stand mot konvensjonene stilt overfor Tess' forhistorie. Jeg argumenterer for at romanen som form blir en tragisk ressurs

¹⁹ Jf. Lukács 1965:32, se side 31 ovenfor.

heller enn det motsatte, og at nettopp Angel Clare-sekvensene er egnet til å illustrere dette. Én ting er at selve omslaget er godt konsipert og utarbeidet av Hardy, og at han evner å fremkalle et effektfullt ekko fra den greske tragedien ved å kalkere scenen i pakt med Aristoteles' dramaturgiske mønsterbilde der "[...] en handling slår om til sin motsetning [...]" (Aristoteles 2013:40). Men den patos som trer i kraft, beror også på den sammensatte konteksten som er etablert på forhånd, ved at leseren får innsyn i de besværlige enkelthetene ved Tess' liv og hennes sympativedekkende, uselviske egenskaper, før Angel kommer til å spille noen rolle i det. Er kollisjonen de to imellom engasjerende og erkjennelsesutvidende, og er vendepunktet som inntreffer et troverdig eksempel på Northrop Fries begrep om en "epiphany of law" (Frye 2000:208). Når fungerer sekvensene om Tess og Angel som en tragedie, når gjør de det ikke, og hva har det ene eller andre å si for helhetsopplevelsen av romanen?

Undersøkelsen av disse hovedspørsmålene skal foregå i dialog med resepsjonshistorien. Jeg skal presentere og drøfte Hardys status i den engelske romantradisjonen, og diskutere tragedietemaets plass i ordskiftet som omhandler hans forfatterskap. Hovedmotsetningene i så henseende blir målbåret av den anerkjennende Virginia Woolf og den skeptiske F. R. Leavis. Like sentralt vil det være å belyse den tragedieorienterte kritikken og forskningen som befatter seg direkte med *Tess*. Utvalget jeg skal forholde meg til i den forbindelse, er ytterligere avgrenset ved at jeg hovedsakelig innlemmer og drøfter lesninger som omhandler og evaluerer Angel Clare-sekvensenes betydning for *Tess of the D'Urbervilles* som helhet. Materialet består på den ene side av anmeldelser fra Hardys samtid som særlig befatter seg med spørsmålet om Angel Clares troverdighet eller mangel på det samme. På den annen side skal jeg innlemme forskning som diskuterer hvordan Angels vegelsinnede oppførsel overfor Tess kan være representative symptomer på dypkulturelle dilemmaer. Selv om tilfanget av teoretiske og metodologiske innfallsvinkler har tiltatt med tiden, blir spørsmålet om hvilke krefter som får ham til å agere abrupt og hensynsløst overfor Tess drøftet i alle de ulike fasene av resepsjonen. Ligger subjektive eiendommeligheter eller slettheter ved ham selv til grunn, eller er hans handlinger determinert av kollektive forestillinger og ideologier? Hvorvidt svarene som blir gitt graviterer mot spørsmålets første eller andre ledd, har

vist seg å være avgjørende for om man betrakter *Tess* som en genuint tragisk roman eller ikke. Meningsutvekslingen om temaet er dermed av åpenbar interesse fordi tragedieaspektet blir fremhevet og gjort til et tungtveiende kvalitetskriterium i vurderingen av romanen. Endelig vil jeg samle kapittelets tråder, og oppsummere i hvilken forstand *Tess* fungerer som tragedie, både med henblikk på tradisjonelle kriterier og eventuelle nye perspektiver og ansatser som teksten føyer til tragedietradisjonens løpende historie.

2.2 Thomas Hardys kulturelle posisjon

Thomas Hardy var ved inngangen til 1890-årene en kjent romanforfatter selv om hans popularitet vekslet ved hver utgivelse. Hans kvalitetsmessige ry var dessuten omdiskutert, og det har det fortsatt å være. Sammenlignet med Jane Austens, George Eliots og Henry James' selvsagte posisjon blant de store i engelsk 1800-talls litteratur har Hardys plass vært utsatt, og hans navn forekommer både innenfor og utenfor det gode selskap. Ved hans død i januar 1928 skriver Virginia Woolf i "The Novels of Thomas Hardy" at "When we say that the death of Thomas Hardy leaves English fiction without a leader, we mean that there is no other writer whose supremacy would be generally accepted, none to whom it seems so fitting and natural to pay homage" (Woolf 1959:245). Woolf, som selv aspirerer til lederposisjonen, tar imidlertid feil når hun tar en bred, vedvarende konsensus om Hardys forfatterskap for gitt. Det mest talende moteksempelet er at den innflytelsesrike F. R. Leavis, tjue år senere, ikke innlemmer Hardy i *The Great Tradition* (1948). Leavis er imidlertid nøye med å påpeke at selv om den store tradisjonen, slik han tenker seg den, er tydelig avgrenset,²⁰ innebærer ikke det at andre engelske romanforfatterskap ikke er

²⁰ Bestående av "[...] the major novelists who count in the same way as the major poets, in the sense that they not only change the possibilities of the art for practitioners and readers, but that they are significant in terms of the human awareness they promote; awareness of the possibilities of life." (Leavis 1962:2) Foruten Austen, Eliot og James består Leavis' utvalg av Joseph Conrad og D. H. Lawrence.

verdt å lese. Bibliografen Geoffrey Harvey som i flere bøker har gjennomgått Hardy-resepsjonen, tar derfor vel hardt i når han i *Tess of the d'Urbervilles. A Reader's Guide to Essential Criticism* skriver at "Perhaps the most surprising contribution to [...] Hardy criticism is actually one of omission. The hugely influential critic F. R. Leavis pointedly left Hardy out of his book, *The Great Tradition* [...]" (Harvey 2000:45). Et relevant apropos i den forbindelse, er at Charles Dickens heller ikke inngår blant de fem utvalgte.²¹ Å bli utelatt fra Leavis' kanoniske sentrum er derfor ikke ensbetydende med å bli kastet vrak på.

Leavis introduserer imidlertid Hardy på en temmelig nedlatende måte – og det er nok *måten* og de implisitte vurderingskriteriene Leavis baserer seg på, som får både Harvey og den anerkjente Hardy-forskeren Arnold Kettle til å steile – da han siterer og bifaller Henry James' vurdering i korrespondanse med Robert Louis Stevenson fra mars 1892: "The good little Thomas Hardy has scored a great success with *Tess of the D'Urbervilles*, which is chock-full of faults and falsity, and yet has a singular beauty and charm" (sitert etter Leavis 1962:22). En nøytral tolkning av sitatet er at Leavis ved å innlemme det og betrakte det som treffsikkert, synes at Hardy som forfatter og romanen om Tess mangler raffinement. Et slikt inntrykk bekreftes langt på vei idet Leavis hevder at Hardy står i gjeld til George Eliot, men at han er henne komplett underlegen: "[B]y the side of George Eliot [...] Hardy, decent as he is, [appears] as a provincial manufacturer of gauche and heavy fictions that sometimes have corresponding virtues" (1962:124). Arnold Kettle går på sin side i rette med Hardy-forskningen generelt, og etter hvert Leavis spesielt, i artikkelen "Hardy the Novelist: a Reconsideration" fra 1966:

There is a fairly widespread doubt about Hardy among current practitioners of Eng. Lit., and I think the doubt (which tells us as much perhaps about twentieth-century literary criticism as about Hardy) is associated with a sense that he has not yet been adequately 'dealt with' by the profession.

²¹ Senere, med boken *Dickens the Novelist* fra 1970 som er skrevet sammen med Q. D. Leavis, revurderer han imidlertid sin tidligere oppfatning og tar til orde for at Dickens er del av den store tradisjonen.

The situation is not unlike that surrounding the reputation of Dickens until fairly recently. Everyone was sure that Dickens was a great writer except the highbrows and the academics. [...] And although Hardy as a novelist is not at all like Dickens I suspect that some of the underlying difficulties we have had with both of them are not unrelated.

For myself, I have no doubt that Hardy is one of the great novelists and feel very suspicious of any attempt to present a 'tradition' of the English novel which leaves him out or plays him down²² (Kettle 1972:262).

Hardy blir ifølge Kettle lest – av akademikere og den selvbestaltede kulturelite (highbrows) – på måter som vanskeliggjør verdsettelse av kvalitetene i hans prosa, og dette forklarer et stykke på vei hans utsatte plass i den engelske romantradisjonen. Hardy er nemlig, som Dickens, ingen sofistisert forfatter av den typen som smakdommere à la Leavis setter høyest. All den tid Hardys blikk på verden foregår nedenfra og opp, kan ikke hans romaner være subtile på den måten som det tjuende århundrets *connoisseurs* foretrekker. En slik stil vil nemlig verken kunne fremstille den sydengelske landsbygda som er Hardys domene, eller de erfaringer menneskene gjør seg i dette særpregede miljøet, på en realistisk måte.

What links Hardy with Dickens—and makes them both a problem to many twentieth century critics—is that they were both, in a rather basic sense, unsophisticated writers. I do not mean by this that they were not interested in the moral and formal aspects of their art, but rather that they both looked at life, as artists, from below rather than above. This is really the essence of my theme: the need to see Hardy in a more 'popular', 'democratic' tradition than has sometimes been done. Hardy was, for an artist, an exceptionally well-read man who kept abreast of current philosophical and even scientific developments with remarkable conscientiousness; but his sensibility was not at all that of the typical modern intellectual. His almost pathological inability (in marked contrast to Dickens) to live in London or any large town reflects far more than a preference for the peace and quiet of country life: it was the *values* of urban life that oppressed him (1972:263).

²² Raymond Williams er inne på det samme i sin studie *The English Novel. From Dickens to Lawrence* fra 1970: "The more I read Hardy the surer I am that he is a major novelist, but also that the problem of describing his work is central to the problem of understanding the whole development of the English novel" (Williams 1974:79).

Kettle overdriver Hardys aversjon mot urbane vaner og verdier en smule, men det er riktig at hans sensibilitet ikke er utpreget intellektuell. Engasjementet for protagonistenes handlingsliv er mer fremtredende enn analysen av personenes indre. Hvilke underbetonte kvaliteter kan anerkjennelsen av en slik sensibilitet, samt Hardys røtter i en folkelig og demokratisk romantradisjon, i så fall kaste lys over? Kettle hevder at det i hvert fall kommer én vesentlig og konsistent tematisk dimensjon til syne som nettopp angår forholdet mellom intuitiv følsomhet og intellektuell tenksomhet: "[T]he chief point one would wish to emphasize is the negative rôle, in novel after novel, of any way of thinking that gives abstract ideas or principles a priority over the actual needs of specific situations. This is particularly striking in *Tess of the D'Urbervilles*" (1972:269). Ja, og særlig slående er denne dimensjonen i forholdet mellom Tess og Angel Clare, der Angel til slutt kommer til innsikt, til *anagnorisis*, om den tragiske feilvurderingen han gjorde da han i sin tid avviste Tess ut fra generelle prinsipper:

Thus from being her critic he grew to be her advocate. Cynical things he had uttered to himself about her; but no man can be a cynic and live; and he withdrew them. The mistake of expressing them had arisen from allowing himself to be influenced by general principles to the disregard of the particular instance (Hardy 2003:341).

Kettle er, slik jeg leser ham, av den oppfatning at Hardys fremstilling av denne og beslektede tragiske situasjoner, er blant hans største fortrinn som forfatter. Hvis en leser av i dag skal kunne verdsette en slik forse, må han anerkjenne Hardys egenartede stil og følsomhet uten å vurdere hans romaner gjennom et raster av det tjuende århundrets romanestetikk.

Riktignok vedgår også den avmålte Leavis at Hardys forfatterskap har sine kvaliteter, og den mest fremtredende finner han på idéplanet. Om *Jude the Obscure* fra 1895 heter det at denne romanen kommer nærmest i å oppfylle forfatterens "major philosophic-tragic ambition" (Leavis 1962:23). Leavis er da i berøring med hva som

gjør Hardys romaner, og særlig de siste to; *Tess of the D'Urbervilles*²³ og *Jude the Obscure*, problematiske og interessante. Det lar seg fastslå at de omhandler både transhistoriske grunnvilkår og historiske betingelser fordi fortelleren ofte kommenterer handlingen med egne maksimer. Om den tidlige fasen av Tess' gradvis mer intime og derfor skjebnesvangre samvær med Alec D'Urberville, kan vi blant annet lese:

In the ill-judged execution of the well-judged plan of things the call seldom produces the comer, the man to love rarely coincides with the hour for loving. Nature does not often say 'See!' to her poor creature at a time when seeing can lead to happy doing; or reply 'Here!' to a body's cry of 'Where?' till the hide-and-seek has become an irksome outworn game. We may wonder whether at the acme and summit of the human progress these anachronisms will become corrected by a finer intuition, a closer interaction of the social machinery than that which now jolts us along; but such completeness is not to be prophesied, or even conceived as possible (Hardy 2003:43).

Reelt menneskelig fremskritt ville først ha funnet sted dersom man hadde utviklet en sikrere intuisjon forut for sine mest avgjørende beslutninger, blant annet i spørsmål som omhandler kjærlighet. Fortelleren skulle ønske at menneskenes alltid famlende og ofte feilslåtte fremferd på dette livsområdet på sikt kan la seg betrakte som en anakronisme, som et utdatert og tilbakelagt historisk stadium, men han tror ikke at en slik utvikling er mulig. Kollektiv erfaring tilsier nemlig at vi aldri kan gjøre fullt ut adekvate vurderinger med hensyn til de fremtidige konsekvensene av våre handlinger. Å handle vil derfor alltid innebære å handle *i blinda*, overlatt til våre respektive, begrensede perspektiver. *Hamartia*, som ifølge Jean-Pierre Vernant opprinnelig betyr blindhet, blir med dette gjort til en allmenmenneskelig defekt i *Tess*, med de konsekvenser det vil måtte ha for romanens videre forløp som er

²³ Thomas Hardy så aldri ut til å bli helt ferdig med Tess, og han reviderte romanen om henne flere ganger i forbindelse med utgivelser av stadig nye opplag. Hvilken utgave man skal legge til grunn som autoritativ er derfor et åpent spørsmål som har blitt gjenstand for edisjonsfilologiske undersøkelser, blant andre Mary Jacobus' artikkel "Tess: The Making of a Pure Woman" fra 1976. Jeg legger i det følgende 1891-utgaven, som Penguin Books har videreført, til grunn.

utpreget handlingsdrevet og fullt av valgsituasjoner i dilemmaets tegn.²⁴ På den annen side vil en del innvende, og Leavis er blant disse, at den filosofisk-tragiske ambisjon som det ovenstående sitatet er ett eksempel på, påvirker stilen negativt. Etter å ha fremhevet *Jude the Obscure* som den mest vellykkede iverksettelsen av Hardys ambisjon, legger han til slutt megetsigende til; ”in its clumsy way” (Leavis 1962:23).

Også i *Tess* kan fortelleren fremstå som en dosent, med et idiom og et abstraksjonsnivå som er helt annerledes enn det de litterære personene er i besittelse av, og denne kan dermed svekke inntrykket av at personene er frie agenter og bidra til å innsnevre leserens fortolkningsmuligheter, som om forløpets primære hensikt er å illustrere bestemte metafysiske, historiske og sosiologiske teser. En annen, som mer utførlig enn Leavis kritiserer en slik tendens, er Lionel Johnson. I 1894 utgir han den første lengre forfatterskapsstudien *The Art of Thomas Hardy*. Her skriver Johnson:

[...] Mr Hardy is not content to frame his indictment, by the stern narration of sad facts: he inserts fragments of that reasoning, which has brought him to his dark conclusion. They are too many, too bitter, too passionate, to be but an overflow, as it were, from his narration: they are too sparse, too ironical, too declamatory, to be quite intelligible. After enjoying their grimness, I want definitions of *nature*, *law*, *society* and *justice*: the want is coarse, doubtless, and unimaginative, but I cannot suppress it (Johnson 1973:230).

I *Aspects of the Novel* (1927) er E. M. Forster inne på det samme, nemlig at det hefter noe konstruert ved Hardys intrige-konstruksjoner som strider imot romanformens plastisitet og dens potensial til å fremstille det indre, personlige liv. Dette trekket er ifølge Forster en svakhet ved et ellers betydelig forfatterskap:

²⁴ ”Hamartia betyr i egentleg mening blindskap. Dvs. noko som overgår mennesket, som fell knusande ned over han, som hindrar han fra å sjå tinga slik dei er [...]” (Vernant 2003:345).

Sometimes a plot triumphs too completely. The characters have to suspend their natures at every turn, or else are so swept away by the course of fate that our sense of their reality is weakened. We shall find instances of this in a writer who is far greater than Meredith, and yet less successful as a novelist – Thomas Hardy. Hardy seems to me essentially a poet, who conceives of his novels from an enormous height. They are to be tragedies or tragi-comedies, they are to give out the sound of hammer-strokes as they proceed; in other words Hardy arranges events with emphasis on causality, the ground-plan is a plot, and the characters are ordered to acquiesce in its requirements. Except in the person of Tess (who conveys the feeling that she is greater than destiny), this aspect of his work is unsatisfactory (Forster 2005:92-93).

Forster gjør imidlertid et unntak for romanpersonen Tess, som overskrider og forblir mer enn sin skjebne. Hennes personlighet må i så fall komme til uttrykk via handlinger og fremstilling av indre liv; følelser, sanseintrykk, fortolkninger og beslutninger. Dermed kan man tolke Forster dithen at Tess' storhet hviler på at Hardy tross alt finner en bedre balanse mellom plott og portrett i romanen om henne. Til forskjell fra andre av hans hovedpersoner, blir ikke Tess' karakter overstyrt av de krav som intrigekonstruksjonen setter. Hun forblir seg selv til tross for denne, og heri ligger hennes eksemplariske styrke. Å si at Forster betrakter *Tess of the D'Urbervilles* som en vellykket roman ville imidlertid være å hevde mer enn man har dekning for. Selv om den har én eksepsjonell kvalitet sammenlignet med Hardys øvrige romaner, er den likevel, som forløperne og den etterfølgende *Jude the Obscure*, for preget av et alltid til grunnliggende tragedieformular, skal vi tro Forster.

Bak innvendingene som Johnson og Leavis reiser, og som Forster delvis tangerer, enser vi en romanpoetikk som heller ikke er uproblematisk. For finnes det en grense for sammenblanding av ulike retoriske registre, og ikke minst; finnes det en grense for hvor engasjert fortelleren kan være i personenes skjebner før det hele blir estetisk ubehjelpelig, eller med Leavis' ord – ”clumsy”? Slike grensedragninger lar seg vanskelig generalisere. Diskusjonen blir først tilstrekkelig forpliktende og konkret når den tar utgangspunkt i enkelttekster. Hardys romaner, og herunder *Tess of the D'Urbervilles*, aktualiserer i alle fall slike poetologiske avveininger. For eksempel skriver Dorothy Van Ghent i et kapittel viet *Tess*: ”To turn to one of Hardy's great tragic novels is to put 'internal relations' in the novel to peculiar test, for there is no

other novelist, of the stature equal to Hardy's, who so stubbornly and flagrantly foisted upon the novel elements resistant to aesthetic cohesion" (Van Ghent 1965:196). Det er som om hun spør hvorfor *Tess*, trass i at teksten rokker ved en viss standard når det gjelder hvordan en roman skal fortelles, likevel oppleves som en stor, tragisk roman. Både Leavis og Van Ghent vektlegger stilproblemet og spørsmålet om tragisk dybde i sin kritikk, men ender opp med svært ulike totalvurderinger. Mens fraværet av stilistisk enhet er en mangel i Leavis' øyne, ser Van Ghent en sterk kunstnerisk integritet og originalitet hos Hardy nettopp fordi hans skrivepraksis ikke har det formfullendte som primærmotivasjon. Dét gir han dessuten selv åpent uttrykk for i *The Life of Thomas Hardy*²⁵: "The whole secret of a living style and the difference between it and a dead style, lies in not having too much style – being, in fact, a little careless, or rather seeming to be, here and there" (Hardy 2007:107).

Leavis' og Van Ghents ulike evalueringer, indikerer at Hardys romaner utgjør en særegen hermeneutisk og estetisk utfordring – et poeng som blir understreket og drøftet av Arnold Kettle i ovennevnte artikkel og ikke minst av Irving Howe i *Thomas Hardy*. Dersom vi alt i alt opplever at fremstillingen berører, engasjerer og avføder innsikter, dersom romanen – for å tale med Leavis imot Leavis – "[promotes] awareness of the possibilities of life" må vel stilen primært betraktes som et hjelpemiddel i realiseringen av disse kvalitetene, og ikke som noe underlagt et generelt poetologisk krav om *subtilitet*? (Leavis 1962:2). Å være en pådriver for at Hardy hører hjemme i det besnærende konstrukt som Leavis' engelske romankanon utgjør, er uansett hinsides mitt anliggende og derfor en fruktesløs problemstilling. Etter mitt syn er det likevel grunn til å møte Leavis' påstander om Hardys uforløste stil, som har det til felles at de er generelle, med skepsis. Som hos andre utpreget idiosynkratiske forfattere, hvis eiendommelige syn på verden og historien og språket er deres fremste og mest originale kunstneriske ressurs, forekommer det

²⁵ Denne boken, en slags selvbiografi, som han utarbeidet med sin andre kone Florence, er en sammenstilt ettbindsutgave av *The Early Life of Thomas Hardy* og *The Later Years of Thomas Hardy* som henholdsvis ble utgitt i 1928 og 1930.

tekstpassasjer som fremstår uforløste, umotiverte, feilslåtte eller kryptiske. Dette gjelder også den Hardy-influerte D. H. Lawrence²⁶ som blir verdiget plass i Leavis' panteon, og det gjelder William Faulkner. Men disse lapsusene må veies opp imot de mulige gevinstene. Virginia Woolf, som selv er kunstner, hevder at Hardys inntrykksmettede romaner både muliggjør og krever at leseren inngår i intens medskapende dialog med verket. I ”The Novels of Thomas Hardy”, skriver hun:

Nothing is easier, especially with a writer of marked idiosyncrasy, than to fasten on opinions, convict him of a creed, tether him to a consistent point of view. Nor was Hardy any exception to the rule that the mind which is most capable of receiving impressions is very often the least capable of drawing conclusions. It is for the reader, steeped in the impression, to supply the comment (Woolf 1959:254).

Også idé- og kulturhistorikeren Jacques Barzun skriver innsiktsfullt om den besinnelse og revisjonsberedthet som Hardys diktning fordrer av leseren i essayet ”Hardy's One World”.

[...] Hardy's novels themselves, with their rough natural setting and quick complication, will sufficiently justify themselves to any reader open to reasonings about fate and willing to listen to the author's pained philosophizing. If to say this is like putting the cart before the horse, the answer is that an original artist generally has to educate us to his meaning (Barzun 1956:187).

Barzun slår til lyd for at den originale kunstneren må utdanne sin leser, underforstått at leseren må la seg skolere. Harold Bloom tangerer Barzun i sin introduksjon til antologien om Hardys forfatterskap som han redigerte i 1987, når tar han til orde for at *Tess* har en profetisk kvalitet som bedre lar seg uteske og anerkjenne med tidens hjelp.

²⁶ Som skrev en egen og utpreget idiosynkratisk studie over Hardys romaner, *Study of Thomas Hardy*, som ble utgitt posthumt.

Of all the novels of Hardy, *Tess of the D'Urbervilles* now appeals to the widest audience. The books' popularity with the common reader has displaced the earlier ascendancy of *The Return of the Native*. It can even be asserted that Hardy's novel has proved to be prophetic of a sensibility by no means fully emergent in 1891 (Bloom 1987:12).

Blant de mest innflytelsesrike Hardy-kritikerne er Woolf, Van Ghent og Kettle mer åpne for de mulige gevinstene i Hardys verk enn Leavis som, idet han tiltrer Henry James' bornerte brev om Hardy generelt og *Tess* spesielt, allerede har inntatt en posisjon som vanskeliggjør verdsettelse. Med verdsettelse mener jeg ingenlunde panegyrikk, men en tilnærming med det formål å uteske og diskutere estetiske og kognitive kvaliteter i en tekst eller et forfatterskap på studieobjektets premisser. Virginia Woolf mener at Hardys mest fremtredende fortrinn, er en tragisk følsomhet som både er tradisjonsbevisst og original. I "The Novels of Thomas Hardy" finnes det en rekke eksempler på en verdsettende lese måte i aksjon, som når hun fremhever Hardys karakter- og intrigeskapende ferdigheter:

In short, nobody can deny Hardy's power—the true novelist's power—to make us believe that his characters are fellow-beings driven by their own passions and idiosyncracies, while they have—and this is the poet's gift—something symbolical about them which is common to us all (Woolf 1959:251).

Hardy fremstiller, ifølge Woolf, personer som både er ekstraordinært lidenskapelige, det vil si at de utviser vilje til å lide for det de tror på, samtidig som de forblir representative. Dermed, fordi de utstråler sterk vilje og ikke minst heroisk integritet, samtidig som de forblir sårbare og dermed gjenkjennelige, er de egnet til å vekke leserens innlevelse.

They have a force in them which cannot be defined, a force of love or of hate, a force which in the men is the cause of rebellion against life, and in the women implies an illimitable capacity for suffering, and it is this which dominates the character and makes it unnecessary that we should see the finer features that lie hid. This is the

tragic power; and, if we are to place Hardy among his fellows, we must call him the greatest tragic novelist among English novelists (1959:253-254).

Woolf fremhever ham som den engelske romankunstens største tragiker, blant annet fordi hans romaner *ikke* er utpreget subtile. De fineste nyansene glimrer, til forskjell fra for eksempel hos Henry James, med sitt fravær fordi subjektivitetens interne fenomenologi i liten grad opptar Hardy. Poenget understrekes også av Hardy-kritikeren Lascelles Abercrombie i hans innflytelsesrike *Thomas Hardy. A Critical Study* fra 1912. Om *Tess of the D'Urbervilles* heter det her at: "The characterization is just sufficiently elaborated to be real and substantial, and to give the theme definiteness and human particularity. There are no curious subtleties, nor searching into the secrets, of psychology" (Abercrombie 1927:104-105). Det er subjektets relasjonelle handlingsliv som er Hardys domene, og som gjør det nærliggende å sette hans romaner i forbindelse med store dramatiske forløpere. "To find anything approaching the violence and convolution of Hardy's plots one must go back to the Elizabethan drama", skriver Woolf (1959:256-257). Prioriteringen av mennesker i handling og saksinnholdet de står for fremfor en nitid portrettering av personlig subjektivitet – som Woolf fremhever som et Hardy-kjennetegn – har dessuten en umiskjennelig poetologisk forankring hos Aristoteles og ikke minst hos Hegel.²⁷ Også Woolfs betraktninger er utpreget generelle, som ventelig er i og med at teksten hennes rammer inn et litterært livsverk, men de utstyrer leseren med positive hypoteser istedenfor finitte oppfatninger som vanskeliggjør verdsettelse. Som hun skriver, er det opp til leseren, basert på summen av inntrykk, å trekke utprøvende konklusjoner om hva Hardys tekster utsier. Det er nettopp dét jeg skal gjøre i dette kapittelet med henblikk på én av hans romaner. Lesningen av *Tess* er likevel ikke åpen og utprøvende i videste forstand. Den er innrettet mot å belyse romanens plass i

²⁷ Som tidligere sitert på side 35: "Die Tragödie in ihrer antiken, plastischen Hoheit bleibt noch bei der Einseitigkeit stehen, das Gelten der sittlichen Substanz und Notwendigkeit zur allein wesentlichen Basis zu machen, dagegen die individuelle und subjektive Vertiefung der handelnden Charaktere in sich unausgebildet zu lassen [...]" (Hegel 1966b:573).

tragedietradisjonen, og i den forbindelse skal jeg legge særlig vekt på farmakosfigurens tilstedeværelse og funksjon i Hardys tekst.

2.3 *Pharmakos*: Å lese *Tess* som tragedie. Hensikt og fremgangsmåte

En tragedie er en troverdig fremstilling av hvordan et menneske (som oftest hederlig) underlegges krefter som i en bestemt kontekst *nødvendigjør* personens fall. Ved å bevitne denne prosessen kan vi få fornyet innsikt i kreftene som virker og har virket styrende for menneskers liv, og dette har jo alltid å ha vært en topos i tragedien, nemlig å rokke ved det tilsynelatende. Omslaget fra tingene slik de fremstår, til slik de er, heter som kjent *peripeti* og er ikke bare en dramatisk effekt, men integrert i tragedien som erkjennelsesform. Betegnende nok er det ideen om det omkalfatrende skjebneomslaget som ligger til grunn når Thomas Hardy selv gir en tragediedefinisjon. I et dagboknotat fra november 1885, heter det: "It may be put thus in brief: a tragedy exhibits a state of things in the life of an individual which unavoidably causes some natural aim or desire of his to end in a catastrophe when carried out" (Hardy 2007:181). Selv om dette er en kort og fyndig definisjon, er dens betydning omfattende. I tillegg til å slå fast at tragediens vesensbestemmende kjennetegn er at en katastrofal vending finner sted, angir Hardy hvilke faktorer som etter hans oppfatning utløser omslaget og disse beror på en motsetning mellom *naturlige* tilbøyeligheter hos en person, og det vi ad implikasjonens vei får anta er *kulturelle*, samfunnsmessige hensyn.

Hele ideen om et samfunn beror på at en moralsk orden holdes i hevd, og det er ingen tvil om at *Tess* objektivt sett rokker ved fiksjonsuniversets orden. Hun gifter seg med prestesønnen Angel, og sett utenfra, lades begivenheten av det sosiale avansementets dimensjon. Når hun deretter blir avvist av sin ektemann fordi hun i fortid angivelig har innlatt seg med en annen, blir det klart at hun uforvarende har skapt fallhøyde for seg selv. Hun har bragt skam over egen person, sin familie, sitt kjønn og sin klasse, og hun har bestyrket den utbredte tro på at samkvem på tvers av

klaseskiller er utilrådelig. Angels avvisning og fordømmelse av Tess fungerer i neste omgang som et signal til samfunnet om å støte henne fra seg som *pharmakos*, som et akutt moralsk problem i kollektivets midte.

Farmakosfiguren har sin opprinnelse i antikken og kroneksempelen på en slik syndebukk i den greske tragedie er selvsagt Oidipus, som rives ned fra maktens tinder da hans objektive skyld – drap og incest – avdekkes. Deretter blir han forvist fra Teben.²⁸ Northrop Frye argumenterer i *Anatomy of Criticism* for at denne litterære figuren figurerer også i moderne prosakunst.

We meet a *pharmakos* figure in Hawthorne's Hester Prynne, in Melville's Billy Budd, in Hardy's Tess, in the Septimus of *Mrs. Dalloway*, in the stories of the persecuted Jews and Negroes, in stories of artists whose genius makes them Ishmaels of a bourgeois society. The *pharmakos* is neither innocent nor guilty. He is innocent in the sense that what happens to him is far greater than anything he has done provokes, like the mountaineer whose shout brings down an avalanche. He is guilty in the sense that he is a member of a guilty society, or living in a world where such injustices are an inescapable part of existence (Frye 2000:41).

Eksemplene Frye gir viser syndebukk-motivets levedyktighet i romanens tidsalder, og vitner om at også moderne forfattere får belyst sin samtid ved hjelp av denne figuren. At skyld – et begrep som er særlig viktig i Hegels tragediesonderinger – er noe annet og mer vilkårlig i en gudløs moderne tid enn da man trodde på transcendentale, lovgivende guddommer, er åpenbart. Slike forskjeller utelukker likevel ikke at en tematisk kontinuitet gjør seg gjeldende, at selve *betingelsene* for å bli betraktet som skyldig i en etisk overskridelse fremdeles er gjenstand for litterær utforskning. Fries utvalg av moderne eksempler, som også innbefatter Tess, viser at farmakosfiguren

²⁸ Hellenistene Jean-Pierre Vernant og Pierre Vidal-Naquet sammenfatter Oidipus' fall fra konge til syndebukk i *Myth and Tragedy in Ancient Greece*: "He is a 'savior' king who, at the beginning of the play, is the object of the prayers of an entire people as if he were a god holding the city's destiny in his hands; but he is also an abominable defilement, a monster of impurity concentrating within himself all the evil and sacrilege in the world, who must be ejected as a *pharmakos*, a scapegoat, so that the city can become pure once again and be saved" (Vernant og Naquet 2006:106).

har vært litteraturhistorisk svært standhaftig, og er en sterk indikasjon på skyldtemaets relevans også i det moderne. Frye diskuterer dernest hvilke vesentlige trekk som hører til den utstøtte som litterær arketypp. En farmakos er ikke et uskyldig dydsmønster, men konsekvensene som hans handlinger utløser går ut over alle rimelige proporsjoner hvis man ser hen til hva den angivelige transgresjonen består i. Her tangerer Frye George Steiner som hevder at ikke-proporsjonale konsekvenser av en handling er et ufravelig tragediekriterium: "There is no use asking for rational explanation or mercy. Things are as they are, unrelenting and absurd. We are punished far in excess of our guilt" (Steiner 1996:9).

Frye runder av passasjen (siteret på foregående side) med en setning som skal bli viktig i min lesning av *Tess*. Farmakosen er skyldig i den forstand at han er del av et skyldig samfunn, skriver han. Hva vil dette si? Skyld som fenomen og begrep blir kun meningsfylt dersom man måler bestemte handlinger opp imot en gitt eller tenkt etisk standard som handlingene utgjør en overskridelse av, og et samfunn som sanksjonerer mot en person ved å gjøre ham eller henne til farmakos påberoper seg et sett av hevdvunne normer i den forbindelse. Dersom samfunnet, for eksempel i en roman som *Tess*, skal kunne fremstå som skyldig, forutsetter det i så fall at teksten på en eller annen måte sår tvil om de allmenne normenes legitimitet. For å kunne diskutere spørsmålet om samfunnsmessig skyld, må lesningen av *Tess* derfor fokusere på om romanen, slik den blir fortalt, antyder en alternativ etisk standard som setter leseren i stand til å holde dommedag over den orden som er rådende i fiksjonsuniverset. Og dersom romanens form og innhold ansporer til et slikt kritisk engasjement, kan leseropplevelsen minne om tragisk katarsis. Min hypotese er at særlig hovedpersonen selv, i handling og gjennom innblikkene vi får i hennes bevissthet, står for en mindre dogmatisk og mer intuitiv væremåte som kunne ha dannet grunnlag for en sannere, mer naturtro og mer tolerant etikk. Som Irving Howe betoner:

A victim of civilization she is also a gift of civilization. She comes to seem for us the potential of what life could be, just as what happens to her signifies what life too often becomes. She is Hardy's greatest tribute to the possibilities of human existence,

for Tess is one of the greatest triumphs of civilization: a natural girl (Howe 1970:130-131).

2.4 En bevissthetstragedie?

Sondringen mellom motsetninger er betegnende for Hardys tragiske sensibilitet som er preget av en konsekvent perspektivisme, og som gjør seg gjeldende allerede i det Howe kaller tekstens *ouverture*.²⁹ Leseren får innblikk i Tess' personlige utvikling og hennes beveggrunner for å handle som hun gjør, og settes dermed i stand til å betrakte hennes uhellsvangre valg med innlevelse og forståelse. På den annen side er de fleste andre romanpersonene ute av stand til å registrere og leve seg inn i hennes forutsetninger. De ser hennes transgresjoner mot sedvanen, fordømmer disse og har for øvrig nok med sitt. Angel Clares brudd med Tess etter en intens kjærlighetserfaring de to imellom, er utfallet av en kollisjon mellom to perspektiver som er uforenlige fordi de er begrensede. Dermed blir leseren konfrontert med spørsmålet om hvordan man selv ville ha bedømt Tess dersom den privilegerte innsikt i motivene for hennes handlinger som fortellerens beretning gir, ikke var blitt en til del. Tildragelsen vitner om at romansjangeren er en forutsetning for Hardy. Hans tragiske perspektivisme betinger romanens adgang til fokaliserings for å la seg fremstille, slik Dale Kramer påpeker med presisjon:

In a strictly technical sense, the point of view or narrative perspective in *Tess of the D'Urbervilles* is omniscient. But in a practical or aesthetic sense, Hardy maneuvers his point of view in order to communicate not the absolute truth of a situation but the innumerable ways of looking at a situation (Kramer 1975:131).

Kramers hovedpoeng er at *Tess* er en *bevissthetstragedie*; om konsekvensene av at en og samme situasjon tolkes og bedømmes ulikt av ulike personer. ”Hardy-as-narrator”

²⁹ Jf. Howe 1970:117.

som Kramer ynder å kalle romanens autorale forteller, gir da også utvetydige indikasjonjer i den retning når det slåås fast at "[...] the world is only a psychological phenomenon[.]" (Kramer 1975:113 og Hardy 2003:97). Dåt er i så fall et motiv vi gjenfinner i *Absalom*, selv om det i Faulkners roman er langt mer radikalt i-verk-satt. I denne er det nemlig ikke noe allvitende perspektiv verken i fortellerteknisk eller annen forstand. Kramer hevder videre om *Tess* at det i den gryende modernitet som teksten henspiller på, ikke finnes noe allment moralsk korrelat – ingen sannhet, bare vilkårlige sannheter: "The lack of moral imperative creates an atmosphere in which every man has his own truth, and has it, moreover, in only a limited way" (Kramer 1975:131).

Dette er åpenbart riktig dersom man for eksempel sammenligner med den greske tragediens guddommelig inngitte sannhet. Noen tilsvarende metafysisk orden finnes ikke i *Tess*. Likevel fremstår Kramers poeng for spissfåndig og i en viss forstand for teoretisk, av følgende grunn og med, fra min side, villet referanse til Raymond Williams' tragedieforståelse med vekt på "actual experience"³⁰: Når Tess blir uglesett og utstøtt for sine gjerninger, opplever hun ikke at fordømmelsen primært er resultat av enkeltpersoners subjektive innfall. Hun erfarer derimot en kollektivt rotfestet motstand. Som nevnt er det ikke bare Angel som fordømmer henne. Hun sendes ut på vandring som løsarbeider fordi hun blir betraktet som en rettighetsløs skjøge, og endelig skal hennes egen familie, som hun alltid har hensyntatt, bli direkte skadelidende på grunn av hennes fortid. Selv uten å ha misligholdt sine økonomiske forpliktelser overfor utleieren av husmannsplassen der de bor, får de ikke fornyet leieavtalen på grunn av Tess' uønskede tilstedeværelse:

Tess was reflecting on the position of the household, in which she perceived her own evil influence. Had she not come home her mother and the children would probably have been allowed to stay on as weekly tenants. But she had been observed almost immediately on her return by some people of unscrupulous character and great influence: they had seen her idling in the churchyard, restoring as well as she could

³⁰ Jf. Williams 1992:16.

with a little trowel a baby's obliterated grave. By this means they had found that she was living here again; her mother was scolded for 'harbouring' her; sharp words ensued from Joan [Tess's mother], who had independently offered to leave at once; she had been taken at her word; and here was the result (Hardy 2003:353).

På dette tidspunktet har Tess' far "[...] with his heart clogged like a dripping-pan" nylig gått bort, og det siste hun vil er å legge stein til familiens byrde (2003:81). Likevel er hennes blotte nærvær en torn i øyet på landsbyens anonyme sømmelighetsforvaltere – som kan minne om koret i den greske tragedien som ga bystaten stemme. Sønnen Sorrow, resultatet av samleiet med Alec, som fikk sitt vemodsfylte navn da Tess visste at han kom til å dø, ligger begravd på kirkegårdens avsidesliggende del. Moren som ga gutten sin uforbeholdne kjærlighet mens han var i live, forsøker å vedlikeholde hans minnested, men landsbykoret anerkjenner ikke hennes morskjærlighet – det ser bare påminnelsen om en moralsk skamplett i hennes bestrebelser. Denne opprørende tekstpassasjen viser på den ene side, i flukt med Kramer, at ulike perspektiver og situasjonsfortolkninger hører med blant romanens tragiske hovedaspekter.

På den annen side ser vi, trass i hva Kramer hevder, at det finnes moralske imperativer i romanen som blir opprettholdt av sosioøkonomiske og kjønnede maktrelasjoner. I sitt fokus på bevisstheten som individuell, underbetoner Kramer romanens tematisering av hvordan bevisstheten delvis determineres av en kollektiv sedelighet. Man ser og fortolker slik man er sosialisert til, og den enkeltes bevissthet er ikke solipsistisk, den virker ikke i et vakuum, men forholder seg til verden som menneskelig interaksjonsarena. Det individuelle perspektivet er dermed aldri "rent", men alltid under innflytelse av kollektive strømninger. At det ikke finnes noe objektivt korrelat i metafysisk forstand i romanen er riktig, men for Tess er slike avgrensninger betydningsløse. Hun opplever at motstanden hun møter er sterk og omfangsrik fordi den springer ut av en allment utbredt moraloppfatning som hennes egne handlinger strider imot. I så måte finner hennes følelse av å stå overfor en skjebnedefinerende makt gjenklang hos A. C. Bradley i *Shakespearean Tragedy*: "[T]he moral order acts not capriciously or like a human being, but from the necessity

of its nature, or if we prefer the phrase, by general laws – a necessity or law which of course knows no exception and is as 'ruthless' as fate" (Bradley 1991:49).

Tidligere har jeg bemerket at romanformens tragiske potensial bør ses i sammenheng med dens sjangerbestemte mulighet til å etablere en bredt sammensatt kontekst som handlingen motiveres av og henspiller på. Slik sett er det på sin plass å vie de deler av *Tess* som omhandler tiden før heltinnens møte med Angel oppmerksomhet, særlig fordi at når det senere kommer til et brudd mellom de to, skjer dette på grunn av at Angel fordømmer hennes fortid. Den tragiske effekt vil bero på at leseren settes i stand til å betrakte hans handlemåte, og omverdenens tiltredelse av hans – mannens – syn på saken, som en overreaksjon. Det er i så fall romanens fremstilling av Tess' handlinger i tidsrommet før deres møte som danner grunnlaget for en peripetiopplevelse i flukt med Hardys ovenstående definisjon (s. 77), eller Northrop Fries minst like pregnante variant: "[T]ragedy usually makes love and the social structure irreconcilable and contending forces, a conflict which reduces love to passion and social activity to a forbidding and imperative duty" (Frye 2000:218).

2.5 Slekten er verst

I Thomas Hardys dagboknotater fra oktober 1888, da han arbeidet med det som skulle bli *Tess*, heter det: "If you look beneath the surface of any farce you see a tragedy [...]" (Hardy 2007:221). Innledningsvis er de pastorale trekkene mest fremtredende i *Tess*. Frodigheten i skildringer av folkelivet i landsbyen Marlott minner om Cervantes, Fielding og standarden som Hardy selv satte i 1874 med *Far From the Madding Crowd*. John Durbeyfield, Tess' vennlige men drikkfeldige og økonomisk udugelige far, har hørt forlydender av presten Tringham om at han opprinnelig er av aristokratisk byrd; at han er en D'Urberville og at Durbeyfield er en vulgarisert variant av det ærverdige navnet. Nå fremstår muligheten til et bedre liv for ham og hans familie med ett som reell. Med utsikter til forutsigbar tilgang på husly, mat og drikke er livet behagelig og av den grunn meningsfylt. Durbeyfields komiske

makelighet skal imidlertid komme til kort som livsholdning. Å lene seg tilbake og forvente milde gaver i kraft av en navneforbindelse viser seg å være prematurt. De siste gjenlevende i D'Urberville-slekten er nemlig Durbeyfield selv og hans barn. Vel å merke finnes det en velstående familie i nabolandsbyen som bærer navnet, men det har sine helt bestemte grunner:

When old Mr Simon Stoke, latterly deceased, had made his fortune as an honest merchant (some said money-lender) in the North, he decided to settle as a county man in the South of England, out of hail of his business district; and in doing this he felt the necessity of recommencing with a name not quite so well remembered there, and less commonplace than the two original bald stark words. Conning for an hour in the British Museum the pages of works devoted to extinct, half-extinct, obscured, and ruined families appertaining to the quarter of England in which he proposed to settle, he considered that *D'Urberville* looked and sounded as well as any of them: and *D'Urberville* accordingly was annexed to his own name for himself and his heirs eternally. Yet he was not an extravagant-minded man in this, and in constructing his family tree on the new basis was reasonable in framing his intermarriages and connecting links, never inserting a single title above a rank of strict moderation.

Of this work of imagination poor Tess and her parents were naturally in ignorance – much to their own discomfiture; indeed, the very possibility of such annexations was unknown to them; who supposed that, though to be well-favoured might be a gift of fortune, a family name came by nature (Hardy 2003:39-40).

Med satirisk brodd beskrives den nyrike Simon Stokes fremgangsmåte for å viske ut forbindelsen til sin karriere som ågerkarl, for isteden å kunne leve uten fare for konfrontasjon i skinnet av gammel ærverdighet. Verbet ”con” som brukes om hans gjøremål i British Museum er megetsigende, det betegner at man søker egen vinning, gjerne økonomisk, ved hjelp av lureri; ved å vinne tillit på falske premisser. Stokes bestrebelser for å opprettholde en plettfri fasade har tilsnitt av komisk forfengelighet. I sitatets andre avsnitt blir en annen side av saken imidlertid antydnet. Det som på overflaten arter seg som relativt harmløse slettheter kan få alvorlige konsekvenser. Forfalskning er aldri en uskyldig aktivitet. I bygdesamfunnet som Simon Stoke nå trer inn i, er slekt noe absolutt forpliktende. Tanken på at et familienavn kan bytte eier som en vare, er utenkelig.

Fortellingen om det oppfinnsomme navnebyttet kan i seg selv virke temmelig konstruert, men gir en tematisk retning som blir inngående belyst i romanen som helhet; selvhevdelsens mellommenneskelige kostnader. Beskrivelsen av den nå avdøde Simon Stoke får dessuten en illevarslende funksjon ved at den antyder hvilket moralsk eksempel til etterfølgelse som har vært tilgjengelig for hans sønn Alec. Penny Boumelha beskriver Alec med poengtert vidd: "Alec, idly living on the profits of his capital, slips into the role of local squire, superimposing upon his origins in urban manufacturing capitalism his local situation as mock-aristocrat" (Boumelha 1982:43). Thomas Hardys skifte fra komisk overflatedbetragtning til tragisk konsekvensutredning, skal tre i kraft når Alec møter Tess Durbeyfield på godset The Slopes, et sted som i sin fremtoning representerer det tilgjorte og uekte. Fortelleren understreker dette ved å gjøre bruk av negasjon, ved å legge vekt på alt som denne eiendommen i lys av bygdesamfunnets skikk *ikke* er:

It was not a manorial home in the ordinary sense, with fields, and pastures, and a grumbling farmer, out of which a living had to be dragged by the owner and his family by hook or by crook. It was more, far more; a country house, built for enjoyment pure and simple, with not an acre of troublesome land attached to it beyond what was required for residential purposes, and a little fancy farm kept in hand by the owner, and tended by the bailiff (Hardy 2003:38).

I kontrast til landeiendommens tradisjonelle innretning med henblikk på forvaltning av naturressurser, er The Slopes konstruert for å ivareta beboernes ønske om lediggang og hygge i naturskjønne omgivelser. Å si at fortellerens holdning til en rik middelklasse som vil bli adelig er preget av skepsis, er en underdrivelse. Den prangende og historieløse egeninteressen som dyrkes uten måtehold, presenteres som en moralsk brist som kan komme til å nedfelle seg i hensynsløs praksis også på andre livsområder. Arnold Kettle sammenfatter dette med presisjon i kapittelet om Hardy i *An Introduction to the English Novel* fra 1953:

The sacrifice of Tess to D'Urberville is symbolic of the historical process at work. D'Urberville is not, of course, a D'Urberville at all, but the son of the *nouveau riche* Stoke family, capitalists who have bought their way into the gentry, and Tess's cry when she sees the D'Urberville estate: 'I thought we were an old family; but this is all new!' carries a world of irony (Kettle 1967:46).

At møtet mellom Tess og Alec i det hele tatt finner sted beror på hendelser i Durbeyfield-familien. John Durbeyfield har tatt et varig farvel med realitetene etter å ha fått nyss om sin aristokratiske herkomst. Den samvittighetsfulle eldstedatteren Theresa (kalt Tess) ser seg i denne fasen nødt til å ta enda større ansvar. Hennes små søsken trenger mer bestandig ernæring enn luftige visjoner om sosialt avansement. En kveld må hun hente hjem både far og mor fra et lukket drikkegilde, og samme natt med sin lille søvndrukne bror Abraham som reisefølge, drar hun i sin svekkede fars sted den lange veien til markedet for å selge familiens bikuber. Utmattet sovner Tess ved tømmene, og kommer i skade for å kjøre i hjel hesten Prince idet den vaklevorne ekvipasjen kolliderer med postvognen. Skyldbetyngtet etter å ha forårsaket bortfallet av familiens viktigste inntektskilde – hesten –, går Tess, trass i sterke anfektelser, med på å oppsøke enken Mrs. D'Urberville i utkanten av nabolandsbyen Trantridge for å bekrefte slektskap og kanskje sikre økonomisk bistand på sin vanskeligstilte families vegne. Fremme på godset blir det klart for Tess at det er sønnen Alec som der råder grunnen. Mrs. D'Urberville er blind og generelt indisponert av alderdom, og den antatte slektsforbindelsen lar seg derfor ikke kommunisere til henne. Alec er derimot forekommende med tanke på disse nyhetene, men av bestemte grunner. Han ser muligheter til spenning og sanselig nytelse for egen del stilt overfor en attråverdig kvinne som, for å kunne avhjelpe sin families situasjon, er avhengig av *ham*, priggitt hans velvilje. Dette kommer frem i samtale de to imellom.

'[M]other said we ought to make ourselves bekknown to you – as we've lost our horse by a bad accident, and are the oldest branch o' the family.'

'Very kind of your mother, I'm sure. And I, for one, do not regret her step.'

Alec looked at Tess as he spoke, in a way that made her blush a little.

'And so, my pretty girl, you've come on a friendly visit to us, as relations?'

'I suppose I have,' faltered Tess, looking uncomfortably at the mansion (Hardy 2003:41).

Alecs talemåte og inntrengende blikk vitner om at Tess øver en sterk seksuell tiltrekningskraft på ham. Selv har Tess en vag fornemmelse av denne kraften, men hun har ingen egenerfaring å støtte seg på med hensyn til hvordan den bør håndteres. I en fin passasje stadfester fortelleren hva hennes ulempe i så måte består i. Tess utstråler en seksuell modenhet uten basis verken i alder eller praksis:

She had an attribute which amounted to a disadvantage just now; and it was this that caused Alec D'Urberville's eyes to rivet themselves upon her. It was a luxuriance of aspect, a fulness of growth, which made her appear more of a woman than she really was. She had inherited the feature from her mother without the quality it denoted. It had troubled her mind occasionally, till her companions had said that it was a fault which time would cure (2003:42-43).

For øvrig utsetter moren Tess for et betydelig press. Dette tiltar i styrke etter at Tess vender tilbake til Marlott etter det første, urovekkende møtet med Alec. Joan Durbeyfield innprenter i henne en oppfatning av at dersom det ikke kommer noe tellende ut av kontakten med den bemidlede grenen av familien, vil det resultere i akutt armod for deres egen del. Tess aksepterer derfor å reise tilbake til D'Urberville-godset for å tiltre i den mer eller mindre apokryfe stilling som Alec har tilbudt henne, som fjærkreforvalter. I forberedelsene før avreise insinuerer Joan overfor Tess, både i ord og handling, at en tiltalende fysiognomi utgjør en form for kapital som det ikke er grunn til å la forbli ubenyttet.

Her mother expostulated. 'You will never set out to see your folks without dressing up more to the dand than that?'

'But I am going to work!'

'Well, yes,' said Mrs Durbeyfield; and, in a private tone, 'at first there may be a little pretense o't . . . But I think it will be wiser of 'ee to put your best side outward,' she added.

'Very well; I suppose you know best,' replied Tess with calm abandonment. And to please her parent the girl put herself quite in Joan's hands, saying serenely – 'Do what you like with me, mother.'

Mrs Durbeyfield was only too delighted at this tractability. First she fetched a great basin, and washed Tess's hair with such thoroughness that when dried and brushed it looked twice as much as at other times. She tied it with a broader pink ribbon than usual. Then she put upon her the white frock that Tess had worn at the

club-walking, the airy fulness of which, supplementing her enlarged *coiffure*, imparted to her developing figure an amplitude which belied her age, and might cause her to be estimated a woman when she was not much more than a child (2003:49).

Det er en prosa full av sensuelle og antesiperende elementer, dette. Tess skal ved hjelp sin mors tilrettelegging komme til å sende ut ekstra sterke signaler som en annen person kan tolke som tegn på seksuell imøtekommenhet. Alle Joans bestrebelser går i retning av å pleie og fremheve det ytre – ”put your best side out”. På den annen side bivåner vi undermineringen av Tess’ integritet. Tynget av egen skyldfølelse og press fra omgivelsene blir hun mer føyeelig, mer av et objekt for andres vilje. Summen av disse forutsetningene gjør at Tess stilles i en meget sårbar posisjon når hun reiser til The Slopes for å arbeide med Alec som sin overordnede.

2.6 Alec – the ’tragic mischief’ of her drama.³¹

I et hyppig referert essay, ”Colour and Movement in Hardy’s *Tess of the d’Urbervilles*”, publisert i *Critical Quarterly* i 1968, gjør Tony Tanner et djervt poeng av forekomstene av rødfargede objekter i *Tess*, som til sammen utgjør ”a number of cumulative omens” (Tanner 1968:225). Blodet som pipler ut av hesten og utover Tess, er det første eksempelet som inngår i denne ominøse symbolkjeden:

The pointed shaft of the [mail-]cart had entered the breast of the unhappy Prince like a sword, and from the wound his life’s blood was spouting in a stream, and falling with a hiss into the road.

In her despair Tess sprang forward and put her hand upon the hole, with the only result that she became splashed from face to skirt with the crimson drops. Then she stood helplessly looking on. Prince also stood firm and motionless as long as he could; till he suddenly sank down in a heap (Hardy 2003:33).

³¹ Jf.: ”[...] Tess Durbeyfield did not divine, as she innocently looked down at the roses in her bosom, that there behind the blue narcotic haze sat the ’tragic mischief’ of her drama – he who was to be the blood-red ray in the spectrum of her young life” (Hardy 2003:42).

Prince holder ut og blir stående så lenge det er fysisk mulig før han må gi tapt. Om implikasjonene av opptrinnet i resten av romanen, skriver Tanner:

It adumbrates the loss of her virginity, for she, too, will be brutally pierced on a darkened road far from home; and once the blood of her innocence has been released, she too, like the stoical Prince, will stay upright as long as she can until, all blood being out, she will sink down suddenly in a heap. Compressed in that one imponderable scene we can see her whole life (Tanner 1968:222).

Scenen fungerer som en eksposisjon, som på ingen måte sier alt om det videre forløpet, men som ifølge Tanner antyder en tematikk der sex og død inngår og veves inn i hverandre. Det skjebnesvangre tapet av møydom er uløselig forbundet med Tess' opphold på The Slopes der det mursteinskledte herskaphuset har samme farge som Prince' bloddråper: "[T]he house proper stood in full view. It was of recent erection – indeed almost new – and of [...] crimson colour [...]" (Hardy 2003:38). Alec iverksetter sin standhaftige forførelse av Tess i et miljø som kan være opphav til en rekke erotiske assosiasjoner. Alec, hvis fremste kjennetegn er hans opportuniste, spiller først rollen som beleven og sjenerøs godseier, før han gradvis blir mer offensiv og konkret i sine tilnærmelser.

He conducted her about the lawns, and flower-beds, and conservatories; and thence to the fruit-garden and green-houses, where he asked her if she liked strawberries.

'Yes,' said Tess, 'when they come.'

'They are already here.' D'Urberville began gathering specimens of the fruit for her, handing them back to her as she stooped; and, presently, selecting a specially fine product of the 'British Queen' variety, he stood up and held it by the stem to her mouth.

'No – no!' she said quickly, putting her fingers between his hand and her lips. 'I would rather take it in my own hand.'

'Nonsense!' he insisted; and in a slight distress she parted her lips and took it in (Hardy 2003:41-42).

Hvis man betrakter jordbærene som en metafor for fruktbarhet og sex, er det verdt å merke seg at Tess svarer bekræftende på at hun liker jordbær. I så fall har hun selv,

som naturlig er, et begjær som kan vekkes. Når det siden kommer dithen at Alec nedlegger Tess og at konsekvensene for henne i etterkant skal bli så omfattende, er det i en lesning med fokus på det tragiske vesentlig hvorvidt Tess' eget begjær er blant utfallets årsaker. For som Jeanette King påpeker, er heltens aktive medvirkning til egen krise et uomgjengelig aspekt ved tragedien:

Without this tenuous element of freedom, however, the individual would be relieved of all responsibility for his actions and their consequences. Tragedy demands some kind of just relationship between the individual and his fate. He may be more sinned against than sinning, but for his fate to be tragic, he must be at some stage actively and consciously involved in the course of events which initiates the disaster (King 2010:32-33).

Ifølge Aristoteles, som King åpenbart kalkulerer sitt resonnement over, må en tragisk helt kunne holdes til ansvar for sitt fall fordi ansvar er en forutsetning for at leseren skal kunne identifisere seg med protagonisten. Det er fellesmenneskelige tilbøyeligheter som forårsaker protagonistens uføre; tilbøyeligheter som leseren kan kjenne seg igjen i og føle frykt ved, for ”frykt føler vi når dette menneske ligner oss [...]” (Aristoteles 2013:43). Når Antigone begraver Polyneikes er hun klar over at hun handler i strid med et uttrykt forbud, og når Lear forfordeler Regan og Gonerill på Cordelias bekostning, er beslutningen og feiltagelsen hans egen. Når Tess blir gravid utenfor ekteskap og av den grunn uglesett, er det med henblikk på de aristoteliske maksimer viktig at hun kan holdes ansvarlig for utfallet. Hvis hun derimot blir tatt med makt og voldtatt vil dét være eksempel på et skjebneomslag som ”hverken er frykt- eller medynkvekkende, [...] bare sjokkerende” og av den grunn ikke tragisk (2013:42). Etter min oppfatning tjener det riktignok ingen hensikt å forholde seg så kategorisk til den ene eller andre fortolkningsmuligheten med henblikk på en roman som *Tess*. Seksualitets- og begjærproblematikken som kommer til uttrykk i sekvensene mellom Tess og Alec er for mangefasettert til at man kan trekke en endegyldig grense mellom *enten*; Tess' medansvar, *eller*; hennes offerrolle. For å yte tematikken rettferdighet, må man derfor operere med mer plastiske fortolkningsrammer enn hva en ortodoks Aristoteles-utlegning gir rom for. Dette

innebærer likevel ikke at det er irrelevant å diskutere *grader* av ansvar i relasjonen mellom Tess og Alec. Poenget er, som dette eksempelet illustrerer, at man som historisk situert fortolker må gjøre visse pragmatiske tillempinger med hensyn til *Poetikken*, ved å omarbeide dens til dels rigide maksimer til mer fleksible hypoteser som kan anvendes på en innsiktsfremmende og nyansebevarende måte overfor en litterær form som romanen og en moderne tematisering av seksualitet.

Det skjebnesvangre *samleiet*, et ord jeg her bruker med forbehold fordi det ikke foreligger reell *samforstand* mellom de to, skjer på bakgrunn av en serie begivenheter som bør rekapituleres kort. Tess flytter til The Slopes, begynner å arbeide der og finner seg etter måten til rette, selv om de til dels besynderlige oppgavene hun blir satt til å utføre, som for eksempel å oppildne dompapenes sang i Mrs D'Urbervilles påhør ved å plystre sammen med dem, får Tess til å undre seg over hensikten med sin egen ansettelse. Da det er enken som formelt er Tess' oppdragsgiver, omgås hun Alec kun episodisk i denne fasen. Han veksler mellom godmodig flørting på den ene side, og gir Tess råd om hvordan hun best skal imøtegå Mrs D'Urbervilles eiendommelige forespørsler, på den andre. I sum fører omstendighetene til at Tess' reserverthet overfor Alec avtar for isteden å bli ledsaget av andre følelser:

A familiarity with Alec D'Urberville's presence – which that young man carefully cultivated in her by playful dialogue, and by jestingly calling her his cousin when they were alone – removed most of her original shyness of him, without, however, implanting any feeling which could engender shyness of a new and tenderer kind. But she was more pliable under his hands than a mere companionship would have made her, owing to her inevitable dependence on his mother, and, through her comparative helplessness, upon him (Hardy 2003:62-63).

Tess er ambivalent. Det er ikke snakk om forelskelse, for det er ikke en ny og øm form for sjenanse som inntre i den opprinnelige reserverthetens sted. Men tendensen går i retning av at Alecs nærvær ikke lenger er skremmende, og at hun blir mer føyelig overfor ham enn hun ville ha vært dersom ikke andre overtoner enn de rent

vennskapelige hadde blitt fremtredende. At Alec nå øver en draging på Tess med et seksuelt islett, underbygges av hennes øvrige væremåte. Omlag hver lørdag slår hun følge med andre unge og litt eldre gårdsarbeidere fra området rundt Trantridge til helgefest i Chaseborough. "She went again and again. Being graceful and interesting, standing moreover on the threshold of womanhood, her appearance drew upon her some sly regards from loungers in the streets of Chaseborough [...]" (2003:64). Hun drar frivillig på fest uten at den seksualiserte oppmerksomheten som der blir henne til del, virker avskrekkende. På denne bakgrunn kan vi slå fast at hennes tiltagende føyelighet overfor Alec sammenfaller i tid med en generell seksuell oppvåkning. Selv om hun fremdeles avviser hans tilnærmelser, enser han i sitt forføreriske sinn en glidning som gir grunnlag for opportunistisk håp: "He [Alec] knew that anything was better than frigidity" (2003:69).

Han ser noe i emning, og hans mulighet til å realisere sine forhåpninger oppstår da han kommer Tess til unnsetning på hjemveien fra en av festene i Chaseborough. På vei tilbake til Trantridge sammen med en gruppe festdeltagere, kommer Tess i skade for å pådra seg de andres vrede ved å le for helhjertet på feil tidspunkt. Idet opptrinnet står i fare for å utarte i basketak kommer Alec ridende forbi, og Tess takker ja til hans tilbud om å ta plass bak ham på hesteryggen for å unnsnippe mobben. Det er i den forbindelse at Alec legger rideturen om The Chase – en gammel skog – og det er her det skjebnesvangre samkvem mellom dem finner sted. Å diskutere i hvilken grad Tess kan stilles til ansvar for dette utfallet innebærer ikke at man bifaller Alecs fremferd. Allerede den ovennevnte jordbærscenen innvarsler at det er et asymmetrisk maktforhold mellom ham og Tess. Uansett hvilken vekt man tillegger hennes begjær, er det ingen tvil om at han regisserer for seksuell fullbyrdelse og at han utnytter henne i en situasjon da hun er maktstjålet og utsatt, uten hensyn til følgene det kan få for henne hvis han får viljen sin. Mens han er en velhavende mann som kan sno seg unna i ettertid, skal den stigmatiserende effekten bli permanent for henne. Å kalle handlingen frem til dette punkt en *ouverture* slik Howe gjør er derfor en treffende beskrivelse, for romanen er nå blitt utrustet med en bakgrunnshistorie og Tess med en fortid som i det videre forløp skal utgjøre en

uomgjengelig, tragisk anstøtsstein. Det vi *vet* i og med at Tess senere føder et barn, er at hun og Alec har hatt sex. Dertil finnes det indikasjoner som gir grunn til å kunne betegne det inntrufne som et overgrep mot henne, for eksempel berettes det at "[h]e went to the horse, took a druggist's bottle from a parcel on the saddle, and after some trouble in opening it held it to her mouth unawares" (2003:72). På den annen side gir ikke den Tess vi møter etterpå inntrykk av at den seksuelle erfaringen i seg selv er et traume, som Howe bemerker:

The Tess we next meet is a transformed young woman [...]. There has been a fall from innocence, and in some ways—Hardy is by no means the first to notice this irony—it has been a fortunate fall. Tess's eye is now keener, her tongue sharper, her mind quicker. Innocence lost, she takes upon herself the weight of awareness (Howe 1970:117).

I og med at den skjebnesvangre scenen er ufortalt, er det ikke mulig for denne leseren³² å redegjøre endegyldig for enkelthetene rundt unnfangelsen i *The Chase*. Til det er omstendighetene før og etter den narrative ellipsen som nøkkelsen utgjør, for motstridende. Når det gjelder ansvarsfordeling kommer vi dermed heller ikke frem til annet svar enn dette: At den seksuelle erfaringen primært har vært transformerende og horisontutvidende for Tess viser at hun *tar* ansvar. Selv om hun har hatt omstendighetene mot seg, både med hensyn til familiebakgrunn og i relasjonen til Alec, er handlingene som har ledet til nye erfaringer hennes egne, og disse handlingene insisterer hun på selv å stå til regnskap for. Dermed gjenvinner hun

³² I motsetning til henholdsvis Valentine Cunningham, James Wood og Irving Howe som alle konkluderer i spørsmålet. På den ene side anfører Cunningham at "[she] go[es] off with him [Alec] on horseback to her rape" (Cunningham 2006:552), og Woods oppfatning sammenfaller med Cunninghams idet han som ledd i et større resonnement henviser til "When Tess is raped by Alec [...]" (Wood 2012:254). På den annen side skriver Howe at "Hardy manages the seduction scene with a tact not always characteristic of his novels. With so much tact, indeed, that readers have often supposed Tess to be a victim of rape—though the sequel is surely no rape" (Howe 1970:116). Så lenge ingen av disse kyndige leserne belegger sine synspunkter med overbevisende eksempler fra romanen, heller jeg mot den oppfatning at romanens ambiguitet på dette punkt er villet, og at lesningen må forholde seg til problemet som en tvetydighet og ikke som et faktum av det ene eller andre slag.

også den personlige integritet som ble desimert da hennes mor ville gjøre henne til en tekkelig prydgjenstand og et objekt for det mannlige blikk.

Hvilken funksjon har det at de konkrete omstendighetene og handlingene i *The Chase* i så stor grad er innhyllet i tåke, for så vidt i meteorologisk, men viktigere her; i epistemisk forstand? Jeg tolker det dithen at denne tilsløringen inngår i romanens moralrefleksjon og samtidsdiagnostikk, og at den er ment å utfordre leserens innlevelsese- og toleranseevne. Hva enn som har foregått mellom de to – begivenheter tilsløret av *decorum* som både indikerer en formal affinitet til eldre tragedier³³ og tilpasning til de viktorianske anstendighetsnormene – skal romanens videre forløp avdekke en dobbeltmoral, en klasse- og ikke minst kjønnsmessig asymmetri som Hardys forteller, ved å tåkelegge det foregående, henleder vår kritiske oppmerksomhet mot. Harvey Curtis Webster er i boken *On A Darkling Plain: The Art and Thought of Thomas Hardy* fra 1947, som tittelen indikerer, opptatt av tenkningen i Hardys romaner. Om Tess heter det i den forbindelse at:

After her seduction it is the social chasm which opens before her that hurts [...] it seems that society believes maidenhood the only thing in Nature denied recuperative powers; so Tess suffers. Had it not been for the world's opinion, her experiences would have been simply a liberal education, Hardy tells us. It is, moreover, society, or its sacred book, convention, that is largely responsible for Tess's unhappiness after she meets Angel [...] (Webster 1947:179).

Fra et mindre forutinntatt og fordomsrettet perspektiv enn det som er allment i romanens verden, kunne forførelsen ha vært en lærdom og horisontutvidelse på linje med andre erfaringer man gjør seg som verken er entydig behagelige eller smertefulle. Det er nok blandingen av ungdommelighet og erfaringsbasert modenhet som i neste omgang virker særlig attråverdig ved Tess sett med Angel Clares øyne,

³³ Jf. for eksempel J. Hillis Miller som i *Fiction and Repetition* skriver: "Death and sexuality are two fundamental human realities, events which it seems ought to be present or actual when they happen, if any events are present and actual. In *Tess* they happen only offstage, beyond the margin of the narration, as they do in Greek tragedy (Miller 1982:118).

inntil han blir klar over erfaringenes seksuelle innslag, vel å merke. Da skifter stemningen brått, og for ham er det med ett som om han står overfor en annen kvinne i hennes ham.

I det videre skal vi se nærmere på hvordan romanteksten motiverer og grunngir et slikt skifte i Angels oppfatning av Tess, da det vil være avgjørende for den tragiske effekt at hans mentale omslag står til troende. Dessuten er det vesentlig å diskutere hvorvidt Angels stemningsskifte primært har rot i idiosynkrasier, eller om romanen lykkes i å gjøre hans blikk på Tess til et representativt uttrykk for samfunnets syn på saken. Eldre tragedier målbærer ulike og uforenelige motsetninger ved hjelp av representative karakterer, men som henholdsvis Aristoteles og Hegel poengterer, er handlingene og den etiske substans som forsøkes realisert langt viktigere enn karakterene i seg selv. Det vil i sin tur si at aktørene, i alle fall dem som øver motstand mot protagonisten, gjennom sine handlinger må stå i forbindelse med en kollektiv sedelighet og ikke kun være motivert av eiendommelige oppfatninger eller preferanser. Når jeg nevner dette med henblikk på Angel Clare, har det sin begrunnelse i resepsjonshistoriske uenigheter når det gjelder hans troverdighet, som dernest angår hele romanens estetiske kvalitet – i alle fall som tragedie betraktet. Dersom det mest dramatiske mellommenneskelige omslaget i *Tess* ikke avdekker annet enn hvor forkvaklet Angel er, blir dette for partikulært til å være reelt tragisk i henhold til de kriterier som tradisjonen målbærer.

2.7 Angel Clare-sekvensene

Farming, either in the Colonies, America, or at home – farming, at any rate, after becoming well qualified for the business by a careful apprenticeship – that was a vocation which would probably afford an independence without the sacrifice of what he valued even more than a competency – intellectual liberty (Hardy 2003:117).

Slik *tenker* Angel Clare, en besnærende litterær person som har blitt gjenstand for til dels svært ulike karakteristikker blant kritikere. Det er noe skingrende inkonsekvent

ved Angel, hevdes det; et synspunkt jeg deler og legger til grunn som kjensgjerning. De hermeneutiske, estetiske og sjangermessige problemene som denne kjensgjerningen utløser, skal vi se nærmere på, for allerede i de første anmeldelsene av *Tess* trer Angel frem som et springende punkt i de respektive kritikernes vurderinger av helhetens troverdighet – og spørsmålet om troverdighet er viktig med henblikk på det tragiske, for hvis vi ikke kan tro på fremstillingen, er ingen katarsisopplevelse mulig. Samtidig påhviler det leseren et ansvar til selv å være revisjonsberedt og ikke stille seg i veien for tekstens innsiktsgivende potensial, selv om fremstillingen måtte stride imot tilvante forestillinger. I så måte er et innblikk i datidens litteraturkritikk på sin plass, da anmeldelsene ikke bare viser hvilke synspunkter som ble hevdet, men hvorfor. Resepsjonshistorien kan vise hvilke fordommer, begreper og vurderingskriterier som var operative, og hvilken kulturell offentlighet Hardy skrev seg opp imot.

Året før utgivelsen av *Tess* publiserer Hardy artikkelen ”Candour in English Fiction” der han tar et oppgjør med serviliteten han opplever som rådende i og lammende for engelsk litteratur. Teksten indikerer at Hardy har en klar oppfatning av den litterære offentlighetens poetikk, og at han selv akter å skrive på en måte som anskueliggjør denne poetikkens begrensninger. Hvorvidt hans kritikk er betimelig eller ikke, er av underordnet betydning i det følgende. Viktigere for vårt anliggende er alternativet Hardy ser for seg, en litterær skoledannelse – ”a sincere school of Fiction” – med de klassiske tragediene som forbilde:

Hence, in perceiving that taste is arriving anew at the point of high tragedy, writers are conscious that its revived presentation demands enrichment by further truths--in other words, original treatment: treatment which seeks to show Nature's unconsciousness not of essential laws, but of those laws framed merely as social expedients by humanity, without a basis in the heart of things; treatment which expresses the triumph of the crowd over the hero, of the commonplace majority over the exceptional few (Hardy 1967a:127).

Hardy legger for dagen en tolkning av tragedien som sannhetssøkende og erkjennelseskritisk i sin essens; en tradisjon han vil utvide og berike. Hans primære

hensikt er altså ikke å skrive en tragedie som er strengt modellert etter de klassiske tragedienes form, men å videreføre deres sannhetsinsisterende ånd i en moderne kontekst. På denne bakgrunn kan man spørre: Kan det tenkes at en tvilende, omskiftelig og i en viss forstand effeminert mann som Angel Clare, er en representativ og derfor troverdig figur for tidevervet som Hardys roman tematiserer? Før jeg konfronterer den tidlige *Tess*-kritikken med spørsmålet, må vi imidlertid rekapitulere hvem Angel er og hans forbindelse til romanens heltinne.

Angels far er prest av lavkirkelig og puritansk støpning, og hans mor deler sin makes religiøsitet. Om faren heter det:

Old Mr Clare was a clergyman of a type which, within the last twenty years, has well-nigh dropped out of contemporary life. A spiritual descendant in the direct line from Wycliff, Huss, Luther, Calvin; an Evangelical of the Evangelicals, a Conversionist, a man of Apostolic simplicity in life and thought, he had in his raw youth made up his mind once for all on the deeper questions of existence, and admitted no further reasoning on them thenceforward. He was regarded even by those of his own date and school of thinking as extreme; while, on the other hand, those totally opposed to him were unwillingly won to admiration for his thoroughness, and for the remarkable power he showed in dismissing all question as to principles in his energy for applying them. He loved Paul of Tarsus, liked St John, hated St James as much as he dared, and regarded Timothy and Titus with mixed feeling. The New Testament was less a Christiad than a Pauliad to his intelligence – less an argument than an intoxication (Hardy 2003:157).

Herr og fru Clare er en enhet av omforente overbevisninger. Under deres myndige oppsyn på prestegården i Emminster har fire voksne barn, en datter og tre sønner, tilbragt sine formative år. Oppdragelsen er ikke tyrannisk, men den er tydelig formålsrettet i den forstand at barna skal lære seg å tjene *en høyere styrelse*. I et hjem med bøker og med en skriftlærd som overhode, blir spørsmålet om utdanning gjerne aktuelt når barna når en viss alder. Så også i familien Clare, selv om eksemplene til etterfølgelse gir Angel få valgmuligheter. Hans seksten år eldre søster er gift med en misjonær og bor i Afrika, broren Felix er prest i et nabosogn, mens den andre broren, Cuthbert, er klassisist og kandidat i teologi ved universitetet i Cambridge. Selv om det forventes at også Angel skal vie sine åndsevner til universitetet og teologien,

trekkes han likevel mot en annen sti enn den smale. Ikke i den forstand at han har promiskuøse tilbøyeligheter, han har bare problemer med å tro og gi sin uforbeholdne tilslutning til én altomfattende idé og er således en representant for det moderne mennesket som trekker konvensjonene, både de religiøse og politiske, i tvil. På spassertur med brødrene i forbindelse med et helgebeseøk i hjemlige trakter, gir fortelleren følgende observasjon med Angel som perspektivbærer:

[W]hatever their advantages by comparison with himself, neither set forth life as it really was lived. Perhaps, as with many men, their opportunities of observation were not so good as their opportunities of expression. Neither had an adequate conception of the complicated forces at work outside the smooth and gentle current in which their associates floated. Neither saw the difference between local truth and universal truth; that what the inner world said in their clerical and academic hearing was quite a different thing from what the outer world was thinking (2003:159-160).

Angel beskriver brødrenes intellektuelle, men på samme tid lokale og fraksjonsavhengige virkelighetsoppfatninger, som livsfjerne. Det er som ledd i sin søken etter å leve umiddelbart istedenfor middelbart, ikke via religiøse eller klassebaserte forskrifter men i ett med verden, at han har tatt arbeid på Talbothays. Hans personlige oppgjør med det bestående leder altså ikke til modernitetseufori, snarere til en nostalgisk dyrking av egne bukoliske forestillinger. Selv om han holder av sin familie, bidrar gjensynet med Emminster, med foreldre og brødre, til at hans fremtidsplaner om å bli bonde bestyrkes og han drar tilbake til Talbothays i forvissning om å ha klarlagt hva som skal bli hans gebet. Men hvor godt kjenner Angel seg selv? Svært dårlig, dessverre – dessverre for ham og dessverre for Tess. Når han stiller seg selv i kontrast til sine brødre og de lokale sannheter de holder i hevd, får vi gå ut ifra at han på sin side vil *erfare* de universelle sannheter ved å leve i ett med verden og i ett med naturen. Spørsmålet som da må stilles, som han selv overser, er dette: Er det mulig ut ifra hans egen livshistorie, hans analytiske og begreplige tenkemåte, å oppnå en slik umiddelbarhet? Nei, ikke for ham og neppe for noe (moderne) menneske all den tid vår fortolkning av verden er språklig mediert og dermed utpreget middelbar, ja, kanskje er selve forestillingen om umiddelbarhet

en myte som har oppstått i moderniteten for å stille ens egen tid i et kontrasterende relieff. Myten gjenfinner vi i så fall som underliggende premiss i Friedrich Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* fra 1795, der den naive dikter står i et umiddelbart forhold til naturen, mens den sentimentale dikter ikke kan annet enn å uttrykke sin lengsel etter denne idealtilstanden. Hvis vi tillater oss å trekke veksler på denne typologien, kan vi si at Angel ser på seg selv som en slags fri livskunstner som har gjenvunnet, eller er i ferd med å gjenvinne, den naive tilstand. Det er imidlertid klart at han overvurderer sin frihet, eller bedre; han opererer med en forkjær forestilling om hva frihet er og kan være i hans tid. Den antatte selverkjennelsen blir dermed et ferniss over en massiv selvforglemmelse. Og gitt Thomas Hardys filosofisk-tragiske ambisjon, vil ethvert ferniss som er vilkårlig, "without a basis in the heart of things", måtte krakelere (Hardy 1967a:127). Selverkjennelsens begrensninger skal bli mest iøynefallende når det gjelder kjærlighet og forholdet mellom kjønnene. Heller ikke med henblikk på disse temaene skorter det på fromme intensjoner fra Angels side, men satt på prøve ved en korsvei som betinger at de omsettes i praksis, svikter motet og Angel innhentes av den puritanske tradisjonen han er sosialisert inn i.

2.7.1 Et formproblem: Vendepunktets langdryge opptakt

"Was once lost always lost also true of chastity? she would ask herself. She might prove it false if she could veil bygone. The recuperative power which pervaded organic nature was surely not denied to maidenhood alone" (Hardy 2003:99). Slike refleksjoner gjør Tess seg etter sin første seksuelle erfaring. Naturen og dens sykliske beskaffenhet blir et forbilde som også mellommenneskelige forhold burde modelleres etter. Tess er likevel ikke godtroende, men fullt ut oppmerksom på at den sosiale loven stiller mer rigide krav, og at hun for å fremstå som ren i de andres øyne, må skjule fortiden og dermed forstille seg, ikke av forfengelig, men av livspragmatiske hensyn. Begrensninger til tross gir dette utsikter til en relativ frihet, og når hun møter og gradvis forelsker seg i den etter alle solemerker ikke-konforme og fritenkende Angel Clare, øyner hun håp om at en slik middelvei er mulig. Sin

forsiktighetsholdning opprettholder hun likevel i det lengste. Selv om Angel tar til orde for at de bør gifte seg med hverandre, sier hun konsekvent nei eller finner påskudd for å utsette sin beslutning.

As Tess withdrew to go afield to the cows he said to her softly –
 'And my question, Tessy?'
 'O no – no!' replied she with grave firmness, as one who heard anew the
 turmoil of her own past. 'It *can't* be!' (2003:173).

Til sist innser hun imidlertid at å holde ham på pinebenken på ubestemt tid er uredelig, og at hun på denne måten står i fare for å sette sin hardt tilkjempede lykke, som hun ikke våget å håpe på etter de famøse *intermezzi* på The Slopes og i The Chase, på spill. Derfor kommer hun frem til at det rette vil være å erklære sin uforbeholdne hengivenhet, og under sterk sinnsbevegelse sier hun til slutt ja:

'Yes.'
 She had no sooner said it than she burst into a dry hard sobbing, so violent that it seemed to rend her. Tess was not a hysterical girl by any means, and he was surprised.
 'Why do you cry, dearest?'
 'I can't tell – quite! – I am so glad to think – of being yours, and making you happy!'
 'But this does not seem very much like gladness, my Tessy!'
 'I mean – I cry because I have broken down in my vow! I said I would die unmarried.'
 'But, if you love me you would like me to be your husband?'
 'Yes, yes, yes! But O, I sometimes wish I had never been born!'
 'Now, my dear Tess, if i did not know that you are very much excited, and very inexperienced, I should say that remark was not very complimentary. How came you to wish that if you care for me? Do you care for me? I wish you would prove it in some way.'
 'How can I prove it more than I have done?' she cried, in a distraction of tenderness. 'Will this prove it more?'
 She clasped his neck, and for the first time Clare learnt what an impassioned woman's kisses were like upon the lips of one whom she loved with all her heart and soul, as Tess loved him (2003:190).

Han gleder seg over hennes svar, undrer seg over hennes heftighet – og mistolker følelsesutbruddets årsak. I denne tekstpassasjen blir det dermed skapt en ansats som

senere skal slå ut i tragisk ironi. Den selvsikre Angel møter de mindre flatterende av Tess' verbale utgytelser med overbærenhet fordi han mener å vite at Tess er uerfaren, og at det er derfor hun overveldes av situasjonen. Fortellerens beskrivelse av hvordan Angel blir kysset av en lidenskapelig kvinne for første gang, viser imidlertid at hans situasjonsbedømmelse er feilbarlig. I realiteten er Tess mer erfaren på sanselighetens område enn ham. Hva så? I og med at Angel har avsverget all puritansk dogmatikk til fordel for en frilynt holdning, skulle vel jomfruelighet eller ikke være av minimal betydning. Tess konkluderer i alle fall slik, og viser derfor vilje til å frafalle sine forsiktighetsprinsipper fordi skjebnen har skjenket henne en mann som gjør dem overflødige. Under disse forutsetningene går hun fra å være reservert til å ville utradere all forstillelse fra deres kjærlighetsforhold. Motivet kjenner vi fra *Anna Karenina* (1877). Etter sin ekteskapsinngåelse blir Kitty og Levin enige om å fortelle hverandre alt om fortiden, for å kunne leve i uavkortet fortrolighet og tillit i fremtiden. Tess tar initiativ til det samme. I og med at hun fester lit til Angels evne og vilje til å sette seg inn i hennes daværende situasjon, vil Tess betro seg om sine fortidige erfaringer for å slippe å leve i frykt for at hennes historie skal komme ham for øre i fordreid versjon via bygdesamfunnets jungeltelegraf. "Declare the past to him by word of mouth she could not [...]" (2003:209).

Forspillet og omstendighetene rundt hennes betroelse kunne riktignok vært eksempler til inntekt for litteraturkritikeren James Woods påstand i essayet "Thomas Hardy" om Hardys "libretto-aktige" intriger: "His [Hardy's] cold eye on class and class mobility makes his fiction compelling, a different compulsion from the accelerated grimace of his melodramatic, libretto-like plots" (Wood 2012:249). Romanen innvarsler og nødvendiggjør en betroelse, og når leseren for lengst har skjont at Tess' fortid vil bli avslørt, er det vanskelig å se at de stadige utsettelsene av det uunngåelige gir intensitet til det tragiske vendepunktet som er under oppseiling. Tvert imot. Når Tess kvelden før bryllupet skal stå, fremdeles bristeferdig med informasjonen hun har holdt tilbake, beslutter å si alt i et brev til Angel som hun slipper innunder døren til hans værelse, men som han aldri får fordi det havner under gulvteppet! – da synes det klart at Leavis' kritikk av Hardys "gauche and heavy fictions" blir aktualisert (Leavis 1962:124). Det samme gjelder George Steiners

innvendinger med hensyn til romansjangerens ikke-tragiske beskaffenhet, skjønt Steiners generelle teser på ingen måte bekreftes ved at én romanforfatter, i dette tilfellet Hardy, undervurderer kravene om sannsynlighet i stoff og måtehold i uttrykksmidler som tragedietradisjonen har statuert. Uansett, selv om man verken mener at en oppdiktet tekst skal kamuflere at den er et konstrukt, eller at subtile og formfullendte fiksjoner i ett og alt er det beste, hefter det noe repetitivt og fingert ved denne delen av *Tess* som gjør at man assosierer til mindre lødige former enn tragedien.

Som mange andre romanforfattere fra viktariatiden skrev Hardy i utgangspunktet føljetonger for tidsskriftpublikasjon, og det er sannsynlig at vi her ser ett eksempel på at hensynet til spenningsbevaring – *suspense* – har trumfet hensynet til realistisk fremstilling av romanens eget stoff.³⁴ Tess vender på selve bryllupsdagen tilbake til Angels rom, og finner brevet ulest: ”There it was – sealed up, just as it had left her hands. The mountain had not yet been removed. She could not let him read it now, the house being in full bustle of preparation; and descending to her own room she destroyed the letter there” (Hardy 2003:211). Innholdet får dermed aldri noen reell effekt, og brevet blir kun en rekvisitt. Når man først blir vår slike tilløp til uttværing, ser man dem også andre steder i *Tess* og i andre Hardy-romaner; vilkårlige tildragelser som banaliserer istedenfor å intensivere, og som i tragedieestetisk forstand blir for svakheter å regne. Disse kritiske bemerkningene innebærer likevel ikke at jeg i ett og alt mener at tilfeldigheter, eller ”uhell” som A. C. Bradley kaller dem, er tragedien uvedkommende. Bradley hevder at uhell forekommer på skjebnesvangre tidspunkt i de fleste av Shakespeares tragedier, og at dette ikke svekker, men derimot forsterker, den tragiske sannhetserfaringen: ”[A]ccident is a fact, and a prominent fact, of human life. To exclude it *wholly* from tragedy, therefore, would be, we may say, to fail in truth” (Bradley 1991:31). Følelsen av i

³⁴ Norman Page legger vekt på dette når han i sin artikkel ”Art and aesthetics”, som omhandler Hardys mangslungsne inspirasjonskilder, skriver at føljetongprinsippet er en viktig årsak til at mange av viktariatidens romaner, herunder Hardys egne, var utpreget plottdrevne: ”[T]he decisive factor may have been the exigencies of serialization” (Page 2007:45).

noen grad å være underlagt tilfeldighetenes spill er nok temmelig utbredt også blant moderne mennesker, og er derfor et emne som samtidsportretterende romaner med realistiske ambisjoner ikke kan neglisjere. En tragedie må likevel henlede leserens oppmerksomhet mot rekkevidden av intenderte, menneskelige handlinger, som Bradley i neste omgang understreker: ”On the other hand, any *large* admission of chance into the tragic sequence would certainly weaken, and might destroy, the sense of the causal connection of character, deed, and catastrophe” (1991:31). I det omtalte eksempelet fra *Tess* finner en slik svekkelse av kausalitetsforbindelsenes innflytelse sted, dels på grunn av for tungtveiende slumpetreff, men også fordi hovedpersonen med ett handler i utakt med sin etablerte karakter – og det siste er den mest alvorlige innvendingen. Tess’ intensjon er å betro seg, men hun nøler. Dette er begripelig inntil et visst punkt fordi det står mye på spill for henne, og hun har gjennomgått mye. Den heroiske evne hun har vist til å utholde og bli sterkere av motgang, og den illusjonsløse realitetssans hun på grunn av sine erfaringer har oppøvd, tilsier imidlertid at ubesluttsomheten med tanke på å avdekke sin fortid, ikke er i overensstemmelse med hvem hun er. Foruten denne ukarakteristiske nølingen, utsetter Hardy det unngåelige ved hjelp av tilfeldige uhell, og til sammen fungerer dette distanseskapende. Opphopningen av utsettelse har allerede gjort uforholdsmessige krav på leserens engasjement, og når *the purloined letter* til slutt introduseres, er opptakten til det tragiske vendepunktet i ferd med å bli komisk. Ukarakteristiske slettheter og overfladiske vilkårligheter trer i forgrunnen, på bekostning av romanens vesentlige konfliktlinjer.

2.7.2 Utenforliggende krefter

I lys av autensitetsidealene Angel tilkjennegir og motet han i handling har vist ved å gå sin egen vei, tror verken leseren, Tess eller han selv at det nettopp er han som skal komme til å kullkaste hennes forhåpninger. På selve bryllupsdagen avverger han Tess’ forsett om å legge alle kortene på bordet – ”I am so anxious to talk to you – I want to confess all my faults and blunders!” ved, for det første, å forsikre henne om sin uforbeholdne velvilje og toleranse, og, for det andre, ved å love en like

åpenhjertig tilståelse på egne vegne (Hardy 2003:211): "We shall have plenty of time, hereafter, I hope, to talk over our failings. I will confess mine at the same time." Og videre: "[Y]ou shall tell me anything – say, as soon as we are settled in our lodging; not now. I, too, will tell you my faults then. But do not let us spoil the day with them; they will be excellent matter for a dull time" (2003:211).

Angel avdramatiserer. Tonen i svaret gir inntrykk av at ingen ting kan rokke ved hans kjærlighet til Tess. Dette signalet blir ytterligere entydiggjort da han forsikrer henne om at hun kan fortelle ham *hva som helst*. Samme kveld som de har blitt gift under minst mulig seremonielle og selskapelige omstendigheter, blant annet fordi Angels foreldre forbeholdent godtar sønnens valg av livsvei og livsledsager, tar Angel initiativ til kritisk selvransakelse. Hvorvidt dette innebærer at en kjedelig stund – "a dull time" – allerede har inntruffet, skal være usagt. Det er nok heller slik at han ser at Tess' uro vedvarer, og at han vil bidra til å rykke henne ut av bekymringen hun er hensunken i.

'Do you remember what we said to each other this morning about telling our faults?' he asked abruptly, finding that she still remained immovable. 'We spoke lightly perhaps, and you may well have done so. But for me it was no light promise. I want to make a confession to you, Love' (2003:223).

En tilsynelatende uselvvisk holdning til tross, er det noe skinnhellig og selvtilfreds ved Angels talemåte som den bekymrede og svært forelskede Tess ikke fester seg ved. Skjeler vi til hvordan deres tidligere samtale foregikk, forholder det seg faktisk motsatt av hva han gir inntrykk av. Hennes holdning er seriøs, mens hans er ufarliggjørende på grensen til det bagatelliserende. Før han endelig skal betro seg, stiller han like fullt seg selv i et høyverdig lys, mens han overfor Tess er mildt bebreidende. Å iscenesette seg selv på en fordelaktig måte er temmelig utbredt og ikke uten videre graverende, men vurderingen av dette må ta høyde for hvilken situasjon det skjer i, og i dette tilfellet er absolutt gjensidig fortrolighet samtalens premiss. Angels opptreden viser at han er langt mindre prinsippfast enn han ellers gir

inntrykk av, og dette er åpenbart – gitt deres forestående, gjensidige betroelse – et urovekkende forvarsel. På grunn av gapet mellom Angels verbalt uttrykte intensjoner og praktiske etterlevelse av disse, samt selvforherligelsen han bedriver ved å glorifisere seg selv og nedvurdere den han sammenligner seg med, fremstår han ikke lenger like tillitvekkende. Når han omsider kommer til saken, er også denne beretningen delvis innhyllet i en pompøs og omstendelig retorikk:

'I did not mention it because I was afraid of endangering my chance of you, darling, the great prize of my life – my Fellowship I call you. My brother's fellowship was won at his college, mine at Talbothays Dairy. Well, I would not risk it.'

[...]

'[T]o begin at the beginning. Though I believe my father fears that I am one of the eternally lost for my doctrines, I am a stickler for good morals, Tess. I used to wish to be a teacher of men, and it was a great disappointment to me when I found I could not enter the Church. I loved spotlessness, and hated impurity, as I do now. Whatever I may think of plenary inspiration, I heartily subscribe to these words of Paul: "Be thou an example – in word, in conversation, in charity, in spirit, in faith, in purity." It is the only safeguard for us poor human beings.'

[...]

He then told her of that time of his life to which allusion has been made when, tossed about by doubts and difficulties like a cork on the waves, he went to London and plunged into eight-and-forty hours' dissipation with a stranger.

'Happily I awoke almost immediately to a sense of my folly,' he continued. 'I would have no more to say to her, and I came home. I have never repeated the offence. But I felt I should like to treat you with perfect frankness and honour, and I felt I could not do so without telling this. Do you forgive me?' (2003:224-225).

Stående for seg selv kan Angels beretning, og dens iboende kløft mellom tanke og gjerning, verdier og praksis, fortone seg latterlig. På den annen side har Tess aldri opplevd å bli behandlet med større omsorg av noen enn av Angel, attpåtil på et stadium i hennes liv da hun trengte det som mest. Både hun og leseren har dermed grunn til å betrakte hans ungdomstaber med mild overbærenhet, og å stille lit til at den Angel Clare som rekapitulerer sin fortid, er en person som ser det uforenelige i å være både paulinsk moralist og frilynt erotisk sensualist – som legger vinn på å forene idealer og handlinger i fremtiden. Selv om Angels historie er latterlig i sitt innhold, kan det faktum at den fortelles tolkes som tegn på at den eldre Angel tar et oppgjør med sitt yngre og uerfarne selv. Når han runder av med å be om tilgivelse for sine overskridelser, er det i alle fall i den retning Tess oppfatter ham. Hun er

oppriktig lettet fordi hennes egen forstående betroelse nå har en pendant i hans, og at utfallet dermed er sikkert: Hun tilgir, og vil i neste omgang bli tilgitt av sin ektemann.

”Tess’s tragedy turns on a secret revealed, that is, on the substitution of an individualizing morality for the folk instinct of concealment and anonymity”, skriver Dorothy van Ghent (Van Ghent 1965:206). Risikoen hun løper ved å avdekke sin fortid er Tess klar over, men i kjærlighetslivet vil hun leve ut sitt autentiske og ikke sitt forstilte selv, slik Angel gjennom sin egenerklæring har invitert til. Hennes påfølgende redegjørelse er i romanen kun en ellipse mellom fase fire og fem, et effektivt fortellergrep som skaper en brå kontrast mellom forhåpningen på forhånd og det uopprettelige som har inntruffet etterpå. Det uopprettelige er det han som stadfester med brutal oppriktighet i en patosfylt ordveksling mellom de to:

’Forgiveness does not apply to the case. You were one person, now you are another. My God, how can forgiveness meet such a grotesque prestidigitation as that?’ [...]

’I thought, Angel, that you loved me – me, my very self! If it is I you do love, O how can it be that you look and speak so? It frightens me! Having begun to love ’ee, I love ee’ for ever – in all changes, in all disgraces, because you are yourself. I ask no more. Then how can you, O my own husband, stop loving me?’

’I repeat, the woman I have been loving is not you.’

’But who?’

’Another woman in your shape.’

She perceived in his words the realization of her own apprehensive foreboding in former times. He looked upon her as a species of impostor; a guilty woman in the guise of an innocent one. Terror was upon her white face as she saw it, her cheek was flaccid, and her mouth had the aspect of a round little hole. The horrible sense of his view of her so deadened her that she staggered; and he stepped forward, thinking she was going to fall (Hardy 2003:228-229).

Omslaget er selve navet i Hardys egen tragediedefinisjon, og det vi bevitner her er nettopp hvordan en naturlig tilbøyelighet hos Tess ender i katastrofe idet den omsettes i handling og hun blir avvist. Jeanette King skriver om peripetiopplevelsen i Hardys romaner: ”In his concern for what happens to the hero, the reader makes contact with an experience related less to character than forces which override it” (King 2010:99). Ja, i sjokket over Angels reaksjon på Tess’ betroelse henledes vår oppmerksomhet mot det omkring- og utenforliggende, fordi Angels selvforståelse og vår oppfatning av ham har vist seg utilstrekkelig. Tess forsøker å transcendere sine

vilkår når hun betror seg og handler i pakt med sin naturmodellerte moralske overbevisning, mens han viser seg å ha et dypt splittet selv; et selv som i romanen blir modell for en mer allmenn krise der konservative renhetsidealer ikke kun er operative som sosiale normer, men der de endog er internalisert i den enkeltes følelsesliv, i dette tilfellet Angels, som et slags superego – vel å merke vel 30 år før Sigmund Freud setter dette på begrep i ”Das Ich und Das Es” (1923). Så kritikkverdig det enn fremstår, kan vi nemlig ikke underslå at Angels hengivenhet for Tess faktisk falmer idet han kommer til kunnskap om hennes fortid. At det skjer, og at det skjer på grunn av at hennes levnet ikke er i overenstemmelse med konvensjonelle forventninger til hennes kjønn, er det klareste eksempelet på at en uforenelig motsetning mellom det samvittighetsfulle individets intuisjon og kulturens generelle normer, utgjør denne romanens tragiske hoveddimensjon. Den intuitive Tess avdekker et faktum om seg selv som i et bedre samfunn ikke ville ha vært tabubelagt overhodet, men som hun i romanens gitte verden må bøte for; en verden som gjennom en ironisk epifani får sin mest standhaftige representant i den selverklært anti-konvensjonelle Angel Clare, som forlater sin kone for å prøve seg som bonde og nybygger i Brasil.

2.7.3 “Konsekvent inkonsekvent”: Nedslag i *Tess*-resepsjonen

Selv om romanpersonen Tess i sin samtid angivelig utgjorde et så kontroversielt samtaleemne at det kunne avtegne seg en leir for og en annen imot henne rundt bordet i et middagsselskap, synes ikke uenigheten primært å handle om at man tror på henne eller ikke. Det handler snarere om at enkelte av hennes handlinger, for eksempel at hun stiller sin sensualitet til skue og at hun til sist dreper Alec, vakte bestyrtelse. I sin selvbiografi forteller Hardy, som fikk kontakter i siseteten i takt med at hans navn ble kjent, om ett slikt opptrinn:

The Duchess of Abercorn tells me that the novel has saved her all future trouble in the assortment of her friends. They have been almost fighting across the dinner-table over Tess's character. What she now says to them is, "Do you support her or not?" If they say, "No indeed. She deserved hanging. A little harlot!" she puts them in one

group. If they say "Poor wronged innocent!" and pity her, she puts them in the other group where she is herself (Hardy 2007:253).

Uansett hvilken side man tiltrer i dette anekdotiske tilfellet, er det ikke uten videre slik at moralsk bestyrtelse utradierer all troverdighet og mulighet for engstelig innlevelse. Medea tar livet av sine barn for å hevne seg på Jason, mens Hamlet dreper Polonius på slump. Like fullt er de to stykkene tragedier, like fullt gjør Medea og Hamlet krav på oss. Slik er det også med Tess. At hun til sist dreper lar seg ikke forsvare isolert sett, men det lar seg forstå på bakgrunn av romantekstens samlede forløp. Som Clementina Black oppsummerer i sin anmeldelse i *Illustrated London News* i januar 1892: "[The book's] essence lies in the perception that a woman's moral worth is measurable not by any one deed, but by the whole aim and tendency of her life and nature" (Black 1892:50).

Med tanke på andre av romanens personer har troverdighetsproblemet riktignok vært mer akutt. Fra Andrew Lang heter det for eksempel i *Longman's Review* i november 1892 at "[t]he villain Alec and the prig Angel Clare seem to me equally unnatural, incredible, and out of the course of experience" (Lang 1970:241). Av de to nevnte romanpersonene står likevel Angel Clare i en særstilling som tolkningsproblem. Mens Alec lar seg beskrive ved hjelp av enkle negative karakteristikk, forblir Angel en mann av komplekse motsetninger. Og det skal vedgås at Hardy med ham setter store krav til leserens *suspension of disbelief*. For store? Ja, mener en rekke kritikere – helt fra utgivelsesåret og frem til Oscar Mandels bruk av Angel som hovedeksempel i *A Definition of Tragedy* fra 1961, på at Hardys tragiske sensibilitet er forfeilet, eller med andre ord ikke tragisk i det hele tatt. Dersom jeg skulle utlede to ankepunkter blant skeptikerne på hva som er feilslått ved Angel, er det, for det første, at han er inkonsistent – det vil si at han handler uten konsekvent overbygning eller motivasjon – og, for det andre, at han i mangt – både som filosof, bonde, elsker og harpespiller – er en dilettaant. Hvorvidt disse aspektene desimerer hans litterære troverdighet, og dermed diskvalifiserer hele romanen som tragedie betraktet, er likevel ikke helt innlysende. På samme generelle grunnlag

kunne man ta til orde for at den vaklende diletanten – uavlatelig *i tvende sinn* – er en emblematiske modernitetsrepresentant som Hardy utviser stort kunstnerisk mot ved å portrettere. For med Angel måtte Hardy nødvendigvis mobilisere et vell av fordommer og motforestillinger blant samtidens lesere.

I sin anmeldelse av *Tess* i *Blackwood's Magazine* fra mars 1892, anerkjenner den profilerte kritikeren og romanforfatteren Mrs. Oliphant at Hardy har en uovertruffen miljøskapende evne som er opphav til sterk *sanselig* realisme: "We feel inclined to embrace Mr Hardy [...] in pure satisfaction with the good brown soil and substantial flesh and blood, the cows, the mangel-wurzel, and the hard labour of the fields – which makes us all smell and see" (Oliphant 1970:204). Forventningen som dermed etableres om at den øvrige fremstillingen av personer og begivenheter også skal være realistisk, blir imidlertid ikke innfridd. Trass i det ovenstående, og trass i at hun omtaler Tess som "a country girl of an extraordinary elevated and noble kind", runder hun av sin omtale med å slå fast at "[...] whatever Mr Hardy says, we repeat that we do not believe him" (Oliphant 1970:204 og 213). Hovedgrunnene til den negative helhetsvurderingen er at Hardys forteller blir for didaktisk, og at hun ikke tror på portrettet av Angel Clare:

There is, however, a serpent in this Eden—though it is no vicious person, no deceiver or rustic profligate like poor Tess's previous master [i.e. Alec], but a gentleman of the last and most painful degree of refinement, studying farming in preparation for emigrating, an Agnostic, a musician, a philosopher, and every other superfine thing that can be conceived. 'Mr. Angel Clare—he that is learning milking, and that plays the harp'—is how one of the ordinary milkmaids describes him. We do not know whether it is usual for an intending farmer to learn milking, but we are sure that it is not at all usual for a young man of the nineteenth century to carry a harp about with him, which is an inconvenient piece of luggage. [...] However, it is perhaps not less unlikely that a parson's son in Wessex should carry a harp about with him, than that he should be called Angel Clare. He is truly worthy of the name, being the most curious thing in the shape of a man whom we think we have ever met with [...]. [B]efore Angel Clare we stand aghast. What is he? [...] This is how a man looks to a guileless feminine imagination, we should have said. But before the name of Mr Hardy we can only gasp and be silent. The thing must be male, we suppose, since a man made it, and it is certainly original as a picture of a man [...] (Oliphant 1970:209-210).

Man kan være enig i det besynderlige ved å kalle ham Angel og gi ham en harpe som rekvisitt, og det passer dessuten fint inn i Oliphants vittig-ironiske idiom å gjøre et poeng ut av dét. Hennes beskrivelse av harpen som ”an inconvenient piece of luggage” er et munnhell som kun den humørløse kan misbillige. Likevel overspiller hun poengets rekkevidde. Selv om Hardy er tragiker, innebærer ikke det at han alltid må være høytidelig og dystert. At han utstyret Angel med et eiendommelig navn og attpåtil en harpe, kan tas til inntekt for at han har en ludisk side – som bør tas på alvor. Jeg tolker Angel som en markør for at det ikke i ett og alt er en etterligning av virkeligheten i overensstemmelse med sedvanlige krav til hva som er plausibelt og ikke Hardy er ute etter. Det umulige ved navnet (Angel), tingen (harpen) og ikke minst kombinasjonen av disse to, står for det umulige og retningsløse ved Angels livsanskuelse gitt den tid og den verden han lever i; for gapet mellom de aspirasjoner han tillegger seg selv og hans faktiske gjennomføringsevne, det som i romanen treffende beskrives som Angels ”heterodoksi”.³⁵

Slike problemer innlater ikke Oliphant seg på å diskutere, trolig fordi hennes forståelsehorisont og begrep om hva litterær realisme er – noe i retning av *gjenkjennelig* representasjon–, ikke gir rom for det.³⁶ Med hensyn til hennes (ned)vurdering av Angel Clare er det verdt å minne om Hardys egen sontring mellom det komiske og det tragiske, nemlig; ”If you look beneath the surface of any farce you see a tragedy; and, on the contrary, if you blind yourself to the deeper issues of a tragedy you see a farce” (Hardy 2007:221). Oliphant forblir fokusert på Angels ytre kjennetegn, på hans komiske sider, mens hun unnlater å gå inn i dilemmaene han strever med. Vel 120 år senere, påvirket av en moderne redefinering av kjønnsroller, ser man at den forrang hun gir overflatebetraktningen, nok har sammenheng med et syn på hva maskulinitet og mandighet er som hun neppe var alene om; kulturelt

³⁵ Se Hardy 2003:154 og 168.

³⁶ Hardys eget (anti-)realismebegrep som utlegges i et notat fra 1890, gjengitt i hans selvbiografi, er langt mer komplekst: ”Art is disproportioning – (i.e., distorting, throwing out of proportion) – of realities, to show more clearly the features that matter in those realities, which, if merely copied or reported inventorially, might possibly be observed, but would more probably be overlooked. Hence ’realism’ is not Art” (Hardy 2007:235).

nedarvede forestillinger som den viktorianske fremskritt- og ekspansjonsideologien holdt i hevd, der mannen skulle være målrettet og ikke gi akt på irrasjonelle innskytelser og følelser. Med det privilegium som tidsavstanden mellom da og nå er for vår del, er det lettere å se og verdsette at Angel Clare er et litterært eksempel som er egnet til å desautomatisere tilstivnede og ideologiserte maskulinitetsidealer. Hardys fremstilling av det uavklarte ved Angels selvforståelse – hans identitetskrise spent mellom tradisjonelle forventninger, ønsket om intellektuell frihet og de tragiske relasjonelle konsekvensene av denne vaklingen – er etter min oppfatning ikke urealistisk, men derimot et psykologisk-realistisk portrett forut for sin tid.

Oliphant er ikke den første som finner Angel lite overbevisende. Den ellers velvillige, tidligere omtalte kritikeren i *Pall Mall Gazette*, betoner det samme i 1891 – om enn på en mindre bombastisk måte:

Like Ibsen, Mr. Hardy does not, it is true, set out to provide us with satisfying heroes. He is fond of showing, on the contrary, how much cruelty, how much bitter suffering, your would-be hero may inflict by sticking to his rôle. But, judged by Mr. Hardy's own standard, Angel Clare, difficult type as he is to present, is not altogether a convincing creation, especially when looked at by the side of Tess, whose verisimilitude in art and human quality is maintained throughout with a subtlety and a warm and live and breathing naturalness which one feels to be the work of a tale-teller born and not made (Anonym 1970:182).

Trass i at Angel fremstår som lite troverdig, er anmelderen likevel i kontakt med Angels komplekse funksjon og hvorfor han av den grunn er vanskelig å gestalte plausibelt, på en mer nyansert måte enn den ironiserende Oliphant.

En annen markant kritiker fra denne tidlige fasen av *Tess*-resepsjonen som fokuserer på Angel som et troverdighetsproblem, og dermed et problem for realiseringen av Hardys tragiske ambisjon, er Mowbray Morris. I et temmelig tendensiøst handlingsreferat i anmeldelsen "Culture and Anarchy", publisert i *Quarterly Review* i april 1892, heter det at:

Tess is a pretty village-girl who is seduced by a small squire in the neighbourhood. In due course a child is born and dies, and the mother betakes herself to another part of the country where she is unknown, and where her misadventure is therefore unlikely to debar her from employment. This she finds at a large dairy-farm; but she finds there also a certain Angel Clare, the son of an Evangelical parson, a young gentleman of crude notions and an enormous temperament, who, unable to gratify his father by taking Orders so long as the Church 'refuses to liberate her mind from an untenable redemptive theolatriy', takes instead to studying the habits of cows and the art of milking, and to strumming on a harp between whiles (Morris 1970:215).

Beskrivelsen av Angel minner i mangt om Mrs. Oliphants. Den overflateorienterte vektleggingen av Angels manierte væremåte fører til at også Morris ser ham mer som en komisk type enn en tragisk person. Dette blir særlig tydelig når han omtaler etterdønningene av Tess' betroelse til Angel:

Angel does not recognize the parallell between their cases that seems so clear to her. This is perhaps not altogether surprising, but his mode of explanation is certainly one of the most surprising things in literature. 'Forgive me [she cries to him] as you are forgiven! I forgive *you*, Angel.' 'You-yes, you do.' 'But you do not forgive me?' 'Forgiveness does not apply to the case. You were one person, now you are another. How can forgiveness meet such a grotesque prestidigitation as that?' Considering all the circumstances of the scene we take this to be one of the most unconsciously comical sentences ever read in print (Morris 1970:215).

Tidsskriftredaktøren Morris, som tidligere refuserte *Tess* til seriepublikasjon i *Macmillan's Magazine* av anstendighetshensyn – på grunn av at romanen var preget av "too much succulence",³⁷ utmerker seg her som særskilt perfid. Morris overser, eller er uvillig til å innse, at gjengivelsen av Angels talemåte, er helt avgjørende i

³⁷ Morris skriver i begrunnelsen til Hardy i 1889: "You use the word *succulent* more than once to describe the general appearance & condition of the Frome Valley [the manuscript submitted had taken the story to a point corresponding to the early stages of of Phase the Fourth]. Perhaps I might say that the general impression left on me by reading your story—so far as it has gone—is one of rather too much succulence. All this, I know, makes the story "entirely modern", & will therefore, I have no doubt, bring it plenty of praise. I must confess, however, to being rather too old-fashioned—as I suppose I must call it—to quite relish the entirely modern style of fiction" (Morris sitert etter Millgate 1982:300-301).

karakteriseringen av ham. At Angel tyr til det amuiske ”prestidigitation” i situasjonen, er et eklatant uttrykk for hans identitetskrise – spent mellom romantisk idealisme og konvensjonell moralisme – som er den direkte årsaken til den utveisløse situasjonen som oppstår mellom ham og Tess. Kun en ufølsom leser med en egen agenda og vikarierende motiver, kan få seg til å hevde at denne tildragelsen er ufrivillig komisk. Hardy selv ble så såret over Morris’ slakt at han i et dagboknotat 15. april 1892 tenker på å gi seg som romanforfatter:

A smart and amusing article; but it is easy to be smart and amusing if a man will forgo veracity and sincerity . . . How strange that one may write a book without knowing what one puts into it – or rather, what the reader reads into it. Well, if this sort of thing continues, no more novel-writing for me. A man must be a fool to deliberately stand up to be shot at (Hardy 2007:254).

I parentes bemerket er det verdt å nevne at Hardy etter en ny runde med kontrovers etter *Jude the Obscure* fra 1895, satte tanken om å gi seg som prosaist ut i live og ble lyriker, for øvrig blant Englands mest avholdte, isteden. Hardy hadde imidlertid ikke bare vrangvillige bekjentskaper blant tidens anmeldere. Sir William Watson, som i februar 1892 anmeldte *Tess* for tidsskriftet *Academy*, var Hardys venn. Bindingen de to imellom gir derfor berettiget grunn til å møte Watsons omtale med skepsis, men anmeldelsen er langt ifra panegyriske. Watson påpeker, som mange andre, at Hardy nå og da tyr til et stilleie og et vokabular som ikke tilfører romanen noe av estetisk verdi: ”[W]ith respect to the over-academic phraseology which here and there crops up in this book, I myself have but one feeling—a wish that it were absent” (Watson 1970:198). Dette er en rimelig, om enn ikke særskilt original innvending. Original er derimot beskrivelsen av Angel Clare, med basis i den nysgjerrige innlevelsen i hans karakter, som skiller Watsons anmeldelse fra annen tidlig *Tess*-resepsjon:

Perhaps the most subtly drawn, as it is in some ways the most perplexing and difficult character, is that of Angel Clare, with his half-ethereal passion for Tess—’an emotion which could jealously guard the loved one against his very self’. But one of the problems of the book, for the reader, is involved in the question how far Mr. Hardy’s

own moral sympathies go with Clare in the supreme crisis of his and Tess's fate. Her seducer, the spurious D'Urberville, is entirely detestable, but it often happens that one's fiercest indignation demands a nobler object than such a sorry animal as that; and there are probably many readers who, after Tess's marriage with Clare, her spontaneous disclosure to him of her soiled though guiltless past, and his consequent alienation and cruelty, will be conscious of a worse anger against this intellectual, virtuous, and unfortunate man than they could spare for the heartless and worthless libertine who had wrecked those two lives. It is at this very point, however, that the masterliness of the conception, and its imaginative validity, are most conclusively manifest, for it is here that we perceive Clare's nature to be consistently inconsistent throughout (Watson 1970:200).

Watsons beskrivelse knytter an til en rekke umiskjennelig tragiske *topoi*; krise, skjebne og noblesse i karakter. Angel blir i større grad enn Alec gjenstand for leserens rettferdige harme fordi han på den ene side har en rekke positive egenskaper, men på den annen side handler ute av takt med sin foregitte, uselviske følsomhet når situasjonen krever at fromme ord omsettes i praksis. Watson tar på denne bakgrunn til orde for at Angels mest fremtredende karaktertrekk er at han er konsekvent inkonsekvent. Og selv om anmelderen ikke utdype påstanden, ansporer den til videre diskusjon, til forskjell fra Mrs. Oliphants og Mowbray Morris' latterliggjøring.

Hvilke tragiske, allmenngyldige konsekvenser har det at han er konsekvent inkonsekvent? Ingen kjærlighetsforhold tåler at den ene parten virkelig vakler i sin overbevisning om at tosamheten er ønskelig og nødvendig. Årsakene til at den ene martres av tvil kan imidlertid være mange. Følelser forandrer seg over tid, og ofte vil svekkelsen av den gjensidige hengivenhet kunne forklares ved å skjele til begynnelsen: For stor grad av selvoppgivelse og forstillelse var nødvendig fordi forskjellene i personlighet, temperament, preferanser og fremtidsforhåpninger, var for store like fra starten av. På denne bakgrunn kunne ikke kjærligheten bestå overfor slitastjen som tiden bevirker når forskjellene bekreftes på nye og gamle måter, om og om igjen. For de involverte er det vondt og trist, i dagligspråklig forstand endog tragisk, når denne avstandsutvidende prosessen går sin gang og innvarsler oppløsningen. I viktoriaidens romankunst er forholdet mellom Rosamond Vincy og Tertius Lydgate i George Eliots *Middlemarch* (1872) ett relevant eksempel i så måte; den forpinte relasjonen mellom Isabel Archer og Gilbert Osmond i Henry James' *The*

Portrait of a Lady (1881) et annet. Disse tekstene tar opp i seg et vesentlig trekk ved romansjangerens tragikk, der tiden – *chronos* – er anstøtsstein. Med Angel Clare-sekvensene stiller det seg imidlertid annerledes. Her blir avstandstemaet kondensert og innrettet mot ett øyeblikk; mot *kairos*. Det skjebnebestemmende omslaget i *Tess* står slik sett i en mer umiddelbar forbindelse til de klassiske, dramatiske tragediene. I Hardys roman har ikke noen gradvis avstandsutvidelse funnet sted. Tess og Angel er derimot på sitt mest forelskede da allting snur, og dette fyller vendepunktet med voldsom intensitet. Hos Eliot og James blir vi vitne til hvordan de elskendes uforenelige posisjoner sementeres og skaper en utveisløs relasjonell dynamikk; prosessen går fra hengivenhet til *agon*. Hos Hardy ser vi derimot at Angels holdninger blir kraftløse *idet* han gjøres kjent med det seksuelle islettet i Tess' fortid, og et så abrupt omslag tvinger leseren til å søke mulige forklaringer i retrospekt istedenfor å se dem fortløpende i emning. Dersom forklaringen er at Angel har en ryggesløs karakter, slik mange av datidens kritikere hevdet, blir forbindelsen til tragedietradisjonen i første rekke dramaturgisk og formal og ikke genuint innholdsbeslektet. Tess' skjebne beveger dem, men Hardys fortelling gir likevel ingen tragisk totalvirkning fordi heltinnens fall og eksistensielle lidelse forårsakes av et menneske, nemlig Angel, som er slettere enn gjennomsnittet.

Selv om Aristoteles' tragedieteori ikke bør tillegges noen eksklusiv definisjonsmakt i moderne tid, anerkjenner jeg at hans skille mellom edle og slette karakterer er et virksomt kriterium. William Watson hevder imidlertid at Angel ikke er så entydig slett, sammenlignet med den skurkaktige Alec er han i hvert fall "a nobler object" (Watson 1970:200). Watson gir dermed en ansats til rehabilitering av Angel som er avgjørende dersom han skal kunne tas til inntekt for et tragisk omslag i pakt med tradisjonens kriterier. En egenartet videreføring av denne ansatsen finner vi hos D. H. Lawrence i "A Study of Thomas Hardy" som ble skrevet i 1914-15, men første gang utgitt seks år etter Lawrence' død, i 1936. Her skriver han om Angel:

It is not Angel Clare's fault that he cannot come to Tess when he finds that she has, in his words, been defiled. It is the result of generations of ultra-Christian training, which had left him an inherent aversion to the female, and to all in himself which

pertained to the female. What he, in his Christian sense, conceived of as Woman, was only the servant and attendant and administering spirit to the male (Lawrence 2002b:97).

Ifølge Lawrence er Angel sosialisert inn i en kristen og patriarkalsk forestillingsverden der kvinnen står i et sekundært forhold til mannen, og eies av den og den alene som har deflorert henne. Dette kvinnesynet har blitt befestet gjennom generasjoner, og det er derfor ikke annet å vente enn at det vil gi seg utslag som en aversjon mot Tess idet Angel blir gjort kjent med hennes fortid. På denne bakgrunn kan man lese Lawrence dithen at Angel også er et offer, som lider under et livsfjernt og misogynt syn på seksualitet. Feilen ligger ikke primært hos ham, men i en kristen tradisjon som har bekreftet og opprettholdt et kvinnefiendtlig prinsipp. Den egensindige og vitalistiske Lawrence bidrar dermed til å rette oppmerksomheten mot formildende omstendigheter, men man må samtidig ha for øye hans åpenbart polemiske innstilling til enhver form for dydighet, og herunder til den han kaller den kristne. Uansett er hans vurdering av Angel preget av vilje til å forstå heller enn å fordømme.

En enda mer konsekvent vektlegging av den historisk-sosiale kontekstens betydning for romanens forløp og vendepunkt, finner vi hos en marxistisk orientert forsker som Arnold Kettle. Man skulle kanskje tro at dette perspektivet i ett og alt ville føre til at Watsons og Lawrence' forstående innstilling til Angel ble videreført, men bildet er broket. Den unge Kettles hovedtese i kapittelet om *Tess of the D'Urbervilles* i *An Introduction to the English Novel*, er at *Tess* er en *teseroman* som omhandler tradisjonsjordbrukets tragiske svanesang:

It is a novel with a thesis—a *roman à thèse*—and the thesis is true. The thesis is that in the course of the nineteenth century the disintegration of the peasantry—a process which had its roots deep in the past—had reached its final and tragic stage (Kettle 1967:45).

Kettles innfallsvinkel er et løfterikt supplement til karakterorienterte lesninger, men bør ikke av den grunn betraktes som et fremskritt i retning av en ny tolkningsstandard. Kettle er nemlig for ensidig i sitt fokus på sosiale og økonomiske forhold til å belegge at *Tess* er en tragedie, slik han langt på vei slår fast at romanen er.³⁸ For som Geoffrey Harvey innvender:

For Kettle, the tragedy of *Tess* is not an individual tragedy, dependent on her morality or actions, but one brought about by the impersonal march of economic forces in which she and her peasant society are caught up in the Dorset of the 1890s. *Tess of the d'Urbervilles* is, he says, a thesis novel. He thus derogates the text as psychological realism, finding it implausible, and offers his own rather schematic symbolic reading (Harvey 2000:66).

Når Kettle klassifiserer *Tess* som tragedie, er det på bakgrunn av at romanen tematiserer en historisk endrings- og oppløsningsprosess. Som litteraturforskning blir dette perspektivet imidlertid for snevert, fordi tragediebegrepet anvendt i denne konteksten alltid fordrer en estetisk vurdering. Det tilnærmede fravær av en sådan i Kettles lesning blir mest iøynefallende i hans beskrivelse av Angel Clare:

[Tess] meets and falls in love with Angel Clare and through marriage with him thinks to escape her fate. But Angel, the intellectual, turns out to be more cruel than D'Urberville, the sensualist. Angel, with all his emancipated ideas, is not merely a prig and a hypocrite but a snob as well (Kettle 1967:47).

Beskrivelsen bærer nesten preg av en form for ”affective fallacy”. I indignasjon over at Angel gjør Tess vondt tyr Kettle til en energisk, men nyansefattig, dadling av ham. Med hensyn til Kettles fokus på endringsprosesser, er det likevel forbausende at han

³⁸ “[...] Tess [is] persuaded by her mother into visiting the Trantridge D'Urbervilles to 'claim kin' with a more prosperous branch of the family. And from this visit (itself an attempt to solve the Durbeyfields' economic problems) the whole tragedy derives” (Kettle 1967:46). ”Tragedie” er også anvendt to ganger på side 48 samme sted.

ikke reflekterer over Angel som en historisk overgangsfigur hvis handlinger ikke lar seg forsvare, men kanskje forstå. Hvis Angel ikke kan tilkjennes snev av verdighet trass i sine feiltrinn, er Tess' ulykke og lidelse forårsaket av ikke bare én, men to slette menn. Dersom man ikke ser noe ved Angel som gitt hans tid og omverden i det minste løfter ham til gjennomsnittlighet hva dyder og laster angår, og ei heller finner at han står for et etisk innhold som situasjonen tatt i betraktning kan ha en viss berettigelse, da faller protagonisten uten verdig motstand. I så fall er romanens relasjonelle intriger så skjematiske, manikeiske og transparente at de verken etterlater rom for engstelig innlevelse eller kognitiv lærdomsopplevelse – ingen katarsis, med andre ord. Dersom en slik tolkning blir stående har det som konsekvens at menneskene i handling inngår i et melodrama, og at Arnold Kettle ikke har dekning for sin bruk av tragediebegrepet med henblikk på *Tess* overhodet.

Oscar Mandels tilnærming til *Tess* i *A Definition of Tragedy* fra 1961, er på sin side utpreget estetisk. Det mest interessante med Mandels bidrag er at han diskuterer romanen innenfor en overordnet ramme som ikke dreier seg om Hardy spesielt, men om tragedietradisjonens kriterier generelt. Ved å innlemme *Tess* i sitt materiale er det åpenbart at Mandel, som Leavis, fornemmer en filosofisk-tragisk ambisjon hos Hardy, men Angels sentrale tilstedeværelse i romanen gjør den ifølge Mandel forfeilet som tragedie:

[W]e always dislike surprises in a man's actions, i.e., actions for which we find no "sufficient" causes. [...] Worst of all are the psychological somersaults of Hardy, and he the most resolute determinist of all! Angel Clare, free-thinker, rebel against his father and all tradition, determinist and radical, no sooner hears that Tess was once violated than he hurries away to Brazil, casting off his bride of a few hours without a second thought. This is fine irony, and may well represent the very extreme of freedom of the will—but it is bad art (Mandel 1961:135-136).

En litterær person som ikke lever i pakt med egne autonomi-idealer, er ikke verdig til å inngå i en tragisk konflikt. Særlig på grunn av Angel er romanen om *Tess* en uskjønn tragedie, og dermed ikke en tragedie i det hele tatt. Hardys såkalte

”psykologiske saltomortaler” kolliderer med, og kommer til kort overfor, sjangerens formkrav. Mandels oppfatning er ikke urimelig, men den er heller ikke overbevisende. Til det er han for tvetydig med hensyn til hvilken vekt sannsynlighet og realisme skal tillegges i vurderingen. På den ene side hevder han at handlinger må motiveres for å være troverdige; et krav om realisme som Angel Clare visstnok ikke innfrir. På den annen side medgir han at romanens vendepunkt, som i høyeste grad innbefatter Angel, er ironisk og står seg som representasjon av fri vilje. Men i så fall skulle vel den plausible fremstilling av fri vilje bidra til å grunnge Angels handlinger, til å motivere hans omskiftelighet? Mandels sondring synliggjør problemer som har inngått i ordskiftet om tragediesjangeren til all tid. For Aristoteles er premissene for hva en tragedie kan omhandle formale og teleologiske. Stoffet må tilpasses formen. Mandel synes å tenke i beslektede baner. Den angivelig ekstreme versjon av fri vilje som Angel legemliggjør, er et tema uten resonans i tragediens form, og resultatet er ”bad art”.

Med Hegel kommer tiden og historien for alvor inn i refleksjonen over tragedien som kunst- og erkjennelsesform, og dette bidrar til at tilsynelatende eviggyldige sjangerkriterier settes i spill: Å etterligne mennesker i handling er et sjangerkrav som betinger andre litterære former i takt med at den menneskelige erfaringshorisonten endrer seg. Poenget jeg vil frem til med henblikk på Hardy roman, er at en fortolker av *Tess of the D'Urbervilles* som ikke gir akt på den moderne tidsåndens rolle og dens infinitte preg – og som ikke supplerer sine for så vidt legitime aristoteliske fordommer med hegeliansk historiebevissthet – ikke vil få teksten til å fungere som tragedie. Som Raymond Williams treffende poengterer: ”Every attempt has of course been made to reduce the social crisis in which Hardy lived to the more negotiable and detachable forms of the disturbance of a timeless order. But there was nothing timeless about nineteenth-century rural England” (Williams 1974:91). Aktpågivenhet og åpenhet for tidens fluktasjoner er forutsetninger for å kunne anerkjenne at Angel Clares skjebnesvangre handlinger overfor Tess skjer som følge av genuine kulturelle dilemmaer, og ikke på grunn av at han har en enestående svak karakter. ”Psykologiske saltomortaler” er ikke nødvendigvis tegn på komisk sletthet, slik Mandel antyder, men kan like gjerne være

symptom på et jeg som er i konflikt med seg selv på grunn av at egen sensibilitet og kollektiv sedelighet ikke lar seg forene. Selv om Hamlet er av et annet format enn Angel i refleksjonsnivå, elokvens og vidd, finnes det affiniteter de to imellom hva gjelder tvil og ambivalens. Dessuten har deres solipsistiske vakling beslektede konsekvenser for Ophelia og for Tess. Hamlets kaotiske handlingsliv fører Ophelia ut i fortvilelse og død ved at hun aldri får noen bekreftelse på at hun er elsket. Angel er fylt av kjærlige følelser inntil han avviser Tess fullstendig når hennes fortid avdekkes. De tragiske følgene skal bli følbare for Tess like inntil det sorte flagget, metonymien over hennes død, heises mot slutten av romanen. Hensikten med å trekke en parallell mellom *Hamlet* og *Tess of the D'Urbervilles* er å nyansere Mandels desavuering av Hardy på bakgrunn av at hans litterære personer, og Angel fremfor noen, er mentalt omskiftelige. Med henblikk på at Hamlet *er* en tragedie, og at skuespillets eponyme helt *er* psykisk volatil, kan ikke mental omskiftelighet gjøres til et negativt tragediekriterium. Den tragiske virkning beror på om de tilgrunnliggende dilemmaene er troverdige ut ifra sin tid, og i kraft av den litterære form de er blitt gitt.

David J. de Laura går med sin artikkel "'The Ache of Modernism' in Hardy's Later Novels" fra 1967 grundig inn i de samtidige ideene som påvirket Hardy, og som henholdsvis Clym Yeobright i *The Return of the Native* og Jude Fawley i *Jude the Obscure*, i tillegg til Angel Clare, er under innflytelse av. De Laura posisjonerer seg og sitt prosjekt umiddelbart:

Discussions of Thomas Hardy's intellectual life have tended to oscillate between patronizing comments on his "commonplace" mind and attempts to locate in Schopenhauer and Hartmann a basis for some of the more "pessimistic" statements in the novels and poems. The result is that the complex contemporary matrix of Hardy's fiction—especially the "modern" novels, *The Return of the Native*, *Tess of the D'Urbervilles*, and *Jude the Obscure*—has been ignored, and a good deal of the emotional and intellectual pressure of the novels remain unaccounted for (de Laura 1967:380).

Angel Clare er, ifølge de Laura, løst modellert over Matthew Arnold, som var en toneangivende poet, kritiker og tenker i en mannsalder frem til han døde i 1888.

Arnold diskuterer hva det innebærer å leve, og hvordan man best kan leve, i en tid da de overleverte religiøse ”visshetene” har blitt svekket – en kriseerfaring som for eksempel ble fremstilt i det berømte diktet ”Dover Beach” fra 1867. Biografen Claire Tomalin skriver følgende om innflytelsen som Arnolds tanker øvde på Thomas Hardy:

Losing faith in Christianity was like shedding a protective skin: intellectually necessary but also a melancholy process. The melancholy was perfectly expressed in the 1860s by Matthew Arnold in his poem 'Dover Beach', with its description of the world without faith as having 'neither joy, nor love, nor light, / Nor certitude, nor peace, nor help for pain'. Hardy arrived at his own conclusion with many fits, starts and meanders, reluctant to let go of something that had absorbed so much of his imaginative life at the same time that he was eager to join the ranks of the enlightened. He felt the draining away of the old joyous certitudes as well as pride in the new clear thinking (Tomalin 2012:78).

Hardy identifiserer seg sterkt med Matthew Arnold som modernitetstenker på denne tiden. Men etter hvert, mens Hardy minnes kristendommen og dens ritualer med nostalgisk glede, etter å tatt varig avskjed med den som trosretning, forsøker Arnold i 1870-årene å forene sekulær metafysikk og kristen etikk i en form for ny-kristendom. Denne vendingen er Hardy, ifølge de Laura, meget skeptisk til:

[F]or Hardy, Arnold had fatally compromised himself in the seventies by his mediating theological position, metaphysically agnostic but emotionally and morally traditional and "Christian." Hardy was [...] convinced that the [...] sensitive young men would continue to be idealistically "Arnoldian" only to their great cost (de Laura 1967:381).

Og blant Hardys sensible, men splittede unge menn, figurerer Angel Clare i forgrunnen. ”This is the position of Angel Clare, [...] a disciple of Mill and Arnold, whose sin, like that of the later Arnold is precisely his imperfect modernism, his slavery in the ethical sphere to 'custom and conventionality'” (1967:381-382). Angels inadekvate modernitetsforståelse er med andre ord en slags feil, men har

feilen preg av en distanseskapende sletthet eller tragisk hamartia? De Laura heller, selv om han bruker andre ord, mot det siste. I sin tendens distanserer romanen seg fra det neo-kristne tankegods, men fremstillingen av Angel er likevel egnet til å opprettholde leserens sympati:

In effect, though Hardy allows our essential sympathy for Angel to remain unimpaired, his treatment of Angel becomes one of the keenest portrayals of "angelism" in modern literature. Like Clym and Jude, Angel is not merely ineffectual, but dangerous. In Angel, the "sample product" of a quarter-century of English intellectual life, Hardy conveys his judgment of the consequences of the residue of irrational idealism still infecting even advanced thought in the ethical sphere (1967:392).

Det finnes imidlertid ingen konsensus i resepsjonen for at sympatien med Angel opprettholdes. De Laura bidrar like fullt med et vesentlig perspektiv som sansynliggjør at Angels retningsløshet ikke primært er utslag av vilkårlige innfall, men av ideer med utbredelse i kulturen og særlig blant intellektuelle. Med dette er han på vei mot å rehabilitere Angel som karakter på en måte som gjør det mulig å betegne *Tess* som en tragedie. Angel er langt fra feilfri, men hans feiltrinn overfor Tess skyldes primært hans ureflekterte forhold til overleverte oppfatninger, og ikke vond vilje. Moderne tiltro til fornuft iblandet en rest av irrasjonell idealisme er en uhellsvanger og farlig kombinasjon, slår de Laura fast med henblikk på prestesønnen som til tross for helt andre intensjoner, blir Tess Durbeyfields egentlige nemesis. Som vi husker betegner Stephen Halliwell i sin Aristoteles-utlegning "[t]he discrepancy between intention and the result in human action" som ett av tragediens fremste kjennemerker (Halliwell 1986:197).

Også tidligere nevnte Penny Boumelha vier Angel Clare og hans ideologiske *habitus* inngående oppmerksomhet i sin innflytelsesrike studie. Boumelha beskriver *Tess of the D'Urbervilles* som en seksuell tragedie hvis egenart i betydelig grad hviler på Clares kompliserte begjær: "It is through Clare, through the obvious contradictions and inadequacies of his response to Tess, that the novel throws into question the

ideological bases of its own tragic polarities” (Boumelha 1982:123). De tragiske motsetningene, Tess’ autentiske kjærlighetsvilje versus Angels vanskeliggjorte kjærlighetsevne, har jeg diskutert tidligere. Det potensielt mest interessante tilskuddet ved Boumelhas påstand er derfor hva hun legger i at romanen, via Angel, problematiserer ideologiene som ligger til grunn for motsetningene.

Med ”ideologi” skal vi her forstå ideer som over tid vinner hevd i den grad at de blir betraktet som naturgitte kjensgjerninger. En hentydning om én slik ideologi finner vi da Boumelha beskriver ”[...] Clare’s relatively crude application of the double standard [...]” (1982:45). Dobbeltstandarden eller dobbeltmoralen, er et begrep som betegner at det i viktariatiden fantes ulike normer for kvinner og menn med tanke på hva som ble betraktet som akseptabel seksuell praksis. Kvinnens begjær var for det første beskjedent sammenlignet med mannens, og for øvrig skulle hun forbli ubesudlet frem til ekteskapet. Kvinnens dydighet og møydom var prentet inn på hver sin side av samme mynt. Med andre ord: Dersom hun var defloret før ekteskapet, var hun en fallen kvinne. Mannen hadde på sin side både sterkere behov og utvidede lisenser til seksuell utøvelse i pakt med sine drifter. Ektesengen ble primært betraktet som forplantningsarena, mens utbredt, lovlig bordellvirksomhet vitner om at behovet for mannlig forlystelse utenfor den hjemlige sfæren både ble erkjent og akseptert. At Angels ”eight-and-forty hours’ dissipation with a stranger” i London forut for at han møtte Tess kunne ha foregått på et slikt etablissement, kan heller ikke utelukkes (Hardy 2003:225). Penny Boumelha sammenfatter dobbeltstandarden slik:

The sexual ideology and practices of the English bourgeoisie in the second half of the nineteenth century have been widely documented and examined by twentieth-century sociologists and historians. They have shown basic agreement about certain features: the polarisation of women in the chaste and the depraved, the virgin and the whore; the virginity ethic, manifested alike in the fierceness with which ’innocence’ was protected in the young and adult woman, and in the ’defloration mania’ which dominated English brothels in the 1880s, occasioning widespread child prostitution and a flourishing trade in the surgical reconstruction of the hymen; the double standard; the interdependence of monogamous marriage and the prevalence of prostitution. The general picture emerges of a sexuality at once furtive and dismal, in

which wives submit pleasurelessly to the act of procreation in darkened rooms, while men seek sexual gratification in fantasy and with prostitutes [...] (Boumelha 1982:11).

Angels oppførsel overfor Tess kan ikke uten videre tas til inntekt for at han er påvirket av de ovennevnte seksualitetsforestillingerne i hele sitt mangslungne omfang. At en dobbeltmoral er virksom i ham, selv om han ikke har erkjent det selv, kan man på bakgrunn av romanens peripeti derimot konstatere. Boumelha understreker at Hardy langt ifra er den eneste forfatteren som tematiserer dobbeltstandarden mellom 1880 og 1900, men han utmerker seg ved hvordan han gjør den dubiose seksualmoralen til den fremste kriseutløsende faktoren. ”In *Tess*, the tragic claims of an ironised intellect [Angel Clare] are subordinated to those of sexuality. The intellectual drama of the male is not itself tragic, but functions rather as a component of the sexual tragedy of Tess” (1982:123). Clares vakling og manglende evne til å erkjenne kjønnsidelogienes makt over ham, er isolert sett mer beklagelig enn genuint tragisk. Overfor Tess, og med tanke på de relasjonelle konsekvensene hans blindhet har for dem begge, blir dobbeltstandarden imidlertid en komponent med tragisk funksjon – eller utlagt; den blir hans tragiske hamartia. Og ikke bare det. I og med at ideologier er kollektive forestillinger, blir Angels blindhet en potensiell metonymi for samfunnets hamartia. Boumelha viser med sin diskusjon at romanens ideologikritikk blir særskilt pregnant på grunn av at teksten er strukturert som en tragedie; ved at dobbeltstandardens arbitrære beskaffenhet og dens relasjonsødeleggende potensial ikke blir postulert, men avdekket og eksponert via et tragisk omslag som inntreffer både imot leserens, Tess’ og sågar Angels forventning.

Gjennomgangen av kritikk og forskning som har lagt vekt på Angel Clare, er enda en indikasjon på at Irving Howes beskrivelse av Hardy-resepsjonens utfordringer er treffsikker: ”[T]o write criticism about Hardy is to encounter uncertainties, embarrassments, challenges and revisions” (Howe 1970:upaginert forord). De første kritikerne er særlig opptatt av om Angel Clare er plausibel som litterær person. Negative svar på spørsmålet, fører også til negative vurderinger av romanen, som vi har sett via Mrs. Oliphants og Mowbray Morris’ anmeldelser.

William Watsons hypotese om at Angel er ”konsekvent inkonsekvent” ansporer derimot leseren til innlevelse og engasjement, til å søke mulige forklaringer på Angels handlingsliv i lys av den verden som romanen etablerer – og vice versa; hva kan Angels vegelsinn si om samfunnet og tiden han lever i? D. H. Lawrence hevder at Angel legemliggjør kulminasjonen på generasjoner av ultra-kristen disiplinering, og med tanke på hans familiebakgrunn, er dette en viktig antagelse. Senere forskning har imidlertid sannsynliggjort at viften av motstridende ideer som Angel er under innflytelse av, er langt større enn som så. David J. de Laura gjør godt rede for ambivalensen som bredte om seg med overgangen fra religiøsitet til sekularitet (som ingenlunde er synonymt med ateisme, men uttrykk for en trend der religionens hegemoni kommer under press), og hvordan Thomas Hardy tematiserer de mellommenneskelige kostnadene av en slik kulturell gravitasjonskraft. Penny Boumelha legger på sin side vekt på hvordan Angel, gjennom ubevisst tiltredelse av viktariatidens kjønnsideologi, blir utløser av en *seksuell tragedie*; en benevnelse som for øvrig, i og med det relasjonelle aspektet den impliserer, fremstår som langt mer dekkende enn Dale Kramers ”bevissthetstragedie”. Lawrence’, de Lauras og Boumelhas lesninger kan hver på sin måte sies å være videreføring av den tolkningspluralismen som Watson åpner for, og de utgjør gjensidig utfyllende bidrag til å nyansere og grunnge hvorfor Angel handler som han gjør overfor Tess.

Oscar Mandels Hardy-kritikk er interessant først og fremst på grunn av at den på egenart vis fremsettes innenfor en ramme som verken er verk- eller forfatterskapscentrert, men sjangerorientert. Hans hovedsynspunkt med tanke på *Tess* er at det er et asymmetrisk forhold mellom form og stoff i teksten som er tragediesjangeren fremmed. Angels plutselige stemningsskifte overfor Tess’ seksuelle fortid fremstår som en umotivert overraskelse, og hans handlinger deretter, hans forsvinningsnummer idet han reiser til Brasil, leser Mandel som uttrykk for en ekstrem variant av fri vilje. Men konfrontert med Boumelhas velinformerte, ideologikritiske lesning, er Mandels påstand merkelig. For er ikke Angels ”saltomortale” tvert imot determinert av kulturelt virksomme kjønnsstereotyper? I så fall er det Angels akutte ufrihet, hans ubevisste internalisering av vilkårlige og dubiose seksualitetsnormer, som blir eksponert gjennom den patosfylte tildragelsen.

Dét skulle i så fall være mer i pakt med Mandels egne kriterier, og hans tese om et emne som alle tragedier har til felles: "Tragedy, taken all in all, exposes an original and fatal defect in the relation between a purpose and a something within or without" (Mandel 1961:24). På denne bakgrunn er det nærliggende å hevde at ikke bare beror Mandels forkastelse av Angel Clare på en feillesning, men tildragelsen han desavuerer, er sågar et eksempel som kunne ha vært egnet til å konkretisere hans generelle og abstrakte, men like fullt plausible, antagelse om tragediens grunntema.

Mens Mandel har en formalistisk tilnærming til *Tess*, er Arnold Kettle opptatt av de historiske endringsprosessene som fremstilles i teksten, særlig hva gjelder tradisjonsjordbrukets svanesang. De ulike perspektivene på romanen til tross, ender Kettle, i likhet med Mandel, opp med å avfeie Angel Clare uten reelt å gå inn i hvorfor han gjør som han gjør. Like fullt betegner han romanen som en tragedie, men denne klassifiseringen må i så fall være basert på en idé om det tragiske som er løsrevet fra kriteriene som den litterære tragiske tradisjon har satt. Hvis en person nær protagonisten lar seg overse, bryter det med forestillingen om at en tragedie ikke rommer uvesentligheter. Som Aristoteles skriver: "[B]egivenhetenes enkelte deler må henge slik sammen at hvis man rokker ved en del eller fjerner den, så kommer det hele i ulage og faller fra hverandre. For det som verken ved sitt nærvær eller sitt fravær gjør noe til saken, er ingen del av det hele" (Aristoteles 2013:37). Romanformen innlemmer det empiriske livet i et helt annet omfang enn de klassiske tragediene, og romanens beskrivelser av det timelige i sine varianter og avskygninger står ikke alltid i en åpenbar relasjon til plottet eller intrigen, men er nødvendige for å etablere en verden av en viss beskaffenhet som et problem eller en konflikt kan oppstå ut fra. Å legge en ortodoks Aristoteles-utlegning til grunn overfor tragiske romaner vil derfor trolig, som anført tidligere, lede til lite annet enn at lesningen stagnerer i pedanteri. Grunnen til overhodet å snakke om tragiske romaner, er like fullt at disse er utpreget konfliktdrevne tekster, og Aristoteles' teser om sammenkjedning av begivenhetene har i så fall relevans. Men idet Kettle setter enkelte personer og romanens emosjonelle sentrum i parentes, blir frykt og medlidenhet

umulig. Lest slik blir *Tess of the D'Urbervilles* istedenfor et sosialhistorisk dokument, og for all del – et interessant sådant –, men altså ingen litterær tragedie.³⁹

2.8 Stedets enhet? Hardys Wessex

Tekstens rom, og den poetiske oppmerksomhet Hardy vier denne dimensjonen – som, mange likheter til tross, er én ting som skiller ham ad fra den langt mindre romlig orienterte George Eliot – understøtter tematiseringen av ulike leve- og væremåter. Wessex-universets steder blir symboler på forskjellige utviklingsstadier, og forflytningene mellom stedene blir ledd i romanens etisk-moralske sondring. Den skingrende kontrasten mellom paradisiske Talbothays og helvetet på Flintcomb-Ash, er det klareste eksempelet i så måte. Ved førstnevnte renner elven med det lydmalende navnet Froom klukkende gjennom dalen og gir grøde langs breddene; naturfenomener Tess er kjent med fra sine egne hjemtrakter i Blackmoor Vale, men som ved Talbothays har en annen velde:

[S]he found herself on a summit commanding the long-sought-for vale, the valley of the Great Dairies, the valley in which milk and butter grew to rankness, and were produced more profusely, if less delicately, than at her home – the verdant plain so well watered by the river Var or Froom.

It was intrinsically different from the Vale of Little Dairies, Blackmoor Vale, which, save during her disastrous sojourn at Trantridge, she had exclusively known till now. The world was drawn to a larger pattern here. The enclosures numbered fifty acres instead of ten, the farmsteads were more extended, the groups of cattle formed tribes here about; there only families (Hardy 2003:102).

Tingenes samspill i denne visjonen, gir Tess sårt tiltrengt fremtidshåp i den altoverskyggende fremtidsangstens sted. Hit har hun kommet for å få arbeid og for å stable et liv på beina etter å gjort seg dyrekjøpte erotiske erfaringer med uønsket

³⁹ For å yte Kettle rettferdighet, bør det nevnes at han i ettertid har vedgått at hans lesning av *Tess* i *An Introduction to the English Novel*, er for ensidig. Dette fremgår blant annet av hans introduksjon til The Standard Edition av *Tess of the D'Urbervilles* fra 1966 (se for øvrig Harvey 2000:66).

graviditet og vanry som konsekvens. Muligheten for å inngå i kjærlighetsforhold til en mann, har hun på grunn av de ulykksalige fortidshendelsene utelukket for all fremtid. Talbothays skal imidlertid bli stedet for uante, livsbejaende muligheter. Her pleier bøndene herr og fru Crick og deres medhjelpere, herunder Tess og Angel, en relativt jevnbyrdig tilværelse i pakt med naturen. Alle jobber hardt, men ingen lider overlast. Fellesskap preger alle gjøremål, enten det dreier seg om melking av kyr, eller å samles rundt et bord til måltider:

Dairyman Crick's household of maids and men lived on comfortably, placidly, even merrily. Their position was perhaps the happiest of all positions in the social scale, being above the line at which neediness ends, and below the line which the *convenances* begin to cramp natural feeling, and the stress of threadbare modishness makes too little of enough (2003:128).

Talbothays blir et bilde på modernitetens ideelle stadium, et sted og en tilstand preget av balanse hva gjelder fordeling av byrder og goder. Irving Howe skriver innsiktsfullt om dette, og får frem en viktig nyanse om moderniteten som tema i *Tess*: Romanens tendens er på ingen måte anti-moderne, den er eklektisk. Arbeidet på Talbothays foregår ikke etter steinalderprinsipper, men er eksempel på en kultivert form for landbruk. Enn så lenge er ikke kortsiktige krav til produktivitetsvekst blitt så store at det overskygger alle andre hensyn. Arbeidet forblir en fellesskapsarena der alle retter sine bestrebelser mot et felles erkjennbart mål.

What keeps the Talbothays section from sliding into pantheist sentimentalism is the firmness with which Hardy grounds it in the commonplace world of human labour. [...] The Talbothays farm is not a place of fantasy pitted against a decadent or corrupt civilization; it is itself representative of a phase in civilized existence. Centuries of effort have had to pass before the civilization of Talbothays could be achieved, though only a few decades of technological change would be required to destroy it (Howe 1970:122).

På Flintcomb-Ash derimot, hvis monstrøse preg er innskrevet i navnet, i ordfragmenter som konnoterer karrighet, er det rovdriften på både menneskene og jorden som er mest fremtredende. Her er det som om føydalismen har gjort sin gjeninntreden i ny ham, med nye maskinelle hjelpemidler som bærer bud om tingliggjøring av både naturen og mellommenneskelige relasjoner.

Close under the eaves of the stack, and as yet barely visible, was the red tyrant that the women had come to serve – a timber-framed construction, with straps and wheels appertaining – the threshing-machine which, whilst it was going, kept up a despotic demand upon the endurance of their muscles and nerves (Hardy 2003:325).

Tess, hvis fortid på dette sene stadiet av romanen er blitt avdekket, som av den grunn er blitt utstøtt både av Angel og samfunnet, og som derfor tvinges til å falby sin arbeidskraft til den hensynsløse Farmer Groby for i det hele tatt å få beskjeftigelse, er den som settes til å håndtere treskeverket som øver vold mot alle sanser:

She [Tess] was the only woman whose place was upon the machine, so as to be shaken bodily by its spinning, and this incessant quivering, in which every fibre of her body participated, had thrown her into a stupefied reverie in which her arms worked on independently of her consciousness. She hardly knew where she was [...] (2003:333).

Denne sensoriske torturen gjør inntrykk fordi vi har lært Tess å kjenne som et sensibelt menneske. Fra naturidyll og utsikter til en fremtid i kjærlighet med Angel på Talbothays, er det intetheten som gjennomrister henne på Flintcomb-Ash. Tess' vergeløse vandring mellom disse forskjelligartede stedene forlener hennes fall med sanselig realisme, og gir hennes jordiske tilværelse en symbolsk dimensjon. Tess har erfart idealet, det vil si Talbothays, men idealet lar seg ikke opprettholde. Kontrasten mellom Talbothays og Flintcomb-Ash viser dessuten hvordan tidsånden graviterer mot en instrumentell fremskrittsideologi representert ved to ulike former for landbruksvirksomhet, to forskjellige utviklingsstadier og to diametralt motsatte

betingelser for enten å pleie eller utpine relasjoner. Flintcomb-Ash er like reelt som Talbothays, og fremtidsutsiktene er dermed like klare som de er dystre: Når de industrielle prinsippenes inntreden i landbruket først har funnet sted, vil dette endre spillereglene, slik at Talbothays må tilpasse seg Flintcomb-Ash for å bestå. Ved å gi disse stedene innbyrdes helt ulike konnotasjoner, skaper Hardy en tragisk visjon der grådighet alltid tenderer mot å trumfe menneskenes altruistiske muligheter. Når det kollektivt orienterte landbruket i Hardys lett idealiserte Talbothays-tapning en gang dør til fordel for et landbruk basert på industrielle og kapitalistiske prinsipper, dør ikke bare en driftsform, men en omsorgspreget livsform. Og det er de mellommenneskelige mer enn de materielle konsekvensene av denne utviklingen Arnold Kettle utlegger som Thomas Hardys virkelige bekymring, det vi kan kalle overgangen fra *Gemeinschaft* til *Gesellschaft*.

[T]hat a writer born and bred in rural Dorset in the middle of the nineteenth century should have felt deeply—upon his pulses—the tragic situation of the South-of-England peasantry at this time does not strike me as so very extraordinary. It is all very well for Professor [Albert J.] Guerard to complain that Hardy's pessimism does not accord with the facts, because the standard of living of the agricultural population actually improved during this period; but Hardy wasn't chiefly concerned with standard of living: it was the destruction of the old rural *culture* that worried him and the replacement of the older relationships, grounded in centuries of custom and shared necessities, by new relationships based on nothing kinder than the negotiation of a wage contract (Kettle 1972:266-267).

Romanens rom er vesensforskjellig fra dramaets. Mens dramaet, i alle fall i sin grunnkonsepsjon, er utkast til scenisk – det vil si romlig – iscenesettelse og fremføring, er romanens rom ikke fysisk. Romanens scene beror derimot utelukkende på møtet mellom tekstens ord og leserens forestillingsevne; romanens rom er mentalt. Rommets ulike beskaffenhet sjangrene i mellom til tross, må stedet for handlingen tillegges vekt også i møte med tragiske romaner dersom lesningen skal være reelt tradisjonsorientert. Aristoteles sier vel å merke ikke ingen ting om ”stedets enhet”, selv om han feilaktig har blitt tatt til inntekt for et slikt utsagn. I forlengelsen av hans insistering på handlingens viktighet og fabelens enhet, er det imidlertid nærliggende å

betrakte romlig konsentrasjon som en nødvendig konsekvens av at intens konfrontasjon mellom personer og deres uforenelige posisjoner er hovedmotiv. For øvrig glemmer man i vår tid lett at Aristoteles' ideer om tragedien bygger på at kulturelt traderte myter utgjør dens forelegg, og disse mytene er gjerne knyttet til bestemte historiske steder enten de heter Mykene, Korint, Teben eller Troja. Grunnene til å dvele ved stedets enhet som tragediepoetologisk poeng, er dermed legio.

I moderne tid har Nicolas Boileau, den franske klassisismens fremste premissleverandør, kanskje mest av alt blitt betraktet som en Aristoteles- og Horats-epigon. Det stedbundne som tragediekriterium er det like fullt han som setter på begrep.

Stedet for handlingen må være fast og markert. På den andre siden av Pyrenéene kan en rimsmed ustraffet la en enkelt dag på scenen omfatte flere år. Der kan helten i et klønete stykke ofte være barn i første akt og gubbe med skjegg i siste. Men vi, som er bundet av fornuftens regler, vil at handlingen skal utformes med kunstferdighet og at én enkel handling skal fullføres på ett sted i løpet av én dag. Det vil holde teateret fullt til teppet faller (Boileau 2004:113).

En begrunnelse for hvorfor stedet må være fast og markert får vi riktignok ikke. Sammen med enhet i tid og handling er enhet i sted et tragedieestetisk aksiom. Det er ikke dermed slik at Boileau har bestemt dette på bakgrunn av egne og vilkårlige preferanser, men snarere absorberer og artikulerer han konvensjoner som tradisjonen har etablert.

Wessex er for et eget felt innen Hardy-forskningen å regne, og få andre romanforfattere assosieres like sterkt med en så konsekvent stedsbevissthet, et aspekt som blir betont av Simom Gatrell i artikkelen "Wessex":

[W]essex has come to mean the whole culture – predominatly rural and pre-industrial – found in Hardy's novels and poems. So powerful and widely disseminated has been Hardy's imaginative creation that even during his lifetime, Wessex was being used

once again in the traffic of everyday life to denote a region of vague extent in south-western England. Now, at the end of the twentieth century, a glance at a directory to any town to the south of Oxford will probably throw up a business or two with Wessex in its name; and this is Hardy's doing. [...] That Wessex the place and Wessex the culture, are of primary importance in understanding Hardy's work is here taken for granted (Gatrell 2007:19).

Med *Far From the Madding Crowd* (1874) skaper Hardy et litterært univers modellert etter Dorset-distriktet i sørvest-England. Senere blir dette universet suksessivt videreutviklet i flere bøker, inntil det får den form som har gjort det så kjent som tids- og sedebilde i *Tess*. Da inngår også deler av Hampshire, Wiltshire, Somerset og Devon blant foreleggene, fordi Hardy mente at grensene mellom disse distriktene var kunstige og vilkårlige når man ser hen til dialekt, natur, historie og samfunnsliv som til sammen er et inventar av felles-regionale tradisjoner (jf. Gatrell 2007:27). I *Tess* er Wessex ikke bare handlingens kulisse, men en integrert del av romanens plott. Jeanette King fremhever at den romlige konsentrasjonen, kanskje paradoksalt – men like fullt, bidrar til å gi leseren inntrykk av at dette er selve den menneskelige arena, der lidenskaper og oppfatninger brytes mot hverandre: "Wessex is isolated from the rest of the world and, in the primitive barrenness of the heathland which dominates it, suggests the human arena itself" (King 2010:61). Nettopp i kraft av å være en relativt avsondret region, som befinner seg spent mellom tradisjonelle skikker og moderne impulser som siver inn utenfra, blir Wessex et egnet sted for iscenesettelse av overgangsfasens konfliktdynamikk.

I forbindelse med tragedier snakker man gjerne om tragisk dybde, og dette er en forestilling Hardy selv henspiller på når han forbinder det komiske med det overflatebaserte, mens det tragiske er det som stikker under. Dybde, annet enn i bokstavelig forstand, er et vagt begrep som jeg anvender temmelig synonymt med alvor. I de klassiske tragediene er fallhøyde en topos som danner grunnlaget for en slik dybde. Den vel ansette som befinner seg blant de øverste i samfunnshierarkiet faller hardt og markant, og blir eksempel på et universelt, eksistensielt alvor: Alle er sårbare, også kongelige kan få tronen og mere til rykket vekk under seg når etiske motsetninger og uforutsette begivenheter fører til krise. Hos de greske

tragediedikterne, men især hos Shakespeare, er de tragiske heltene dessuten utstyrt med en refleksjonsevne som gjør dem i stand til å artikulere et sterkt vemod når de erkjenner egne tilkortkommenheter og tapte muligheter. Også Tess har anstrøk av denne evnen, selv om hennes retorikk i og med det sosiale sjikt hun tilhører, nødvendigvis er mindre høystemt. Det aristokratiske – i betydningen høyerestående – ved henne, må dermed spores langs enn annen akse enn den vertikale som deler inn og graderer de sosiale strata. Det høyerestående ved Tess må utelukkende ha med hennes karakter å gjøre, og denne er særskilt tett knyttet til Wessex-miljøet. Hjemvendt til Marlott etter den ulykksalige tiden med Alec, er hun preget av tungsinn: ”Her depression was then terrible, and she could have hidden herself in a tomb” (Hardy 2003:84). Den eneste kilden til lindring finner hun da betegnende nok i naturen.

The only exercise that Tess took at this time was after dark; and it was then, when out in the woods, that she seemed least solitary. She knew how to hit to a hair’s-breadth that moment of evening when the light and the darkness are so evenly balanced that the constraint of day and the suspense of night neutralize each other, leaving absolute mental liberty. It is then the plight of being alive becomes attenuated to its least possible dimensions. She had no fear of the shadows; her sole idea seemed to be to shun mankind – or rather that cold accretion called the world, which, so terrible in the mass, is so unformidable, even pitiable in its units (2003:85).

Tess er vår naturfenomenenes veksling, for eksempel lysets skiftninger i overgangen fra dag til natt, og sensitiviteten avføder i glimt et mentalt rom i henne der hun kan betrakte livet i dets minste, grunnleggende bestanddeler. Romanens poeng synes å være at dersom menneskene oftere hadde hengitt seg til denne type stille kontemplasjon, ville de ha erkjent sin egen sårbarhet og dermed utvist større toleranse for andres liv. D. H. Lawrence bemerker i den forbindelse treffende om Tess:

She does not see the other person as an extension of herself, existing in the universe of which she is the centre and pivot. She knows that other people are outside her. Therein she is an aristocrat. [...] Tess is passive out of self-acceptance, a true aristocratic quality, amounting almost to self-indifference. She knows she is herself

incontrovertibly, and she knows that other people are not herself. This is a very rare quality, even in a woman. And in a civilisation so unequal, it is almost a weakness (Lawrence 2002b:95).

Tess er, ifølge Lawrence, eksempel på en person med aristokratisk selvbevissthet, som kjenner grensene for sitt eget jeg, og som ikke har til hensikt å få andre til å underkaste seg sin vilje, fordi hun respekterer deres selvråderett, deres autonomi. Denne i utgangspunktet forbilledlige egenskapen, kan imidlertid fortone seg som en svakhet. Realiteten er nemlig at samfunnet, massen eller den kompakte majoritet konstitueres og opprettholdes ved å forvalte fordommer og forestillinger om hva som er rett, galt og sømmelig. Det er dette realitetsprinsippet Tess støter imot når hun trer ut av alenetilværelsen i naturen, og inn i den ansamlingen av mennesker som kalles *verden*. Denne verdenen bygger ikke på prinsippet om enkeltmenneskets selvråderett, men på vurdering og klassifisering av borgerne ut i fra et konformitetsprinsipp. Opplevelsen av en slik uforsonlig motsetning får henne selv til å vakle nå og da; til å fornemme antagonisme også i naturen. Fortelleren insisterer imidlertid på at dette er et fantasme som beror på hennes situasjonsbetingede fortvilelse:

The midnight airs and gusts, moaning amongst the tightly-wrapped buds and bark of the winter twigs, were formulæ of bitter reproach. A wet day was the expression of irremediable grief at her weakness in the mind of some vague ethical being whom she could not class definitely as the God of her childhood, and could not comprehend as any other.

But this encompassment of her own characterizations, based on shreds of convention, peopled by phantoms and voices antipathetic to her, was a sorry and mistaken creation of Tess's fancy – a cloud of moral hobgoblins by which she was terrified without reason. It was they that were out of harmony with the actual world, not she. Walking among the sleeping birds in hedges, or standing under a pheasant-laden bough, she looked upon herself as a figure of Guilt intruding into the haunts of Innocence. But all the while she was making a distinction where there was no difference. Feeling herself in antagonism she was quite in accord. She had been made to break a necessary social law, but no law known to the environment in which she fancied herself such an anomaly (Hardy 2003:85-86).

Tematisk, fortellerteknisk og retorisk bærer sitatet Hardys umiskjennelige signatur ved at lyriske naturskildringer og filosofiske maksimer løper sammen. Tess besjeler

naturen og tolker det dithen at den, som samfunnet, fordømmer henne; at hun er den skyldbetyngede og urene farmakos også fra naturens perspektiv. Leserens vemod næres her av kontrasten mellom Tess' selvbekreidende tankegang og fortellerens påpekning av det sviktende premissgrunnlaget for denne – "a cloud of moral hobgoblins by which she was terrified without reason." Tess blir rykket ut av sitt enhetlige forhold til naturen på grunn av Alecs skruppelløse forførelse, og allmennhetens nedvurdering av henne i etterkant. Fortvilelsen som disse traumene avføder, får Tess til å foreta en projeksjon der hun feilaktig gjør også naturen til en motstander. Men naturen bare er, den dømmer ingen, den er begreps- og bevisstløs, og uansett har ikke Tess gjort noe *unaturlig*. Likevel betrakter hun seg selv som en anomali i miljøet hun tidligere har vært ett med. Det allmenngyldig tragiske ved denne partikulære situasjonen, består i at et menneske hvis naturlige følsomhet kunne ha dannet skole, vender seg imot dette positive særdraget ved seg selv under påtrykk av antipatien fra den kompakte majoritet. Fremstillingen viser dessuten den kumulative lidelsen som tapserfaringer, ydmykelse og sorg kan avføde hos en person som stiller strenge krav til seg selv – og som har langt større toleranse for andres feilbarlighet enn sin egen. Nettopp viljen til å utholde lidelse og ta ansvar for ting langt utover det hun med rimelighet kan stå til regnskap for, er et uomgjengelig aspekt ved Tess' heroisme. Selvpiskingen som gjenspeiles i sitatet ovenfor har like fullt store subjektive kostnader, og viser at det er en skjør balanse mellom å stille krav til seg selv og å bli selvfiendtlig.

Naturskildringene i romanen er delvis basert på Tess' sanseintrykk. I tillegg, og da i uløselig forbindelse med fortellerens perspektiv og idiom, inngår natur- og rombeskrivelsene som en kontrastfigur i romanens etiske sondering. Samfunnets vilje til utstøtelse blir stadig relativisert og kritisk evaluert med naturen som motsats; "[...] condemnation under an arbitrary law of society which had no foundation in Nature" (Hardy 2003:279). Naturen er tilværelsens premissleverandør, den er både i og omkring oss, og forsøkene på å rokke ved dét er dømt til å volde skade istedenfor gagn. Et samfunn bør derfor ta høyde for disse premissene, selv om det også er behov for normregulering. Mot slutten av sitatet på side 134 (jf. 2003:85-86), indikerer fortelleren at Tess ble tvunget eller forledet til å bryte "a necessary social law [...]",

og ut fra sammenhengen er det rimelig å anta at det dreier seg om nødvendige, sosialt innstiftede seksualitetsnormer, underforstått at et frislipp her ville ha truet samfunnets grunnpilarer, herunder kjernefamilien. Slike praksisregulerende hensyn kan likevel aldri legitimere en dogmatikk som ikke tar høyde for nyansene i menneskelige enkeltskjebner, og det er denne anklagen som fremsettes via Tess' vandringer, etter at Talbothays-idyllen har tatt slutt, ved at følgene av å bli nektet empati trer frem. Naturens egnethet som rekreasjons- og kontemplasjonsarena – at den bare er –, gjør den samtidig uegnet til å kompensere for Tess' utstøtelse fra det menneskelige fellesskapet, fordi ingen levende vesener – ei heller mennesket – tilkjennes privilegert status i naturen. Konsekvensen for Tess er følelsen av total ensomhet, og rombeskrivelser er ofte Hardys foretrukne grep for sette denne følelsen i perspektiv og dermed gjøre den estetisk merkbar for leseren. I artikkelen ”Tess (*Tess of the D'Urbervilles*, Thomas Hardy, 1891)” i Franco Morettis veldige tobindsantologi *The Novel*, anfører Valentine Cunningham:

[Hardy] is famous for his personalized, sentient topographies and the way he makes landscape repeat and mirror action and character. What John Ruskin dismissed as an irrational illusion, as the *pathetic fallacy*, is for Hardy a principle of knowing and seeing and writing (Cunningham 2006:555).

På vandring ved Flintcomb-Ash ser Tess grøderike omgivelser et stykke unna som minner henne om Talbothays og Froom-dalen. Disse inntrykkene får nå en helt annen valør enn tidligere. På den ene side ved at de utgjør en kontrast til de daglige bestrebelsene i fargeløs karrighet der hun er sysselsatt. Det aller mest vemodsfremkallende er likevel selve erindringen:

She soon reached the edge of the vast escarpment below which stretched the loamy Vale of Blackmoor, now lying misty and still in the dawn. Instead of the colourless air of the uplands the atmosphere down there was deep blue. Instead of the great enclosures of a hundred acres in which she was now accustomed to toil there were little fields below her of less than half-a-dozen acres, so numerous that they looked from this height like the meshes of a net. Here the landscape was whitey-brown;

down there, as in Froom Valley, it was always green. Yet it was in that vale that her sorrow had taken shape, and she did not love it as formerly. Beauty to her, as to all who have felt, lay not in the thing, but in what the thing symbolized (Hardy 2003:297).

Froom-dalen og Talbothays, er i lys av hennes situasjon blitt steder som ikke lenger assosieres med romantisk sanselighet, men tapet av den. Det fine er ikke lenger fint, fordi det er besmittet av minnet om sjokkartet nederlag og en påfølgende, vedvarende sorg. Den siste setningen i sitatet har likevel, etter min oppfatning, den eiendommelige svakhet at den er *for* presis, som om Hardy forsøker å fremmane et kondensert uttrykk for et mentalt fenomen som unndrar seg entydiggjøring. For en ting kan vel oppleves som vakker uavhengig av hva den etterskuddsvis konnoterer i den enkeltes bevissthet? Slik jeg leser de øvrige delene av sitatet, er Tess meget vel i stand til å se og anerkjenne det vakre i og for seg, men gitt omstendighetene avstedkommer skjønnheten vemod istedenfor behag. Tragikken i sitatets veksling mellom rommets beskaffenhet og Tess' sansning av det handler med andre ord ikke om skjønnhet i seg selv, men om skjønnhetens situasjonsbetingede virkning – et vesentlig aspekt som hadde blitt mer konsistent og medrivende ivaretatt dersom siste setning forble uskrevet.

Mot slutten av romanen er Tess og den hjemvendte Angel på flukt etter at hun har tatt Alec av dage. Flere år på etterskudd opplever de nå sine egentlige hvetebrødsdager i et avsidesliggende og ubebodd hus i The New Forest som de tar seg inn i. Disse dagene er for Tess preget av dødsbevisst tilstedeværelse: "My life can only be a question of a few weeks" (2003:391). Mens hun er rolig med tanke på sitt forestående endelikt, leter Angel etter utsikter til å komme unna forfølgerne og gjøre samværet med Tess varig: "We shall get to some port in two or three days. But perhaps it will be best to avoid London after all; and Southampton too, although it is near. Suppose we try Bristol?" (2003:391). Angel kjenner allerede Bristol, havnebyen som var utgangspunkt for ferden til Brasil. For Tess er det imidlertid første gang at å tre ut av Wessex omtales som en mulighet, og når det kommer til stykket, fyller tanken om et slikt sprang henne med motvilje:

I fear that what you think of me now may not last. I do not wish to outlive your present feeling for me. I would rather not. I would rather be dead and buried when the time comes for you to despise me, so that it may never be known to me that you despised me. [...]

[C]onsidering what my life has been I cannot see why any man, sooner or later, should be able to help despising me. . . (2003:390).

Tess' utsagn har i sitt innhold ingen romlig dimensjon, men det har romlige konsekvenser. Alle tapsopplevelsene gjør henne lite villig til å reise videre fordi hun på sett og vis vil forbli hjemløs uansett. Her og nå, på lånt tid, har hun det fint sammen med Angel, og det er godt nok for henne. Klok av skade finner hun ingen reell drivkraft til å begi seg ut på et avansert fluktforsøk med en person som historien har vist at hun ikke kan ha forbeholdsløs tillit til. På den annen side gjør overskridelsene hun har begått, av uskrevene normer og nå senest av Loven, at enhver re-integrering i samfunnet er utelukket. Å falle til ro ved å la enhver forflytning opphøre, er derfor ensbetydende med at Tess avfinder seg med at livsreisen i det dennesidige er over; en form for stoisk aksept som hun har til felles med en rekke andre protagonister i den litterære tragiske tradisjon.

Et siste krampaktig forsøk på å unnsnippe det uunngåelige skal de to imidlertid begi seg ut på. På nattetid, på vei til Bristol, havner de uforvarende blant de gigantiske steinformasjonene i Stonehenge. Men selve stedet og summen av lidelseserfaringer Tess bærer på, gjør henne nå resolutt i sin beslutning om at nok er nok: "I like very much to be here. [...] It is so solemn and lonely – after my great happiness – with nothing but the sky above my face. It seems as if it were no folk in the world but we two; and I wish there were not [...]" (2003:393-394). Følelsen av at de to er alene i verden vil hun gi seg hen til så lenge det går, og det veldige og avsidesliggende slettelandskapet i Stonehenge nærer naturligvis en slik illusjon. Ved å legge Tess' siste timer med Angel hit, gir Hardy hennes illusoriske følelse av kosmisk tosomhet en romlig pendant. På den annen side har jo Tess, som vist tidligere, allerede innsett at hun kommer til å bli innhentet og deretter henrettet før de legger ut på denne siste etappen. Hele Stonehenge-sekvensen kan derfor fremstå som en kunstig utsettelse av et utfall som for lengst er innvarslet. Dét vil i så fall være en

svakhet i tragedieestetisk forstand. Men til forskjell fra andre deler av romanen der utsettelsene kan virke spekulative, er det lettere så se at denne sekvensen inngår som et klimaks i tekstens gjennomgripende tematisering av forholdet mellom abstrakte ideer – etiske, religiøse og politiske – og faktisk liv. For det første er oldtidslevningene i seg selv prov på en annen kultur og livsform, og de utgjør dermed en perspektivgivende kontrast til nåtidssamfunnets innretning. For det andre, selv om Stonehenge er et myteomspunnet område hvis tilblivelseshistorie og funksjon unndrar seg sikker viten, er det sannsynliggjort at offerhandlinger har funnet sted der. For eksempel omtaler Linda M. Shires i ”The Radical Aesthetic of *Tess of the d’Urbervilles*” ”[t]he sacrificial pillars of Stonehenge” (Shires 2007:155). Dette aspektet ved stedets arv blir dessuten nevnt av Tess selv:

’Did they sacrifice to God here?’ asked she.

’No,’ said he.

’Who to?’

’I believe to the sun. That lofty stone set away by itself is in the direction of the sun, which will presently rise behind it.’

’This reminds me, dear,’ she said. ’You remember you never would interfere with any belief of mine when we were married? But I knew your mind all the same, and I thought as you thought – not from any reasons o’ my own, but because you thought so. Tell me now, Angel, do you think we shall meet again after we are dead? I want to know.’

He kissed her to avoid a reply at such a time.

’O, Angel – I fear that means no!’ said she, with a suppressed sob (Hardy 2003:394-395).

Den implisitte sammenligningen av datidens ofringer med den forestående ofringen av Tess, bevirker i større grad kontrast enn likhet og sammenfall: Den gang var ofringene innrettet mot å hedre solen som guddom, mens ofringen av Tess har utstøtelse og i siste instans utslettelse av et urent element som hensikt – innenfor en moderne, gudløs kontekst. Den sekulære nåtiden tematiseres dessuten ved at hennes drøm om gjenforening i det hinsidige besvares uten ord. At de to befinner seg i det førkristne Stonehenge, bidrar til å understreke at Tess lever i en verden der den kristne frelsestanken er uten gjenklang. All den tid en forestilling om frelse og etterliv likevel finnes i henne, fungerer romanuniversets negasjon av denne

vemodsfosterkende. Å investere i en metafysisk forestilling er den eneste forhåpning hun kan ha om å transcendere den tragedien som hennes liv har blitt. Én ting er like fullt befestet i løpet fortellingen om Tess Durbeyfields livsløp, nemlig at de timelige, jordiske vilkår aldri kan transcenderes. Blant de urokkelige steinene i Stonehenge blir Tess innhentet, arrestert og bragt til skafottet.

Litteraturens historie kan innby til store synteser og generaliseringer. Ofte er disse mer tilslørende enn opplysende. Hypoteser om fellestrekk i form og tematikk er like fullt nødvendige. Tradisjonen er så omfattende at den ikke lar seg levendegjøre eller sette i spill uten retningsgivende fordommer. Finnes det i så fall et tradisjonsmettet litterært motiv som Hardys vektlegging av rom og miljø kan settes i forbindelse med? Helt fra den tidligste litteraturen har behovet for et hjem, og utfordringene med enten å beholde eller etablere et sådant, vært tematisert. For eksempel handler *Odysseen* om Odyssevs' langvarige bestrebelser – motarbeidet av indignerte guder – med å vende tilbake til Ithaka etter trojanerkrigen; et hjem som parallelt blir invadert av Penelopes friere. Store og eventyrlige utfordringer til tross, ender eposet med at helten lykkes i å nå og gjøre hjemmet til sitt eget igjen, og hjemmet blir et symbol på en eksistensiell likevektstilstand.

Også i tragedien blir et hjemlig ekvilibrium etterstrebet, men konsekvent vanskeligjort. Oidipus viser seg å være den som uforvarende bærer Laïos-ættens forbannelse i seg, og som dermed ved sitt nærvær umuliggjør et Teben i harmoni til tross for at han vil det beste for sitt folk og sin familie. Foruten at hans tilstedeværelse umuliggjør hjemmets opprettholdelse, er hjemmet med ett blitt et uutholdelig sted for ham selv. Enten han er her eller der forblir Oidipus i en viss forstand dermed hjemløs uansett. Apropos dét, skriver George Steiner i ”’Tragedy,’ Reconsidered” om tragediens kjerne som ifølge ham er iscenesettelsen av ontologisk hjemløshet:

Fallen man is made an unwelcome guest of life or, at best, a threatened stranger on this hostile or indifferent earth (Sophocles' damning word, dwelt on by Heidegger, is *apolis*). Thus the necessary and sufficient premise, the axiomatic constant in tragedy is that of ontological homelessness—witness this motif in Beckett, in Pinter—of

alienation or ostracism from the safeguard of licensed being. There is no welcome to the self. This is what tragedy is about (Steiner 2008:30-31).

Å være ontologisk hjemløs vil si å føle seg som en fremmed og en *non grata* i verden. Med sine minutiøse rom- og naturbeskrivelser er det denne tradisjonen Thomas Hardy skriver seg opp imot. Wessex er Tess' verden, men hun kan på grunn av omstendighetene ikke leve der, og dermed ikke være i verden overhodet. Romanformen i Hardys tapning føyer i så måte noe vesentlig til den litterære tragiske tradisjon. Forrådet av måter å fortelle og fokaliserer på, bidrar til å etablere imaginære stedsfornemmelser hos leseren – både gjennom aural beskrivelse av det ytre miljø, og ved å gi innblikk i hvordan det handlende enkeltmennesket persiperer denne omverdenen. Disse dimensjonene løper sammen, og danner grobunn for leserens sterke identifikasjon og medlidenhet med Tess, på en annen måte enn det som ville ha vært mulig i et drama.

2.9 Sammenfatning

Dale Kramers karakteristikk av *Tess of the D'Urbervilles* som en bevissthetstragedie er treffsikker i den forstand at enkeltmenneskers bedømmelse av en og samme situasjon eller tildragelse varierer veldig, og at dette perspektivmangfoldet i sin tur kan gjøre det relasjonelle samspillet mildest talt utfordrende. Romanens vesentligste konfliktlinjer har likevel ikke utpreget mangfoldskarakter, i alle fall ikke fra den perspektivbærende protagonistens ståsted. Tess' skjebne tar form på bakgrunn av at kollektivet, på sviktende grunnlag, betrakter henne som skyldig i en seksuell overskridelse. Motsetningen mellom henne og den fordømmende majoriteten blir djervt iscenesatt Hardy, ved at han lar den kollektive sedeligheten piple frem, i all sin skjebnedefinerende velde, via Angel Clare som uttrykkelig har avsverget den samme sedelighetens berettigelse. At Angel, av alle, blir førsteekspont for utstøtelsen av Tess, er megetsigende med hensyn til hvor rotfestet og uomgjengelig den misogyne dobbeltstandarden faktisk er, *den* som i siste instans dikterer og nødvendiggjør Tess'

undergang i romanens gitte verden. Avdekkingen av dobbeltstandardens tilnærmede allestedsnærvær avføder erkjennelse, frykt og medlidenhet i den grad at det fremstår som berettiget, ikke søkt, å snakke om en katartisk virkning.

Kritikere som på den ene side hevder at narrasjonen i *Tess* er for doserende, referansemettet og begrepstung, og på den annen side bemerker at plottet er for preget av tilfeldigheter, kommer med relevante innvendinger som jeg dels har tiltrådt ved å vise til eksempler på både det ene og det andre. Men er det slik at den tragiske virkning i ett og alt forutsetter det formfullendte, og at Hardys roman om Tess kommer til kort som tragedie fordi den i en viss forstand ikke er perfekt? Nei, fordi narrativ omsorg, tematisk pregnans og effektiv dramaturgi – med visse omtalte unntak – er mer fremtredende, og i tragedieestetisk forstand mer vesentlige, kvalitetstrekk ved teksten.

Av originale bidrag til den litterære tragiske tradisjon kan vi særlig anføre Hardys revidering av det aristokratiske perspektiv. I *Tess* er aristokrati knyttet til en empatisk og livsbejaende følsomhet, uavhengig av høy eller lav byrd. Tess' undergang er et personlig fall, men den blir også en i-verk-satt domsavsigelse mot et samfunn som legger vekt på og fordømmer feilbarlighet istedenfor å fremelske enkeltmenneskets vilje til å gjøre godt. I så måte finner følgende tragiske motiv, omtalt av Northrop Frye, betydelig gjenklang i *Tess of the D'Urbervilles*: "[S]he is guilty in the sense that [s]he is a member of a guilty society, or living in a world where such injustices are an inescapable part of existence" (Frye 2000:41).

3. *Absalom, Absalom!*

”[T]hat was neither the first nor the last time he had seen men rationalize from and even act upon their misconceptions” (Faulkner 2003:196). Perspektivet tilhører den unge Isaac McCaslin som ser hvilken makt vaneforestillinger og illusjoner har over de voksne i jaktlaget han er med som læregutt i. Setningen pretenderer like fullt, filtrert gjennom den autorale fortellerens idiom, å omhandle mer enn kun den retthaverske kjeklingen i et mannsfellesskap. *Misoppfatningshypotesen* har en aforistisk kvalitet som gjør det nærliggende å lese den som en poetikk i kim. Hvordan kan denne setningen fra novellen ”The Bear” i *Go Down, Moses* fra 1942, utsi noe med relevans for lesningen av *Absalom, Absalom!*? Den gir om ikke annet grunnlag for å anta at det uavvendelige ved menneskelige feilgrep er et gjennomgangstema i William Faulkners verk, og at hans diktergjerning næres av en tragisk sensibilitet, for å rasjonalisere og dernest agere på bakgrunn av begrensede situasjonsfortolkninger er ikke bare uhellsvangert, det er også uunngåelig. Få eller ingen av Faulkners litterære personer er mer ”rasjonell” i denne forstand enn det mytiske omdreiningspunktet i *Absalom*, nemlig Thomas Sutpen. Konsekvensene for ham selv og hans familie blir deretter.

Tematisk resonans til tross, er det en vesensforskjell mellom den tilbakeskuende betraktingen Isaac McCaslin gjør seg andsynes jaktkameratenes tilforlatelige misoppfatninger i ”The Bear”, og hvordan feilgrepets fenomenologi blir fremstilt i *Absalom*. I sistnevnte blir nemlig ingen retrospektiv klarhet personene til del før inntil det siste. I mellomtiden famler de to mest fremtredende fortellerne, Rosa Coldfield og særlig Quentin Compson, rundt i et uoversiktlig, kulturforandrende tideverv, uten holdepunkter å vurdere enkelthendelsenes betydning og rekkevidde ut ifra. Mens McCaslin funderer over at mennesker handler på bakgrunn av misoppfatninger, fremstiller *Absalom* hvordan disse oppstår i faktisk, opplevd tid. Handlingsøyeblikkets fylde og situasjonens krav kan nemlig kun overskues på etterskudd, mens livet selv utspiller seg i presens. I foregående kapittel hevdet jeg at

Tess of the D'Urbervilles er konsipert over hamartia som tragisk-litterær konvensjon. I Hardys roman forblir den situasjonsbestemte blindheten imidlertid mer av et tematisk postulat enn et aspekt som gjenspeiles direkte i komposisjonen. Så ikke i *Absalom*, for med denne utforsker Faulkner romanformens muligheter til å fremstille hvordan personer sanser, fortolker og handler *in the thick of it*. Teksten er dermed et tydelig brudd med 1800-tallsromanens fortellermåte, men påkaller samtidig tradisjonen ved å strekke seg etter den klassiske tragediens *nå*. I det følgende betrakter jeg *Absalom, Absalom!* som en i-verk-settelse av Isaac McCaslins misoppfatningshypotese, og drøfter innsiktene som teksten avføder lest på denne måten.

De mest brennbare spørsmålene som *Absalom, Absalom!* aktualiserer, hvis man betrakter teksten i lys av den litterære tragiske tradisjon, dreier seg om form. Den klassiske tragediens transparente, handlingsorienterte mimesis, og den såkalt ”realistiske” romanens virkelighetsrepresentasjon – ofte formidlet ved hjelp av en auctorial, syntetiserende forteller – er hos Faulkner trumfet av kakofoni. Hvorvidt man kommer til å betrakte denne fortellerstrategien som et brudd med eller en utvidelse av tragediesjangeren, vil bero på ens forståelse av tradisjonens beskaffenhet og den horisont for tolkning og sansning som derav blir operativ i lesningen. Herunder er det avgjørende om *Absalom* intensiverer (eller banaliserer) tragediens sjangertypiske temaer i kraft av sin formale perspektivisme.

Ett kjennetegn ved tragedietradisjonen er dens iboende erkjennelsesskepsis og -kritikk, og det aristoteliske begrepet om hamartia er en tidlig indikasjon på at spenningsforholdet mellom viten, antatt viten og uvitenhet er et tematisk hovedaspekt. Shakespeares tragedier må siden kunne sies å videreføre sjangerkonvensjonen, og *Absaloms* affinitet til tragedien er også tydeligst med henblikk på denne. Dertil kan Faulkners roman leses som en implisitt kritikk av tradisjonen, for i sin utførelse hevder den at sannferdig, realistisk gjengivelse av erkjennelsens begrensninger, beror på at den erkjennende virksomheten ikke bare tematiseres ved hjelp av, men konstituerer, det litterære uttrykket. I ”Faulkner from a European Perspective” gjør André Bleikasten bruk av begrepet *psikomimesis* for å

illustrere hva det kan innebære å ha en realistisk ambisjon under åndshistoriske forutsetninger som er svært forskjellige fra konteksten Aristoteles reflekterte over den litterære etterliggingens vesen i *Absalom* har blitt til innenfor en forståelseshorisont som er like uløselig forbundet med den amerikanske borgerkrigen, som med Sofokles', Shakespeares og Joseph Conrads litterære verker.

Det finnes ingen kritiker som er alene om å drøfte Faulkners litterære ”metode”, men få beskriver sanseopplevelsen samt de tematiske konsekvensene denne avstedkommer mer originalt og klargjørende enn Philip Weinstein. I den verkorienterte biografien *Becoming Faulkner. The Art and Life of William Faulkner*, skriver han:

If we press on the familiar verb *recognize*, it breaks apart into *re-cognize*. We must cognize twice before we recognize once. Until it happens the second time, we do not know what the first happening has meant. Faulkner is peerless in his capacity to dramatize the difference between cognizing and re-cognizing. His deployment of repetitions allows his readers, later, to move from the former to the latter. More than perhaps any other novelist, Faulkner invents procedures that pass on to us the turmoil of present time when seeing is not yet *seeing*. The insight we eventually arrive at is ours alone. Faulkner scrupulously keeps it from his characters because they—unlike us—are caught up in the blindness of their ongoing lives. They rarely are granted the privilege of becoming readers of their own lives, permitted to recognize themselves. In making us inhabit (for quite a while) their darkness, Faulkner generates in us a powerful sense of the stumbling of present moments not yet shaped into recognition. [...] The issue is *time*, how humans actually move through it (Weinstein 2010:102).

Å se er noe annet enn å innse, og det er det tragiske potensialet denne forskjellen får ved å være funksjon av tidens gang, Faulkner fremstiller. For å kunne anerkjenne det som et potensielt fortrinn ved hans skrivestil, er det nødvendig å være revisjonsberedt med hensyn til hva litterær realisme er og kan være, og akseptere at tingenes uorden som romanens aktører opplever – ”their darkness”– også dominerer leseropplevelsen (2010:102).

3.1 Faulkner og hans poetikk

William Faulkner (født 1897) vokste opp og levde for en stor del i den lille universitetsbyen Oxford, Mississippi, til sin død i 1962. Til forskjell fra andre med et tilsvarende ry som litterære formfornyere, for eksempel James Joyce og Virginia Woolf, inngikk han aldri i noen krets av *literati*. Lanseringsoppdrag, selskapsliv og selveksponering interesserte ham lite, utformingen av et eget litterært univers opptok ham derimot til overmål. Særlig romanene han utga mellom 1929 og 1936, som innledes med *The Sound and the Fury* og avrundes med *Absalom, Absalom!*, vitner om en kreativ raptus som må ha hatt besettelsens preg.

Faulkner var lenge uvillig til å snakke om tekstene sine i offentligheten, og når situasjonen nå og da tvang ham til å ytre noe, svarte han gjerne med skrøner. Frederick J. Hoffmann påviser imidlertid et skifte i forbindelse med at han får Nobels litteraturpris for 1949. Åpenheten om egen motivasjon og skrivepraksis som han legger for dagen i sin berømte takketale året etter, der han blant annet sier at hans vedvarende hovedinteresse er ”[t]he problems of the human heart in conflict with itself”, er ikke kun forbundet med denne ene begivenheten, men er en vedvarende holdning fra da av (Faulkner 1960:348). Ikke dermed sagt at Faulkner nyter kjendistilværelsen i alle sine motsetningsfylte avskygninger, men han viser for første gang vilje til å snakke om sitt forfatterskap. Hoffmann skriver i sin fyldige introduksjon til antologien *William Faulkner. Three Decades of Criticism*:

The obscure and isolated genius who had preferred a Mississippi town of 4,000 unsophisticated inhabitants to New York and Paris was now at the center of the literary world and had become a public personality. He was called upon to speak his mind on several occasions, following upon the phenomenal success of his Stockholm address. Interviewers now hopefully approached him for comment and reminiscence; he was featured in long illustrated essays in popular magazines; he was invited to visit universities, as a writer in residence or a guest speaker. More important than the surprise of public interest in his *succès d'estime* was his willingness to appear, to perform, to speak; he was apparently seriously moved by his eminence, and he endeavored to match the quality of his speech to the unaccustomed virtue of the occasion (Hoffmann 1960:27-28).

Faulkners offentlige *persona* er i seg selv av begrenset interesse innenfor rammene av min undersøkelse. Det skal imidlertid ikke utelukkes at hans situasjonsutløste vilje til å snakke om tekstene sine, kan kaste lys over deres form, tematikk og den topiske dimensjonen – Yoknapatawpha County – som forener dem.⁴⁰ Ett pregnant eksempel er Jean Steins intervju med ham i *The Paris Review* fra 1955, der Faulkner både forteller om den kreative forløsningen som den lokale og stedbundne tilnærmingen har avstedkommet, og om sitt tidsbegrep.

Beginning with *Sartoris* [1929] I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it, and by sublimating the actual into the apocryphal I would have complete liberty to use whatever talent I might have to its absolute top. It opened up a gold mine of other peoples, so I created a cosmos of my own. I can move these people around like God, not only in space but in time too. The fact that I have moved my characters around in time successfully, at least in my own estimation, proves to me my own theory that time is a fluid condition, which has no existence except in the momentary avatars of individual people. There is no such thing as *was*—only *is*. If *was* existed there would be no grief or sorrow (Faulkner 1968:255).

På den ene side er et særkjenne ved alle dilemmaer, sorger og tap, at de finner sted i tid. På den annen side er opplevelse av tidens faktisitet alltid forbundet med individets konkrete erfaringer, ifølge Faulkner. Mens den objektive temporaliteten kun lar seg tenke abstrakt, er han opptatt av den tiden som lar seg oppleve – og som i bestemte situasjoner, særlig når menneskelige smertepunkter eksponeres, uvegerlig blir erfart. I praksis blir denne teorien og dens iboende distinksjon mellom *was* og *is* en egen romanpoetikk som *Absalom, Absalom!* trolig er Faulkners mest kompromissløse realisasjon av. For hvorfor fremstiller han sitt stoff i en form som avviker så diametralt fra den tradisjonelle romanens retrospektive presentasjon av et

⁴⁰ Arnold Goldman, redaktør for antologien *Twentieth Century Interpretations of Absalom, Absalom!*, forklarer i sin innledning Yoknapatawpha-navnets opprinnelse: "[Faulkner] created, in a series of novels and stories beginning with *Sartoris* and *The Sound and the Fury* (1929), an entire section of Mississippi which he called, after an actual river, Yoknapatawpha County" (Goldman 1971:2).

kronologisk forløp⁴¹ via en allvitende forteller? Sannsynligvis fordi en slik form ikke er tro mot *is*, mot nået. Den forlener øyeblikkets turbulens med en retrospektiv klarhet – *was* – som er utilgjengelig for det handlende subjektet. Som Philip Weinstein bemerker:

[Faulkner] might have glimpsed that humans are typically not wise in present time—that wisdom is a retrospective angle of vision (and often useless because too late) whereby men and women see beyond the error of their earlier stumbling. Did Faulkner grasp that erasing the present moment’s blindness was a way of denying experience itself? He would recurrently stumble throughout present-tense crises in his own life, and he would learn to respect his mistakes (which did not mean justifying them). In time, his art became supremely invested in the unavailability of stumbling. And he discovered that the tradition of the novel—as he had inherited it from earlier practitioners in the West—was hostile to that insight, shaped so as to minimize it. Which meant—though he would never have put it to himself in this way—that he would have to reinvent the form of the novel (Weinstein 2010:44).

Faulkner synes å ha ment at romansjangerens ordenspregede representasjon av tid stod i motsetning til menneskets kaospregede erfaring av den, og ifølge Weinstein forsøker han å anvende romanformens plastisitet til å gi famling som erfaring fornyet mimetisk kraft. En beslektet tilnærming til Faulkners formale eksperimentvilje, ville være å betrakte den som et forsøk på å gjenoppvekke den klassiske tragediens hamartia overfor dilemmaer som Faulkner levde med og i de fleste av sine dager.

”Most readers associate William Faulkner with the South quite as automatically as they associate Thomas Hardy with Wessex [...]” (Brooks 1991:1). Slik åpner Cleanth Brooks’ Faulkner-studie anno 1963; *William Faulkner. The Yoknapatawpha Country*. Ved å forholde seg til stedet og kulturen som omgir ham, finner Faulkner etter eget utsagn mer enn nok å dikte om. Den apokryfe versjonen av hjemstavnen lar seg ikke uttømme, men blir derimot et stadig mer rikholdig kosmos av spenninger og hjerter i konflikt med seg selv. Slik Dorset og det sørvestlige

⁴¹ Jeg gjør et forsøk, for oversiktlighetens skyld, på å gjengi handlingen kronologisk i neste delkapittel.

England er jordsmonnet for Thomas Hardys forestillingsevne, er Faulkners verk innforlivet av Lafayette County, Mississippi. I *Tess* er motsetningen mellom tradisjon og modernitet en toneangivende konfliktlinje som gjenspeiles både i overgripende samfunnstendenser, og like inn i de mest intime relasjoner. Så også i *Absalom*, om enn med andre kulturspesifikke problemstillinger. På romanens nåtidsplan forsøker Quentin Compson, av Warren Beck i ”Faulkner and the South”⁴² omtalt som ”[o]ne of his creator’s chief representatives”, å mediere mellom to hensyn, nemlig både å opprettholde den regionale myten om en heroisk storhetstid før og under den amerikanske borgerkrigen, og å sette en samtid preget av fallitt og nederlagsfornemmelser i forbindelse med det stolte mytiske felleseiet (Beck 1999:291). Hensynene er imidlertid uforenelige, og *Absalom* kan leses som en opprulling av hvorfor det omkring 1910 er umulig å være sørstatspatriot og sannhetssøkende historiker samtidig. For som Irving Howe fastslår i *William Faulkner. A Critical Study* – i spørsmålsform – om forholdet mellom stil og tematikk i romanen: ”What is the agonized rhetoric of *Absalom, Absalom!* but the sign of a strained will confronted with its own intolerably acute awareness?” (Howe 1991:27).

Quentin aner at myten ikke kan holde stand overfor sannheten om hvilken basis sørstatenes velmaktsdager hvilte på, nemlig undertrykkelse. Den virkelige pinefulle erkjennelsen blir Quentin til del via rekonstruksjonen av Sutpen-slekten genese, vekst og til slutt avfeldighet. Denne historien viser hvordan rasisme som idé og kulturell *doxa* underminerer og korrupperer mellommenneskelige relasjoner på tvers av hudfarge, og får en særskilt representativ troverdighet nettopp fordi dynastibyggeren Thomas Sutpen ikke er programmatisk rasist, ikke er en sadistisk Simon Legree. Rasehygieniske fordringer skal likevel komme til å prege hans handlingsmønster og påføre hans etterkommere emosjonelle sår, selv om Sutpen selv aldri innser at han determineres av påtrykket fra et ideologisk diktat. I dette kapittelet skal jeg vise hvordan romanen avdekker rasedogmatikkens allestedsnærvær, og

⁴² Opprinnelig publisert i *Antioch Review*, 1, våren 1941.

argumentere for at den litterære formen dette ur-temaet i USAs historie blir fremstilt ved hjelp av, danner grobunn for en rystende estetisk innsiktserfaring.

3.2 Handlingsgjengivelse

Thomas Sutpen blir født i 1808, i det vi i dag kjenner som West Virginia.⁴³ Etter at hans mor dør, flytter han med sin far og to søstre østover for å arbeide på en plantasje i Tidewater-distriktet. Som fjortenåring får han beskjed av sin far om å bringe en beskjed til plantasjeeieren. Ved herskapshuset blir han møtt av en mørkhudet butler som forteller Thomas at ”folk som ham” kun kan henvende seg via bakdøren.

Thomas Sutpen skal aldri glemme denne ydmykelsen, og bestemmer seg for å bli like rik som plantasjeeieren. Han forlater sin familie, og reiser til de vestindiske øyer for å realisere denne ambisjonen.

Sutpen får beskjeftigelse på en plantasje på Haiti, og etter å ha stagget et gryende opprør blant slavene på stedet, blir han tilbudt plantasjeeierens datter Eulalia som belønning. Sutpen gifter seg med henne, og de får en sønn. Etter hvert får Sutpen vite at Eulalias mor delvis er av sort avstamning, og i de amerikanske sørstatene – der Sutpen har til hensikt å etablere et dynasti – vil en slik opplysning umuliggjøre hans plan. Derfor forlater han kone og barn, kompenserer dem riktignok rundhåndet i økonomisk forstand, og drar til Mississippi. I 1833 ankommer han Jefferson med et koppel av slaver, kjøper en landeiendom og lar bygge et herskapshus. Sutpen gifter seg med Ellen, datter av den lokale kjøpmannen Goodhue Coldfield, og innen 1841 har paret fått to barn; Henry og Judith. I løpet av de påfølgende årene blir Sutpen regionens mektigste plantasjeeier.

Mot slutten av 1850-årene blir Henry Sutpen venn med Charles Bon fra New Orleans som han møter ved University of Mississippi. Henry inviterer Bon hjem til

⁴³ Mitt referat støtter seg på Philip Weinsteins handlingsgjengivelse i *Becoming Faulkner*, se Weinstein 2010:145-147.

sin familie, og der forelsker Bon og Judith seg i hverandre. Ellen er glad for datterens utsikter til ekteskap. I november 1860 blir Lincoln valgt til president. I julen samme år, uten forvarsel, forlater Henry sin familie og reiser til New Orleans med Bon. Våren '61 blir de to vennene aktive soldater i borgerkrigen, og de deltar i kamper i løpet av de neste fire årene. Ellen dør i 1863, desimert av sorg og skuffelse. Året etter dør hennes far, og hans yngste datter Rosa flytter til Sutpen's Hundred. I 1865 drar Charles Bon, i følge med Henry, til samme sted i den hensikt å gifte seg med Judith. Av ukjente grunner blir Charles Bon skutt av Henry da de kommer frem. Umiddelbart etterpå rømmer Henry. Kort tid etter kommer Thomas Sutpen hjem etter å ha tjenestegjort i krigen. Han frir til Rosa Coldfield, og blir avvist. Deretter innlater han seg med Milly, barnebarn av Sutpens fattige, enfoldige, hvite arbeider Wash Jones. Milly føder en datter Sutpen ikke anerkjenner som sin, for med Henry borte trenger han en sønn til å videreføre dynastiet. Etter å ha overhørt at Sutpen snakker nedlatende til Milly, dreper Wash Jones både Sutpen, Milly og deres datter i blindt raseri. Deretter nekter Jones å overgi seg, og han blir selv skutt og drept av sheriffens utkalte styrker.

I 1870 kommer en kvinne, med mørk teint i huden, til Sutpen's Hundred sammen med en elleve år gammel hvithudet gutt. Judith får vite at kvinnen er Charles Bons enke fra New Orleans, og at gutten – Charles Etienne – er Bons sønn. Kort tid etter at de to har returnert til New Orleans, får Judith vite at enken er død. Judith sender deretter Clytie (Sutpens datter fra samkvem med en kvinnelig slave) for å hente den foreldreløse gutten til Sutpen's Hundred. I Mississippi må han leve etter rasesorteringsens fordringer som var helt ukjente for ham i New Orleans. Utilpass og uten selvfølelse havner han ofte i voldelige basketak, før han forlater "hjemmet" for en tid og siden kommer tilbake med en mentalt tilbakestående sort kvinne som han har tatt til hustru. Sammen får de i 1882 en sønn, Jim Bond, som er hjerneskadet. I 1884 dør Judith Sutpen og Charles Etienne av gulfeber. De neste tjuefem årene bor Clytie med Jim Bond i Sutpen-villaen, mens Rosa Coldfield bor alene i sin fars hus i Jefferson. I september 1909 kaller hun Quentin Compson til seg, og gir til beste sin versjon av Sutpen-familiens historie. Samme kveld drar de to til Sutpen's Hundred der Clytie pleier en døende Henry som har vendt tilbake til barndomshjemmet etter et

voksenliv på flukt. Quentin diskuterer hva han har sett og hørt med sin far før han reiser nordøstover for å studere på Harvard samme høst.

Sammen med romkameraten Shrevlin McCannon drøfter Quentin Sutpen-historien. I januar 1910 får Quentin dessuten et brev fra sin far der det fremgår at Rosa dro tilbake til Sutpen's Hundred for å redde Henry. Men da Clytie så Rosa komme, satte hun fyr på huset i den tro at Rosa utgjorde fortropp for en gruppe som hadde til hensikt å arrestere Henry for drapet på Charles Bon – som fant sted førtifem år tidligere. Clytie, Henry og Rosa dør som følge av brannen. Den eneste gjenlevende av Sutpen-ætt er dermed Jim Bond. Romkameratene ved Harvard snakker om de rystende begivenhetene, og forsøker å etablere et narrativ som kan gjøre hendelsene begripelige. Fremfor alt lurer de på hvorfor Henry myrdet Charles Bon. En mulighet er at drapet er motivert at Bon allerede var gift med en kvinne av delvis mørkhudet avstamning. Fremfor alt kopler de likevel drapet til det faktum at Bon var sønn av Sutpen og hans første kone Eulalia, og de tror at Bons tilbakevending til Sutpen's Hundred i 1865 kan ha vært motivert at han ville tvinge Sutpen til å anerkjenne ham som sin sønn. Endelig konkluderer de med at Sutpen ikke ville, og med henblikk på sin ambisjon ikke kunne, anerkjenne Bon all den tid sønnen faktisk hadde islett av "sort" blod.

3.3 Mer om kapitteldiskusjonens retning

Perhaps no novelist of our century has suffered so persistent an attack in his lifetime of writing, as no author has been more valiantly defended. The reviews demonstrate a progress from obscurity to a falsely motivated popularity (in connection with the notoriety of *Sanctuary*) to what was almost a unanimous bewilderment (over the complexities of *Absalom, Absalom!*) [...] (Hoffman 1960:22).

Dette skriver Frederick J. Hoffman om den brokete mottagelsen som inntil 1960 hadde blitt Faulkners romaner, og særlig *Absalom, Absalom!*, til del. Sistnevnte tekst

hensatte både kritikere og alminnelige lesere i villrede. I 1936, samme år som Margaret Mitchells populære sørstatsfortelling *Gone With the Wind* utkom, var opplaget på beskjedne titusen eksemplarer, og i 1940 gikk boken ut av sirkulasjon uten utsikter til nye opplag. *The New Yorkers* Clifton Fadiman slo i en berømt anmeldelse – ”Faulkner, Extra-Special, Double-Distilled” (1936) – fast at *Absalom* var ”[t]he most consistently boring novel by a reputable writer to come my way in a decade”, og hans regelrette slakt beror særlig på en veldig frustrasjon over romanens, etter hans oppfatning, enerverende stil (Fadiman 1999:261):

To penetrate Mr Faulkner’s sentences is like hacking your way through a jungle. The path closes up behind you, and in no time at all you find yourself entangled in a luxuriant mass of modifiers, qualifications, relative clauses, parenthetical phrases, interjected matter, recapitulations, and other indications of a Great Style (1999:263).

Anmelderen er bent frem sarkastisk når han ramser opp elementer ved Faulkners skrivemåte, og forbinder dem i uttrykket ”Great Style” skrevet med versaler. Til slutt setter han for alvor inn støtet:

Seriously, I do not know what to say of this book except that it seems to point to the final blowup of what was once a remarkable, if minor, talent. I imagine that many of my respected colleagues will see in it a tragic masterpiece, a great lament of the old dead South, a Sophoclean study of a doomed family. Perhaps they are right. For me, this is a penny dreadful tricked up in fancy language and given specious depth by the expert manipulation of a series of eccentric technical tricks. The characters have no magnitude and no meaning because they have no more reality than a mince-pie nightmare. If we are to have tales of violence and sadism, let the violence and sadism be drawn from the behavior of grownups, let them be more than the melodramatic gestures of childish maniacs. A study of defeat can have great tragic weight, but only if the defeated are akin to us, which these mumbling, muttering, frozen-faced Sutpens surely are not (1999:263-264).

Tonen vitner om en anmelder som aldri kommer inn i verket, og som lar objektet unngjelde av den grunn. I Fadimans tirade finnes det likevel noe som kan minne om et ydmykt forbehold. Andre kritikere kan komme til å betrakte *Absalom, Absalom!*

som et tragisk mesterverk, men for egen del – på grunn av stilen, den eksentriske komposisjonen og at han ikke opplever noen av bokens personer som verken troverdige eller sympatvekkende – er han av den oppfatning at romanen er dårlig, særlig fordi den foregir å være en tragedie uten å virke som en sådan på ham selv. Fadimans anmeldelse fra utgivelsesåret 1936 var muligens enestående i sin raljerende form, men også andre kritikere var i stuss over hva slags tekst de sto overfor. For eksempel innvender den ellers nokså velvillig innstilte William Troy i *The Nation* at "[a]s for the method of multiple point of view borrowed from James and Conrad, it has not here any real justification" (Troy 1999:265).

Siden den gang har mye skjedd med synet på *Absalom* spesielt, og Faulkners forfatterskap generelt. Utviklingen skisseres av Fred Hobson i kompilasjonen *William Faulkner's Absalom, Absalom. A Casebook*.

The great success of *Absalom, Absalom!* then—as would also be the case with Faulkner's other major work of the 1930s—came later, after Malcolm Cowley and other critics began to champion Faulkner in the late 1940s and particularly after Faulkner was awarded the Nobel Prize in 1950. Critics, scholars, and general readers came to appreciate the richness of a work that, in 1936, had been seen largely as a particularly harrowing specimen of southern Gothic [...] (Hobson 2003:5).

Jacques Barzun antydte at Thomas Hardys stil krever at leseren er villig til å la seg utdanne, og utsagnet er ikke mindre treffende med henblikk på Faulkner. Cleanth Brooks tangerer tankegangen i sin positive vurdering: "*Absalom, Absalom!*, in my opinion the greatest of Faulkner's novels, is probably the least well understood of all his books. The property of a great work, as T. S. Eliot remarked long ago, is to communicate before it is understood; and *Absalom, Absalom!* passes this test triumphantly" (Brooks 1991:295). Mottagelsen av *Absalom* indikerer i alle fall at man måtte *lære* seg å lese Faulkner, og at både tidsavstand og en betydelig

formidlingsinnsats fra enkelte ildsjeler – ovennevnte Malcolm Cowley⁴⁴ fremfor noen – var avgjørende for å berede grunnen for lesning overhodet, og dernest verdsettelse og anerkjennelse.

Jeg skal vise representative eksempler på at *Absalom*-resepsjonen like fra starten av, og i tiltagende grad, trekker forbindelseslinjer til tragedietradisjonen. Dette til tross for at Clifton Fadiman har rett i at retorikken i *Absalom* er balstyrig på en måte som avviker fra den sobre høystilen i de klassiske tragediene, og at de mange fortellerstemmene samt den ikke-kronologiske organiseringen av forløpet, stiller store krav til leserens oppmerksomhet. Den aristoteliske poetikken har bidratt til å etablere en forventning om at tragediens forløp er motivert, koherent og troverdig, og Fadimans hovedproblem synes å være at han ikke finner gode grunner til at *Absalom* er som den er – i og med at teksten i hans øyne er preget av ”tilgjort språk” og ”tekniske triks”.

Likevel har senere kritikere, for eksempel den innflytelsesrike Ilse Dusoir Lind, hevdet at Faulkners retorikk og komposisjon understøtter en villet affinitet til tragedietradisjonen. I ”The Design and Meaning of *Absalom, Absalom!*” bemerker hun likefrem at ”[t]he literary style of the novel is in keeping with its high tragic aim” (Lind 1960:290). Richard B. Sewall skriver på sin side, i et kapittel viet *Absalom* i tradisjonsstudien *The Vision of Tragedy*, at ”[t]he work of William Faulkner has gone farthest, I think, toward restoring to fiction the full dimensions and the true dialectic tension of tragedy” (Sewall 1962:133). Om Thomas Sutpen bemerker amerikanisten Leslie Fiedler, i den kontroversielle studien *Love and Death in the American Novel*⁴⁵, at ”[...] he grows in tragic stature as he struggles to achieve that grand design which

⁴⁴ Cowleys gjerning som redaktør av *The Portable Faulkner* (1946) og hans introduksjon til denne tekstsamlingen, er ett eksempel på et betydelig formidlingsbidrag. Som Robert Penn Warren skriver i sin omtale: ”First, the selection from Faulkner’s work is made not merely to give a cross section or a group of good examples but to demonstrate one of the principles of integration in his work. Second, the introductory essay is one of the few things ever written on Faulkner which is not hagridded by prejudice or preconception and which really sheds some light on the subject (Warren 1960:109).

⁴⁵ Først utgitt i 1960, siden revidert og gjenutgitt i 1967. Jeg refererer her til den seneste utgaven.

brings only loneliness and madness and destruction to his children and himself” (Fiedler 1967:472).

Diskusjonen av *Absaloms* resepsjonshistorie skal i dette kapittelet være løpende integrert i tekstanalysen, for ulike synspunkter på romanen kan etter mitt skjønn best vurderes på bakgrunn av at romanens stil, tematikk og historiske forankring blir grundig belyst. Mens *Tess* tematiserer perspektivmangfoldets relasjonelle fallgruver gjennom fortellerens myndige synsvinkeldelegering og syntetisering, er *Absalom* perspektivismen både i form og innhold. I *Absalom* har ingen enkeltpersons synsvinkel forrang lik den Tess’ har i Hardys roman. Om Thomas Sutpen finnes det ikke annet enn sporadiske vitnesbyrd, av høyst variabel pålitelighet, om hans oppsiktsvekkende handlinger, med ett viktig unntak: Sutpen ga i sin tid en kursorisk redegjørelse for sin bakgrunn til Quentin Compsons farfar, General Compson, og denne beretningen utgjør en vesentlig nyansering av det verbale bildet som Rosa Coldfield tegner av Sutpen i åpningskapittelet. Hennes monolog (med Quentin som tilhører) er preget av en voldsom, i en viss forstand romantisk, patos, da hun beskriver Thomas Sutpen som en demon som i 1833 kom ridende inn i Jefferson med et koppel av medhjelpere og slaver, for å slå seg opp og etablere et dynasti med seg selv som patriark og legio etterkommere. Diskrepansen mellom Sutpens redegjørelse for genesen til sitt livsprosjekt, og Rosas fortolkning av det som entydig symptom på demonisk vilje til makt, er ett eksempel blant mange på hvordan romanen fremstiller enhver sannhet som middelbar, perspektivavhengig og temporalt omskiftelig.

At Sutpen lider av en form for relasjonell blindhet, ute av stand til å tillegge menneskelige følelser behørig vekt i sine situasjonsfortolkninger og handlinger, er det rimelig å hevde. Som Ilse Dusoier Lind bemerker: “[T]here are obligations of heart and feeling of which Sutpen is unaware” (Lind 1960:293). Bakgrunnen for denne karakterbristen skal riktignok, flere kapitler senere, vise seg å være kompleks. Blindheten har sammenheng med at Sutpen i formative år utsettes for det vi i våre dager ville betegne som omsorgssvikt. Som Philip Weinstein påpeker: ”As with Joe Christmas [from *Light in August*], Faulkner has us first encounter Sutpen as an adult

who has damaged others, long before showing him as a child damaged *by* others” (Weinstein 2010:148). Sutpen har ingen erfaring av kjærlighet å anvende som motvekt idet han som fjortenåring blir utsatt for det som skal bli en skjebnedefinerende ydmykelse på plantasjeieierens dørterskel. Den unge Thomas får ikke komme til orde, får ikke formidle beskjednen fra sin far, fordi han blir betraktet som undermåls. I og med at han mangler egenverd i utgangspunktet, reagerer han med å ville innrette hele sin eksistens i absolutt konformitet med den velstands- og forskjellsideologien som ligger til grunn for at han blir betraktet på en tilintetgjørende måte. Overfor General Compson forklarer han:

’If you were fixing to combat them that had the fine rifles, the first thing you would do would be to get yourself the nearest thing to a fine rifle you could borrow or steal or make, wouldn’t it?’ and he said Yes. ’But this aint a question of rifles. So to combat them you got to have what they have that made them do what he did. You got to have land and niggers and a fine house to combat them with. You see?’ and he said Yes again (Faulkner 1990:192).

Sutpen, som løpende besvarer sine egne retoriske spørsmål, går inn for å beseire de som ydmyket ham ved å overgå dem i materiell velstand. Hva Rosa enn måtte hevde, er Sutpen derfor ingen demonisk nihilist. Til grunn for hans livsprosjekt ligger det jo tross alt et rettferdighetsbegrep; det er blitt begått en urett mot ham, og balansen skal gjenopprettes ved at premissgrunnlaget for krenkelsen av ham blir kullkastet. Det er imidlertid snakk om en svært begrenset rettferdighetsforståelse med selvet som eneste målestokk. Ett eksempel som demonstrerer perspektivets iboende begrensninger, er når han gjør rede for omstendighetene rundt bruddet med sin første kone Eulalia: ”I found that she she was not and could never be, through no fault of her own, adjunctive or incremental to the design which I had in mind, so I provided for her and put her aside” (1990:194). Gjort kjent med at hun har mørkhudede aner, blir han etter eget utsagn nødt til å forlate henne, ikke fordi han betrakter hennes aner som en defekt som angår relasjonen mellom henne og ham selv direkte, men på grunn av at et slikt faktum vil underminere hans overordnede plan om å slå seg opp som mogul i en amerikansk region basert på rigorøs rasisme. I forbindelse med

ekteskapsoppløsningen kompenserer han henne rundhåndet i økonomisk forstand, og med dette rydder han eventuelle samvittighetskvaler av veien. General Compson, som er en vidsynt og dannet sørstatsaristokrat sammenlignet med Sutpen, reflekterer i den forbindelse over vennens begrensninger, hans ”innocence”:

[I]t was that innocence again, that innocence which believed that the ingredients of morality were like the ingredients of pie or cake and once you had measured them and balanced them and mixed them and put them into the oven it was all finished and nothing but pie or cake could come out (1990:211).

Bruken av ”innocence” her er interessant og potensielt viktig med tanke på Sutpens tragiske rekkevidde, både som enkeltperson og som representativt samfunnsmenneske. Compson er av den oppfatning at Sutpen er uvitende, ikke bare i akutte moralske dilemmaer, men i mellommenneskelige relasjoner overhodet. Han unnlater imidlertid å betegne uvitenheten som ”ignorance”, og velger isteden et ord som også konnoterer uskyld. Dét har i så fall vidtrekkende implikasjoner. For hvordan lar en handling, der en mann forlater kone og barn av opportunistiske beveggrunner alene, seg betrakte som tegn på en form for uskyld? De nevnte aspektene fra Sutpens personlige historie, en karrig barndom som kulminerer med at han blir avvist på godseierens trapp, må selvsagt tas i betraktning. Disse erfaringene borger ikke for reflektert moralsk følsomhet. Men slik jeg forstår Compson, er ikke Sutpen kun subjektivt uskyldig på bakgrunn av formildende omstendigheter fra formative år. Han er også objektivt uskyldig i kulturell forstand. Han har inngått en ektepakt under det man med et juridisk vokabular ville kalt bristende forutsetninger, og dermed står han fritt til å bryte kontrakten. Da Sutpen går med på å understøtte Eulalia økonomisk, overoppfyller han sine forpliktelser – og agerer dermed tilsynelatende moralsk aktverdig. Som Sutpen selv angivelig skal ha sagt:

I was faced with condoning the fact which had been foisted upon me without my knowledge during the process of building toward my design; which meant the absolute and irrevocable negation of the design; or in holding to my original plan for

the design in pursuit of which I had incurred this negation. I chose, and I made to the fullest what atonement lay in my power for whatever injury I might have done in choosing, paying even more for the privilege of choosing as I chose than I might have been expected to, or even (by law) required (1990:219-220).

Sutpens utlegning virker foruroligende på Compson, ikke primært fordi den avdekker en feil hos Sutpen selv, men fordi et samfunn som utelukkende gjør rett og galt til et spørsmål om materielle bytteforhold, i praksis ikke er et samfunn. Sagt på en annen måte: Sutpens uskyld blir et tegn på samfunnets skyld, og hans livsløp er foruroligende i den moralsk reflekterte generalens øyne fordi den fanatiske, hensynsløse avansementsiveren han utviser, i stor grad er kulturelt sanksjonert. Vel å merke blir han møtt av (betimelig) skepsis til å begynne med etter sin inntreden i Jefferson, men da han først er kommet i sin tilkjempede velmaktsposisjon, er det ingen – med mulig unntak av svigerfaren og moralisten Goodhue Coldfield – som opponerer mot ham lenger. I min analyse av Faulkners Sutpen-portrett vil jeg særlig rette fokus mot hvilke mekanismer og ideologier som derigjennom kommer til syne, hvordan disse definerer Sutpen, og hvilke konsekvenser hans streben for å virkeliggjøre sitt ”design” har for menneskene rundt ham – særlig hans barn.

Organiseringen av tid i *Absalom* tvinger leseren til revisjonsberedthet, og bidrar til å gjøre romanen kognitivt krevende og kraftfull. Med tanke på å danne grobunn for sterk sympati med en eller flere personer, tilsier mine fordommer imidlertid at en romanstruktur basert på radikal fluktuasjon er problematisk. For kan man settes i stand til å leve seg sterkt inn i skjebnene til personer som er døde i fortellingens nåtid, som bare unntaksvis vies konsistent oppmerksomhet, og som kun blir livaktige via ulike og til dels motstridende traderinger? Spørsmålet forutsetter, slik Clifton Fadiman gjør når han feller sin dom, at Sutpen-tragedien er romanens estetiske sentrum. Forutsetningen er imidlertid for snever fordi den ikke vier Quentin Compson tilstrekkelig oppmerksomhet. Som leser av *Absalom* er man prisgitt Quintins hermeneutiske arbeid, og ved å erkjenne dette identifiserer man seg samtidig med ham. Tidlig får man dessuten vite at innsamling og fortolkning av historier ikke er noe Quentin bevisst har gitt seg i kast med, det er en konsekvens av å

være født inn i en kultur med sterk tradisjonsbevissthet. De gamle navnene – både Sutpen, Sartoris, Compson og andre – og fragmentene om deres liv og levnet, har versert rundt ham siden han ble innlemmet i språket: ”Quentin had grown up with that; the mere names were interchangeable and almost a myriad. His childhood was full of them; his very body was an empty hall echoing with sonorous defeated names; he was not a being, an entity, he was a commonwealth” (1990:7). I tillegg til tradisjonsbevissthet har Quentin en overordentlig sterk følsomhet og forestillingsevne. Det siste er vesentlig for å lage hypoteser og gjøre utkast til sammenhenger mellom lakunene i Sutpen-historien. Leseren blir seg like fullt bevisst at Quintins uavlatelige fortolkningspraksis har store personlige kostnader. Det er utmattende og potensielt identitetsutviskende å bli til et samvelde for spøkelser, en buktaler for alle andre stemmer enn sin egen. Beretningene om småbylivet i Jefferson, herunder Sutpen-ættens *rise and fall*, har bidratt til å gi ham en sterk men ambivalent stedstilhørighet som finner sitt kondenserte uttrykk i hans reaksjon på Harvard-kameraten Shrevlin McCannons spørsmål ”Why do you hate the South?” Quintins svar er simpelthen en indre besvergelse; ”*I dont. I dont! I dont hate it! I dont hate it!*” (1990:303).

Foruten å vitne om et veldig følelsesopprør, er besvergelsen interessant ved at Quentin, i motsetning til sin far, ikke henfaller til ren negasjon og desillusjonert fatalisme. Den indikerer at han gjennom sitt spekulative detektivarbeid tross alt har funnet noe av eksemplarisk verdi som i en annen historisk-ideologisk kontekst ville vært mulighetsbetingelser for positiv sameksistens.⁴⁶ Dette *noe* avholder ham fra å hate sørstatene trass i de mange formene for forkvaklede idealer og bestialsk voldsutøvelse han har hørt forlydender om, og som han har erfart ettervirkningene av. Min antagelse er at det som gjør det umulig for Quentin å kappe båndet til sitt stedlige opphav, lar seg konkretisere i et knippe personer som gir syn for andre måter å være i verden på enn å la all energi være innrettet mot å realisere en abstrakt idé. Til tross for at Charles Bon, Henry og Judith Sutpen inngår i et flettverk av komplekse

⁴⁶ Jf. Northrop Frye om tragediens fokus på uforløst potensial, sitert på side i 52 i første kapittel.

forbindelser som de ikke er klar over selv – fremfor alt at Bon og Sutpen-søsknene er barn av samme far, indikerer summen av beretninger om dem at de hver på sin måte evnet å føle kjærlighet og omsorg. Det er i alle fall hva Shreve antyder når han overfor Quentin slår fast med henblikk på dem: ”And now [...] we’re going to talk about love” (1990:253). Forholdet dem imellom er romanens eneste eksempel på sann hengivenhet, selv om det forblir usikkert hvor uhildet Charles Bon er i sin omgang med Sutpen-søsknene all den stund hans forsmådde mor lurer som en hevngjerrig Klytaimnestra i kulissene. Følelsene de tre har for hverandre skal uansett bli satt under press, særlig når Judith og Bon vil inngå ekteskap. Da blir for det første incesttabuet aktualisert, men endelig skal rasedogmatikken utgjøre trumfkortet Thomas Sutpen spiller ut for å egge Henry til å eliminere trusselen mot Sutpens livsverk som Charles Bon utgjør. Cleanth Brooks betegner i den forbindelse Henrys dilemma som et tragisk sådant: ”At the last moment he kills, though he kills what he loves and apparently for love. It is the truly tragic dilemma” (Brooks 1991:303). Kjærligheten mellom Charles, Henry og Judith er essensiell med tanke på *Absaloms* tragiske gehalt, ved at den utgjør det mest talende motstykket til den kalkulerende holdningen mennesker imellom i Yoknapatawpha-universet, som plantasjeøkonomien i sørstatene er basert på og som Thomas Sutpen, mannen med verken tradisjonsfølelse eller kjærlighetsevne, rendyrker til det ekstreme. I tragedieestetisk forstand er det vesentlig at kjærligheten blir fremstilt ikke bare som forestilling og idé, men som en virksom kraft sentrale aktører i fortellingen faktisk agerer på bakgrunn av.

Utgangspunktet for Henrys fortærende dilemma er tilstedeværelsen av to uforenelige moralske impulser i ham selv som settes på spill som konkrete handlingsalternativer. På den ene side, kontrært til kjærlighetens imperativer, ender han opp med å handle i lojalitet med farens bud, der opprettholdelse av slektens materielle posisjon går foran alt annet. I Mississippi innbefatter et slikt hensyn at man handler i overensstemmelse med rasehygieniske fordringer. På den annen side vitner det faktum at Henry forsvinner, tilsynelatende for godt, fra sin fars hus etter å ha skutt Bon, om en fortvilelse og et sinnsopprør som bringer tankene hen til litteraturhistoriens mest forpinte sjeler. Som Philip Weinstein poengterer: ”No other

novelist approaches Faulkner when it comes to loving what you hate, hating what you love” (Weinstein 2010:152). I intensitet minner Henrys ambivalens om den som Hamlet lider under.

Ekkoet fra tragedietradisjonen forsterkes via det korthugde portrettet av Judith. Med henne som prisme gir Cleanth Brooks en kontrastiv lesning av hele Sutpenfortellingen, der patriarkens gode egenskaper blir anskueliggjort i hans datter:

The story of Judith, though muted and played down in terms of the whole novel, is one of the most moving that Faulkner has ever written. She has in her the best of her father's traits. She is the stout-hearted little girl who witness without flinching scenes which force poor Henry to grow sick and vomit. She is the young woman who falls in love with a fascinating stranger, the friend of her brother, who means to marry him in spite of her father's silent opposition, and who matches her father's strength of will with a quiet strength of her own. She endures the horror of her fiancé's murder and buries his body. She refuses to commit suicide; she keeps the place going for her father's return. Years later it is Judith who sees to it that Bon's mistress has an opportunity to visit his grave, who brings Bon's child [Charles Etienne] to live with her after his mother's death and, at least in Quentin's reconstruction of events, tries to get the little boy to recognize her as his aunt and to set him free, pushing him on past the barriers of color. When she fails to do so, she still tries to protect him. She nurses him when he sickens of yellow fever, and she dies with him in the epidemic (Brooks 1991:319).

Å være en Sutpen koster henne *alt*, men hun holder ut likevel. Hun har sin fars fryktløshet og mot, men anvender ikke egenskapene i selvhevdende øyemed. Og selv om hun er usvikelig lojal mot sin familie i alt hun gjør, kommer den menneskelighet som Brooks tilkjenner henne, tydeligst til syne idet hun utfordrer rammeverket hun er sosialisert inn i: Da hun etter sin fars død tar seg av Charles Bons foreldreløse mulatt sønn. Omsorgen hun viser Charles Etienne som er alene i verden, er romanens mest påtagelige uttrykk for en alternativ heroisme. I kontrast til Thomas Sutpens første ekteskap, en relasjon som blir redusert til et spørsmål om formelle forpliktelser, påtar Judith seg ansvar for den vanskeligstilte gutten uten annen foranledning enn at hun føler for å gjøre det.

En gåte som Quentin og Shreve stadig vender tilbake til i sine samtaler, er skjebnen til Charles Bon. Og som et biprodukt av deres søken etter årsaksforklaringer på hvorfor Bon blir myrdet, vokser et portrett av personen Charles gradvis frem. Han er oppvokst og skolert i New Orleans, han er et vandrende tegn på kulturell pluralisme og en bærer av egenskaper som i Yoknapatawpha blir betraktet som motsetninger. I væremåte og bekledding har han noe feminint ved seg hvis man sammenligner med plantasjekulturens machouttrykk. Via sin mor har han mørkhudede aner, mens han i sin selvtutfoldelse ikke gir akt på rase i det hele tatt. Dét finnes det gode grunner til, og i den forbindelse er det verdt å minne om og understreke følgende: Verken Quentin Compson eller leseren vet at Bon har ”sort” blod før helt mot slutten av romanen, og det er her at *Absaloms* komposisjon – den vanskeliggjorte tilgangen på oppklarende informasjon om de sentrale aktørene i teksten – plutselig virker med overrumplende kraft. Philip Weinstein forklarer opplysende:

By the end, *Absalom*, has revealed in Charles Bon all that he is and cannot be. Bon a nigger? Given what we have seen of the suave and sophisticated white-skinned Bon, the inappropriateness of ”nigger” virtually explodes on the page. In mid-nineteenth century Mississippi, if Bon were ”black”, he would have been a slave, and none of *Absalom’s* love-investments would have been possible. Since he is ”black”–as we learn after many hours of reading him as white–we recognize with renewed power the absurd brutality of racial stereotype. Absurd because Bon so transcends the stereotype, brutal because its daily imposition prevented Mississippi slaves from remotely becoming Bon. Faulkner has created, in the guise of this socially impossible figure, so much that the South had experienced but could not allow itself to conceptualize (Weinstein 2010:152).

Bon legemliggjør, på den ene side, mulighetene for livsbejaende relasjonsbygging som en sanseskultur fri for rasistiske grunnsetninger åpner for. På den annen side eksponerer hans rystende skjebne plantasjesystemets dikotomiske tros- og verdsett. I kapittelets siste del argumenterer jeg for at Bon, spent mellom fruktbare personlige egenskaper og en monokultur som ikke gir akt på egenskaper – kun dogmatiske prinsipper, er avgjørende med henblikk på å konstituere romanens estetiske og erkjennelsesutvidende katarsis.

3.4 *Hamartia*: Et villniss av uforenelige moraloppfatninger

”[Faulkner] has worked to project in fiction the conflict between his inherent traditional values and the modern world; and the conflict has affected his fictional projection, so that all of his work is really a *striving toward* the condition of tragedy”, anfører George Marion O’Donnell i artikkelen ”Faulkner’s Mythology”⁴⁷ (O’Donnell 1960:93). Som i mye øvrig Faulkner-resepsjon er O’Donnells oppfatninger forfatterskapsorienterte, det vil si at enhver tekst fra Faulkners hånd leses som tilskudd til ett verk. Stedlig og tematisk kontinuitet, Yoknapatawpha County og dypkulturelle verdikonflikter – aspekter som bidrar til å gi det samlede tekstkorpuset en mytisk kvalitet, er mulige forklaringer på at *oeuvre*-tilnærmingen står særlig sterkt blant forskere og kritikere. Og selv om herværende undersøkelse retter fokus mot én tekst, følger det selvsagt ikke av denne avgrensningen at overgripende lesninger, som O’Donnells, ikke kan gi opplysende perspektiver på *Absalom*. For eksempel er Faulkners angivelige streben etter å gi estetisk form til en tragisk tilstand, det vi med Hegel får anta er en krise mellom uforenelige verdimeslige ståsteder, en observasjon av åpenbar interesse. Heller enn å diskutere tekstens tragiske affinitet med hovedvekt på formale kriterier, skal jeg belyse det tragiske i *Absalom* under den forutsetning at Faulkners roman i sin essens er et verdiunivers, og at den tematiserer spenningen mellom en gammel og en ny moralkodeks. Dette tidevervet når sitt historiske klimaks med den amerikanske borgerkrigen fra 1861 til 1865,⁴⁸ og sørstatenes skjebne har i den forbindelse fått sine retoriske markører i begrepene *ante* og *post bellum*; et

⁴⁷ Opprinnelig publisert i sommerutgaven av *The Kenyon Review* i 1939.

⁴⁸ Se for eksempel ”Faulkner and the Civil War. Myth and Reality” (1963) av Douglas T. Miller der artikkelforfatteren argumenterer for at det er omveltningen av det sedelige grunnlaget krigen innebar som opptar Faulkner, ikke krigshandlingene på slagmarken: ”[F]aulkner’s chief concern is not with the physical destruction caused by the war. He treats the burning, pillaging and general devastation in a direct and unemotional manner, even to the point of underplaying this aspect of the struggle. What does occupy the autor’s attention is the less concrete but equally important moral transformation which resulted from four years of fighting and defeat” (Miller 1999:319).

epokegjørende og irreversibelt *før* og *etter* krigen. O'Donnell leser Yoknapatawpha-bøkene som en fremstilling av et kulturforandrende tradisjonsbrudd:

In Mr. Faulkner's mythology there are two kinds of characters; they are Sartorises or Snopeses, whatever the family names may be. And in the spiritual geography of Mr. Faulkner's work there are two worlds: the Sartoris world and the Snopes world. In all of his successful books, he is exploring the two worlds in detail, dramatizing the inevitable conflict between them.

It is a universal conflict. The Sartorises act traditionally; that is to say, they act always with an ethically responsible will. They represent vital morality, humanism. Being antitraditional, the Snopeses are immoral from the Sartoris point of view. But the Snopeses do not recognize this point of view; acting only in self-interest, they acknowledge no ethical duty (1960:83).

For O'Donnell betyr tradisjon i denne konteksten overlevering av en etisk bevissthet og ansvarfølelse, og den typologiske inndelingen han foretar mellom Sartoris og Snopes, er ikke ueffen som illustrasjon av en hovedmotsetning i Faulkners verk. Hvis man ser hen til *Absalom* mer spesifikt, fremstår den likevel ikke som en fyllestgjørende forklaringsmodell. Etter O'Donnells inndeling å dømme, kunne man nemlig anta at Faulkners tekster ville målbære en uimotsagt lengsel etter det som var; hjemlandet som gikk tapt og tradisjonen som ble brutt.

Men med *Absalom* som forelegg er det i så fall snakk om en svært selektiv lengsel og en selvkritisk elegi, for Yoknapatawpha før krigen blir aldri forært noen uimotsigelig nimbus. Det er nemlig lite nostalgi å spore i Mr. Compsons parafrasering av Goodhue Coldfields moralske indignasjon ved borgerkrigens utbrudd: "[T]he South would realize that it was now paying the price for having erected its economic edifice not on the rock of stern morality but on the shifting sands of opportunism and moral brigandage" (Faulkner 1990:209). "Brigandage" kan bety røveri eller bandittvirksomhet. Sammenstillingen "moral brigandage" sikter imidlertid til en illegitim appropriasjon av moralbegrepet som sådant, som om den rådende samfunnsformen *ante bellum* hadde sitt eget sammenbrudd innskrevet i seg – og at borgerkrigen var en følgeriktig begivenhet i så måte. Warren Beck gir et vesentlig bidrag til å anskueliggjøre den moralske ambivalensen som *Absalom* etter

hans oppfatning er et pregnant eksempel på, og han kritiserer O'Donnell for å kolportere en ufundert sørstatsnostalgi på Faulkners vegne:

A correct estimate of Faulkner's penetration into [...] aspects of the South will not mistake his view for mere nostalgia and ancestor-worship. His scarcely seems to be the old Southern-mansion, old-massa type of pseudo-humanism with which the Mississippian George O'Donnell recently attempted to saddle him in an article, 'Faulkner's Mythology' (Beck 1999:295).

Det mest interessante i forlengelsen av dette utsagnet, er hvordan Beck utlegger Faulkners litterære undersøkelse av sørstatenes sedelige grunnlag som både mer kritisk og mer kompleks enn det O'Donnell klarer å favne med sin binære fortolkningsramme (Sartoris vs. Snopes). Beck viker heller ikke unna å si bent frem hva som etter hans oppfatning utgjør sørstatskulturens undergangsdeterminerende arvesynd:

Indeed, the whole of Faulkner's work, far from idealizing the old South and its lingering legend, seems to suggest the thesis that the sin of human slavery was so great as to require for its expiation nothing less than a wiping the slate clean, by a complete reversal to primitivism, among a people who, whatever their pretensions to a culture, were never really just and sound enough to bequeath a working tradition. What they did bequeath, besides degeneration or disillusion, was ruthlessness (resurgent in the Snopes tribe, typical practitioners of amoral exploitation) with the hypocritical mask of aristocracy finally fallen away (1999:295).

Den mest graverende formen for ”moral brigandage” var altså det institusjonaliserte slaveriet. Når denne etisk uforsvarlige ordningen konstituerer samfunnets økonomiske basis, blir det kultiverte levesett, som velbeslåtte plantasjeiere og andre liksom-aristokrater praktiserte, hult og løgnaktig. Til tross for lødige pretensjoner huser en slik kultur brutalitet og hensynsløshet i sin kjerne, og da også pretensjonene svant hen, særlig i forbindelse med krigen, vinner Snopes-klanens amoral hegemoni. Selv om Beck fremholder at Faulkners arvesyndstese løper gjennom hele hans verk, trekker han frem *Absalom* som et hovedeksempel på en roman som eksponerer

slaveriets konsekvenser på et særskilt innsiktsgivende og gripende vis, blant annet via "[...] the dramatic arc of Sutpen's rise and fall as a graph of slavery's evil and the furious fatality of retribution" (1999:291). For Sutpens skjebne er "farget", om enn på en usedvanlig måte. Sine første leveår tilbragte han i et enkelt, klasseløst fjellsamfunn, uten noe operativt rangeringssystem mennesker imellom. Som Sutpen selv fortalte til General Compson, og som sistnevnte siden videreformidlet til neste generasjon:

So he didn't even know there was a country all divided and fixed and neat because of what color their skins happened to be and what they happened to own, and where a certain few men not only had the power of life and death and barter and sale over others, they had living human men to perform the endless repetitive personal offices such as pouring the very whiskey from the jug and putting the glass into his hand or pulling off his boots from him to go to bed that all men have had to do for themselves since time began and would have to do until they died and which no man that he knew had ever anymore thought of evading than he had thought of evading the effort of chewing and swallowing and breathing (Faulkner 1990:179-180).

Undringen over å betrakte et samfunnssystem basert på forskjeller, uten på forhånd å ha erfart andre hierarkiske strukturer enn foreldrenes autoritet over et barn, har et underliggjørende skjær og en desautomatiserende funksjon. Ved å la en *outsider* betrakte sørstatenes forskjellsdogmatikk, eksponerer Faulkner vilkårligheten i en slik samfunnsinnretning; en innretning som ingenlunde er naturgitt, men derimot menneskeskapt (av hvite innvandrere til Amerika). Via Sutpen-historiens iboende paradoks, avdekker *Absalom* en kulturell blindsoner og en korrumpert samfunnskontrakt; ved at han som undret seg over tingenes orden siden har blitt en viderefører av den. Hans livsprosjekt er basert på en protest mot arbitrær forskjellsbehandling, men gjennom sin fremgangsmåte for å ugyldiggjøre sitt ydmykende barndomsstraume, blir han en eksponent for det samme kastesystemet – som Beck treffende omtaler det som: "[H]is error, his 'initial mistake' [...] is obviously his unprincipled surrender to and fanatical participation in the unrighteous caste system at which he had first taken affront" (Beck 1999:292). Ilse Dusoir Lind betoner det samme: "[T]he results of caste ambition, as they affect the relations of

whites to whites as well as of whites to Negroes, are illustrated in the Sutpen tragedy (Lind 1960:300). Når Lind omtaler fremstillingen av Sutpens liv og levnet som "Sutpen-tragedien", synes hun med dette å forstå noe i retning av at Sutpen med sin ensidige plan om sosioøkonomisk avansement i sinne, faktisk bereder grunnen for sin egen undergang. Fundamentet under hans dynastiske ambisjon begynner for alvor å vakle idet hans førstefødte sønn gjør entré på Sutpen's Hundred:

When Bon appears as the suitor to Judith [...] Sutpen immediately knows him for his own son, and worse, knows that he is part Negro. Acknowledge him he feels he cannot; yet without acknowledgement there is no basis for objection to his marriage to Judith. "Fogbound" in this dilemma, Sutpen forbids the marriage without any reason, hoping that time itself will veer the curve of events within the orbit of his ambition (1960:294).

"I saw Judith's marriage forbidden without rhyme or reason or shadow of excuse [...]", sier Rosa Coldfield som får nyss om forbudet som Sutpen nedlegger i kraft av at hun er Ellen Sutpens søster. Hvis forbudet fremstår som ubegripelig for Rosa, er det både ubegripelig og svært opprørende for Judith og Henry som begge er sterkt emosjonelt knyttet til Charles Bon. Og det er nettopp kraften i denne emosjonelle bindingen som Sutpen, ifølge Lind, skal komme til å undervurdere.

But he fails to reckon with love. Judith and Henry both love Bon, and their self-sacrificing loyalty is as fixed as Sutpen's will. Alienated from his father because of the seeming unreasonableness of his opposition, Henry renounces his patrimony in favor of Bon, and in so doing deprives Sutpen of the sole object of his matrimonial endeavor—a suitable heir. Desperate, Sutpen plays his trump card (the information that Judith's suitor is part Negro), but again he miscalculates. Henry's prejudices are more deeply ingrained than his own, which have a purely practical basis in his ambition. What Sutpen had wished was merely to have Bon stopped; Henry murders him (1960:294).

Foruten kjærligheten mellom de tre, undervurderer Sutpen hvilken makt rasefordommene øver på Henry. Til forskjell fra sin far er han oppvokst i

Yoknapatawpha, og mens Sutpens rasisme kun er utvendig og opportunistisk – en formel, er Henrys inderliggjort og absolutt – et tabu.⁴⁹ Sutpens utspill av sitt såkalte trumfkort, opplysningen om Charles Bons ”sorte” blod som er ment å egge Henry til handling, hensetter derfor sistnevnte i en utveisløs selvkonflikt. Når han på dødbringende vis forhindrer at incest-, men viktigere, rasetabuets brytes, går noe i stykker i ham selv.

Linds tolkning av Henrys psykologiske turbulens, med to gjensidig utelukkende handlingsimpulser som øver et sønderrivende trykk på selvet, er etter mitt skjønn mønstergyldig. Om hun er like treffsikker med henblikk på Sutpens absolutte blindhet for rekkevidden av å måtte anvende sitt trumfkort, finner jeg imidlertid grunn til å stille spørsmålstegn ved. For er Sutpen virkelig følelsesmessig avstumpet i den grad Lind dermed impliserer? Av følgende passasje fra Sutpens samtale med General Compson, tvinges man til å nyansere en slik oppfatning:

[E]ither course which I might choose, leads to the same result: either I destroy my design with my own hand, which will happen if I am forced to play my last trump card, or do nothing, let matters take the course which I know they will take and see my design complete itself quite normally and naturally and successfully to the public eye, yet to my own in such a fashion as to be a mockery and a betrayal of that little boy who approached the door fifty years ago and was turned away, for whose vindication the whole plan was conceived and carried forward [...] (Faulkner 1990:220).

Sitatet viser for det første styrken i Sutpens besettelse. Livsprosjektets suksess avhenger ikke kun av anseelsen han oppnår, det må også realiseres i sin essens – og i dette perspektivet passer ikke Charles Bon inn. Det er i den forbindelse at anvendelse av trumfkortet blir aktuelt. I motsetning til den fullkomne blindheten Lind tillegger Sutpen med henblikk på konsekvensene av en eventuell avsløring av Bons blodsbånd,

⁴⁹ Jf. Arnold Goldman: ”It is ironical that a social pattern which Sutpen had only accepted as a mode of ”vindication,” and which was not a prejudice or conviction of the inherent inferiority of the black man, has apparently been internalized in his son” (Goldman 1971:10).

antyder Sutpen imidlertid at han har en ominøs forutanelse om at han derved vil falle for eget grep. Svekker tilstedeværelsen av en forutanelse i så fall den tragiske kraften i Sutpens hamartia? Det finnes mer åpenbare argumenter for at det forholder seg motsatt. Hvis han aner at Henry kan komme til å forlate Sutpen's Hundred for godt dersom trumfkortet tas i bruk, er det samtidig en sterk indikasjon på at Sutpen ikke er uvitende om følelser i ett og alt. I så fall har han en rudimentær forståelse av det kullkastende potensialet i affektive reaksjoner, og dette gjør ham etter mitt skjønn mer menneskelig – til et mer verdig objekt for sympatiserende innlevelse, enn dersom hans blindhet for denne dimensjonen var total.

For øvrig kan Sutpens forutanelse sies å forsterke hans typologiske slektskap med to andre ambisiøse og overmodige protagonister som Cleanth Brooks navngir: "[Sutpen's] innocence resembles that of Oedipus (who, like him, had been corrupted by success and who put his confidence in his own shrewdness). His courage resembles that of Macbeth, and like Macbeth he is 'resolute to try the last'" (Brooks 1991:307). Foruten de fellestrekkene Brooks nevner, må en betydelig del av den dramatiske spenningen i henholdsvis Sofokles' og Shakespeares tragedie tilskrives Oidipus' og Macbeths gryende erkjennelse av at de selv bereder undermineringen av sine mål og tilintetgjørelsen av seg selv – men at de under rådende omstendigheter ikke kan handle annerledes. Også Thomas Sutpen har en tiltagende bevissthet om at han står overfor et skjebnebestemmende valg mellom to onder, i flukt med Northrop Fryes beskrivelse av tragediens nedadgående spiral: "The downward movement is the tragic movement, the wheel of fortune falling from innocence toward hamartia, and from hamartia to catastrophe" (Frye 2000:162).

For å underbygge at *Absalom* er et komplekst verdiunivers, som overskrider O'Donnells typologiske todeling mellom Sartoris og Snopes, bør også Goodhue Coldfields strenge moralske habitus vies noen ord. Han driver en liten forretning i Jefferson uten å være motivert av profitt. Målet er derimot å leve respektabelt, fremfor alt i ærefrykt for Herrens alltid årvåkne blick. Moralsk respektabel forblir han på sett og vis inntil det siste, men under de høydramatiske samfunnsomveltningene som finner sted utenfor butikkdøren (les: borgerkrigen), kan

han kun forbli ulastelig ved å foreta en fullkommen tilbaketrekning fra verden som menneskelig interaksjonsarena. Mr. Compson, som trass i sin detasjerte holdning er en formidabel forteller, beskriver forløpet slik:

As soon as troops began to appear in Jefferson he [Goodhue Coldfield] closed his store and kept it closed all during the period that soldiers were being mobilised and drilled, not only then but later, after the regiment was gone, whenever casual troops would bivouac for the night in passing, refusing to sell any goods for any price not only to the military but, so it was told, to the families not only of soldiers but of men or women who had supported secession and war only in talk, opinion. Not only did he refuse to permit his sister to come back home to live while her horse-trader husband was in the army, he would not even allow Miss Rosa to look out the window at passing soldiers (Faulkner 1990:64).

I avsky over krigen som er i emning, og ødslingen med menneskelige og materielle ressurser den vil innebære, forskanser han seg på loftet og ender til slutt sine dager der. I så måte, fordi Coldfield unndrar seg konfrontasjon, spiller hans puritanske livsholdning ingen sentral rolle i romanens tragiske krise, men den utgjør et ytterpunkt som skal komme til å påvirke handlingene til andre og mer sentrale aktører. For eksempel er Coldfields yngstedatter, attpåklatten Rosa hvis mor døde i barsel, preget av bitterhet og eksentrisk selvrettferdighet som følge av å ha levd under moralistens strenge regime. Vinduet hun ikke får se ut av er en grensefigur som understreker det gjennomgripende forbudspreget, også når det gjelder seksualitet, som Coldfield innstifter. Når hans søster, Rosas tante som flyttet inn da Coldfields kone døde, forlater hjemmet for å bli sammen med hestehandleren, er det betegnende nok gjennom et vindu hun flykter (jf. 1990:60). Selv om Rosa hater sin far, klarer hun aldri å frigjøre seg fra ham. Til forskjell fra sin tante forblir hun en peppermø som lever i indignasjon, og som særlig retter sin harme mot svogeren Thomas Sutpen.

Coldfields uangripelighet skal også komme til å påvirke Thomas Sutpens handlingsmønster. Penger har Sutpen nok av idet han ankommer Jefferson. Når han starter letingen etter en egnet kone å avle sønner med, er han derfor ikke ute etter å innnynde seg hos byens rikeste familie, men hos den mest ulastelige – for dermed å vinne legitimitet for sitt ”design” i lokalmiljøet. ”[Sutpen] did want, not the

anonymous wife and the anonymous children, but the two names, the stainless wife and the unimpeachable father-in-law, on the licence, the patent”, heter det i *Absalom* (1990:39). Cleanth Brooks utdyper:

Why does he choose her? For choose he does: he is not chosen—that is, involved with her through passion. The choice is calculated coldbloodedly (if, to our minds, naïvely and innocently). Ellen Coldfield is not the daughter of a planter. She does not possess great social prestige or beauty and she does not inherit wealth. But as the daughter of a steward in the Methodist church, she possesses in high degree the thing that Sutpen most obviously lacks—respectability. [...] For Sutpen, respectability is an abstraction like morality: you measure out so many cups of concentrated respectability to sweeten so many measures of disrespectability—“like the ingredients of pie or cake.”

The choice of father-in-law is in fact just as symbolically right: the two men resemble each other, for all the appearance of anti-thetical differences. Mr. Coldfield is as definitely set off from the community as is Sutpen. With the coming of the Civil War, this rift widens to an absolute break (Brooks 1991:301).

Til tross for at “[M]r. Coldfield’s morality is simply Sutpen’s turned inside out” har de to kullsviertroen på egne overbevisninger til felles (1991:302). Dessuten spiller det faktum at Sutpen kommer utenfra, og dermed er ubesudlet av alt som Coldfield forakter i nærmiljøet, en rolle i å gjøre ham til en akseptabel svigersønn. Autonomien de begge legemliggjør har like fullt som konsekvens at de i minimal grad knytter seg emosjonelt til andre mennesker. Begge Coldfields døtre blir skadelidende under den selsomme alliansen mellom to egensindige menn. Ellen Sutpen forblir romanens skyggeeksistens, en kvinne som ble redusert til en viljeløs gjenstand i en avtale mellom faren og den tilkommende ektemannen. Portrettet av henne er knapt, gestisk orientert og i så måte komisk hva bruk av stilmidler angår:

When she shopped [...] she unbent without even getting out of the carriage, gracious and assured and talking the most complete nonsense, voluble, speaking her bright set meaningless phrases out of the part which she had written for herself, of the duchess peripatetic [...] (Faulkner 1990:54).

Beskrivelsen av henne som en selvbestaltet ”peripatetisk hertuginne” er perfid sammenholdt med det angivelige tomsnakk hun strør om seg med på sine handleturer, all den stund den peripatetiske virksomhet særlig forbindes med de greske filosofenes lødige samtaler, flanerende blant olivenlundene i antikkens Aten. På forhånd gjort kjent med det innskrenkende rammeverket som far og ektemake har etablert omkring henne, avføder ovenstående sitat imidlertid en mer sammensatt lesereaksjon enn latter. Jeg fryder meg over situasjonsbeskrivelsen på den ene side, samtidig som jeg fornemmer at Ellens komiske oppførsel er uttrykk for eksistensiell desperasjon. Det siste aspektet blir enda tydeligere i og med den hyperaktive rollen hun inntar som tilrettelegger for bryllupet mellom Judith og Charles Bon. Hun investerer sin samlede energi i dette prosjektet, slik det fremgår av det heseblesende tempoet hun holder, og som Faulkner levendegjør i rytmisk prosa:

[E]llen and Judith [were] now shopping two and three times a week in town and stopping once to see Miss Rosa while on their way by carriage to Memphis, with a wagon preceding them to fetch back the plunder and an extra nigger on the box with the coachman to stop every few miles and build a fire and re-heat the bricks on which Ellen's and Judith's feet rested, shopping, buying the tresseau for that wedding whose formal engagement existed no where yet save in Ellen's mind [...] (1990:81-82).

Ellen har ingen annen måte å få utløp for sine drømmer og aspirasjoner på enn ved å projisere dem på sin datter. Blendet av den sofistikerte Charles Bon går hun restløst opp i forventningen om at Judith og han skal inngå ekteskap. I Ellens fantasi blir en eventualitet dermed til en fremtidig realitet. I og med at hun selv er gift med en mann hun i praksis ikke kjenner, er hun riktignok uvitende om de skjulte forutsetningene (Bons opphav og rase) som umuliggjør en forening av Judith og Charles. For å overleve i folden hun er tvunget inn i holder hun seg med fantasmer, og når bryllupsplanene krakelerer, er det egentlig en annen og større avgrunn som åpner seg for henne. ”[Ellen] was prostrate—though the town believed, not at the upset of the marriage but at the shock of reality entering her life [...]” (1990:62). Hun overrumpler av misforholdet mellom tingene slik de fremstår kontra hvordan de faktisk viser seg å

være. Ved at hun i motsetning til sine mannlige premissleverandører er frarøvet all personlig autonomi, er hennes virkelighetserfaring muligens for banal til å være tragisk. Faulkners beskrivelse av Ellens skjebne tjener like fullt to viktige hensikter. Satt inn i romanuniversets kontekst blir Ellens komiske særdrag representative symptomer på hva som kan skje med en person som tvinges inn i en kjønns spesifikk avmaktsrolle. Dertil etablerer Faulkner gjennom Ellens sjokk over virkelighetens uoverskuelige vesen en tematikk som siden skal videreutvikles og delegeres til å omhandle andre og mer ressurssterke romanpersoner, særlig Quentin Compson.

3.5 Quentin. Fra tilhører til protagonist

”From chapter 6 through to the end of the novel, the narrating will essentially be Quentin’s”, bemerker Peter Brooks i kapittelet om *Absalom* i *Reading for the Plot* (Brooks 1998:297). Brooks’ lesning av Faulkners tekst rommer flere skarpsindige observasjoner som det er verdt å skjele til for å få grep om Quintins rolle i uteskingen av Sutpen-historien. Fra hittil å være tilhører til og en sanker av heterogene beretninger, blir Quintins stemme romanens mest fremtredende fra og med sjette kapittel. Fra å være en katalysator for å få personer som stod nærmere fortidsbegivenhetene enn ham selv til å snakke, blir han nå for alvor den aktive part i utarbeidelsen av en plausibel fortelling. Quintins (og leserens) hovedproblem utkrystalliserer seg imidlertid langt tidligere, ifølge Brooks: ”[W]hat should lie in-between, the story-as-told, the narrative as coherently plotted, the hermeneutic sentence, is lacking” (1998:291). Slagordmessig utlagt er plott et rammeverk som gjør de respektive aktørenes handlinger begripelige, men som Brooks betoner, er det i *Absalom* fraværet av et sådant som er mest fremtredende like fra begynnelsen av. Rosa Coldfield ramser opp de oppsiktsvekkende hendelsene som vedrører Sutpen-slekten allerede i første kapittel, men hennes beretning etterlater primært spørsmål.

What is missing from [Rosa’s] account? In some important sense, everything, for it is a largely nonhermeneutic narrative, offering no apparent structure of meaning for this

sequence of events, indeed no clue as how and even why one should look for meaning in it. There is narrative aplenty here, as throughout the novel, but inadequate *grounds* for narrative (1998:290).

Rosas fortelling mangler i en viss forstand *alt*, og det er overskuddet av betydning – og fraværet av mening – som skal komme til å definere Quentins oppgave i det videre. Det er opp til ham å etablere grunnlaget som omdanner narrative fragmenter til integrerte deler i én, koherent fortelling. I den forbindelse kan man fremsette følgende tese: Med bakgrunn i kriteriene som tradisjonen har etablert med hensyn til tragediens motiverte forløp, er Quentins bestrebelser avgjørende. For *Absaloms* reelle affinitet til tragedien avhenger av mer enn et sett med tragiske hendelser, nemlig at Quentin klarer å innlemme disse i et meningsgivende plott med en nødvendighetsdimensjon; at det gikk slik det måtte gå.

I et slikt perspektiv tør det dermed være gitt at Brooks' plottanalyse av *Absalom* er relevant. Før vi diskuterer denne direkte og mer inngående, er det nødvendig å foreta en ekskurs via begrepsbestemmelsen han foretar innledningsvis i sin bok. Selv om Brooks åpenbart er influert av et felt som sokner under strukturalistisk litteraturteori, nemlig narratologi, grunngir han sitt eget prosjekt i opposisjon til en lese måte med primærfokus på fortellerteknikk:

My study [...] intends to take its stand beyond pure formalism, attempting to talk of the dynamics of temporality and reading, of the motor forces that drive the text forward, of the desires that connect narrative ends and beginnings, and make of the textual middle a highly charged field of force (1998:XIII-XIV).

I den grad *Reading for the Plot* er en poetikk, har den dermed til felles med *Om diktetekunsten* at litteraturens virkning er dens hovedemne. Brooks vil undersøke hvordan et utvalg tekster fra Stendhal til Faulkner ansporer leseren til å engasjere seg dypt i begivenhetenes gang, og denne kraften kaller han ”plott”. Senere gir Brooks en

tentativ definisjon av begrepet som har til hensikt å omfavne de ulike aspektene som nærer leserens fortolkningsbegjær:

Plot as we need and want the term is hence an embracing concept for the design and intention of narrative, a structure for those meanings that are developed through temporal succession, or perhaps better: a structuring operation elicited by, and made necessary by, those meanings that develop through succession and time (1998:12).

Plott er dermed både en egenskap ved teksten, og en medskapende leserhandling. Ifølge Brooks har plott dessuten blitt et uomgjengelig aspekt ved den allmenne forståelsehorisont, en forforståelse som leseren spiller ut og setter på prøve i teksttolkningen. Som konvensjon og tenkemåte slår plott for alvor rot på 1800-tallet i forbindelse med konsolideringen av romanens tidsalder:

Most of all, perhaps, [our common sense of plot] has been molded by the great nineteenth-century narrative tradition that, in history, philosophy, and a host of other fields as well as literature, conceived certain kinds of knowledge and truth to be inherently narrative, understandable (and expoundable) only by way of sequence, in temporal unfolding. In this golden age of narrative, authors and their public apparently shared the conviction that plots were a viable and necessary way of organizing and interpreting the world, and that in working out and working through plots, as writers and readers, they were engaged in a prime, irreducible act of how human life acquires meaning (1998:XI-XII).

Med religionens svekkede samfunnsposisjon etter ”Opplysningen” og desimeringen av et felles, guddommelig forankringspunkt å forstå eksistensen ut fra, får store fortellinger en viktig kompensatorisk funksjon ved å utbre fornemmelser av sammenheng og felleskap. ”[T]he plotting of the individual or social or institutional life story takes on new urgency when one no longer can look to a sacred masterplot that organizes and explains the world”, skriver Brooks (1998:6). I løpet av det nittende århundret lar imidlertid en tiltagende skepsis til moderniteten som kulturmønster seg påvise, blant annet via siste del av Thomas Hardys romanforfatterskap. Enn så lenge, hvis vi bruker *Tess* som eksempel, gir imidlertid

ikke den falmende tilliten til store fortellinger og forestilte fellesskap seg utslag i at plott som formal konvensjon blir problematisert. Til tross for at Hardys bok fra 1891 særlig tematiserer subjektiv, relasjonell og samfunnsmessig fragmentering, finnes det hele tiden et til grunnliggende rammeverk å tolke personenes handlinger ut fra. I den engelske romantradisjonen er det derimot Joseph Conrad⁵⁰ som for alvor problematiserer plottkonvensjonens legitimitet ved å demontere fortellingens kronologi og veksle mellom ulike diegetiske nivåer, for de færreste vil nok hevde at beveggrunnene for Kurtz' handlinger i den kongolesiske jungelen noen sinne blir transparente eller fullt ut intelligible. Conrad er i så måte en sentral skikkelse i overgangen til en litterær modernisme, dersom vi tiltrer Brooks' påpekning av følgende kjennetegn: "[W]ith the advent of Modernism came an era of suspicion toward plot, engendered perhaps by an overelaboration of and overdependence on plots in the nineteenth century" (1998:7). Nær førti år etter at *Heart of Darkness* (1899) utkom, opphøyer Faulkner via *Absalom, Absalom!* plottskepsis til strukturelt prinsipp. Som det fremgår av Brooks' analyse av *Absalom* innebærer en slik skepsis likevel – ingenlunde – at plott som tekstelement og forforståelse ikke spiller noen rolle i lesningen. På grunn av Faulkners formale negering av denne konvensjonen blir lesningen et vedvarende forsøk på å etablere et hermeneutisk rammeverk å forstå de omtalte tildragelsene i lys av. Denne medskapende aktiviteten foregår med Quentin som leserens tekstinterne representant.

For Quentin etterlater Mr. Compsons fortelling et annet sett av problemer enn Rosas. Mens hennes gjengivelse ikke gir akt på nødvendigheten av å etablere en kausalforbindelse mellom hendelsene, er det sammenhengen Compson er oppsatt på å finne. Men heller ikke hans bestrebelser avfører en troverdig forklaring på hvorfor den emosjonelle triaden mellom Judith, Bon og Henry går i stykker:

⁵⁰ Harold Bloom bemerker i sin introduksjon til antologien *William Faulkner* i *Modern Critical Views*-serien: "[T]he truer precursor to Faulkner's fiction is Conrad, inescapable for the American novelists of Faulkner's generation, including Hemingway and Fitzgerald" (Bloom 1986:1). Dertil, i *Conrad's Narrative Method*, skriver Jakob Lothe at "[T]here are interesting ways in which Conrad's fiction prefigures [...] that of high modernism (Joyce, Woolf, and especially Faulkner) [...]" (Lothe 1991:294).

Yes, Judith, Bon, Henry, Sutpen: all of them. They are there, yet something is missing, they are like a chemical formula exhumed along with the letters from that forgotten chest, carefully, the paper old and faded and falling to pieces, the writing faded, almost indecipherable, yet meaningful, familiar in shape and sense, the name and presence of volatile and sentient forces; you bring them together in the proportions called for, but nothing happens; you re-read, tedious and intent, poring, making sure that you have forgotten nothing, made no miscalculation, you bring them together again and again nothing happens, just the words, the symbols, the shapes themselves, shadowy inscrutable and serene, against that turgid background of a horrible and bloody mischancing of human affairs (Faulkner 1990:80).

”[F]or all his will to construct a hermeneutically powerful plot, Mr. Compson encounters moments of radical doubt [...] We have a complex, intricate, seemingly highly motivated plot that ultimately appears to get the story of Bon and Henry all wrong”, skriver Brooks (1998:295). I den sammenheng er det nødvendig å minne om den hermeneutiske lakunen Charles Bon utgjør for Compson. Han vet verken at Bon er Sutpens sønn, eller at Bon via sin mor har ”sort” blod. Vel å merke er han innom både incest og raseblanding som hypoteser han forsøker å tolke Sutpen-historien i lys av, men all den tid Bon er en intetsigende gåte for ham, er det ikke til å undres over at Compsons fortelling aldri blir fyllestgjørende.

Dermed er det heller ikke besynderlig at Bon blir Quentins og Shreves besettelse. Foruten at Bons person er en kilde til ominøs fascinasjon, værers de at man må kunne redegjøre for hans bakgrunn, liv og levnet for å få enkelthendelsene til å gå opp i en fortelling. Et brev omtalt av Quentins far som Bon sendte til Judith under borgerkrigen, er en sentral levning i den forbindelse. Dessuten gjør Quentin seg en førstehåndserfaring som åpner for nytolkning av annen- og tredjehåndsberetningene som hittil har vært toneangivende. Da han i 1909 blir utkommandert til å være Rosa Coldfields ledsager til Sutpen’s Hundred, får han se Clytie, og synet av henne gjør at Quentin kan utvide tilfanget av mulige grunner til hvorfor, og under hvilken påvirkning, Henry dreper Charles Bon. Brooks forklarer:

This information, then, does not come from anything Quentin has read or been told, but simply from seeing Clytie. Here, a decisive clue finally is witnessed and

interpreted by an adequate narrator. Clytie [...] is a Negro Sutpen. Clytie's identity opens the possibility of other part-Negro Sutpen children and alerts the narrators (and readers) to the significant strain of miscegenation; it also sets a model of narrative repetition which will allow Quentin and Shreve to see how Henry and Bon will be acting out Sutpen's script, but in the mode of irony. It is Quentin—the narratee become narrator who will eventually be able to postulate the essential discovery: that Charles Bon was also Sutpen's child, and that he, too, was part Negro. The source of that postulation, we should emphasize, is the discovery of a certain formal pattern of the crossing of categories: Clytie's Sutpen face with its Negro pigmentation, the very design of debacle. The "truth" of narrative may have come to depend, more than on any fact, on powerful formal patternings, designs, eventually, of the narrative itself [...] (1998:299).

Mens Quentins årsaksforklaringer inntil da har vært innhegnet av Yoknapatawpha-sedelighetens imperativer hva angår raseblanding, som innflytteren Sutpen tilsynelatende levde i absolutt konformitet med, åpner Clyties blotte åsyn for å lage hypoteser som går ut over de sedvanlige kategoriene. Brooks' beskrivelse av hennes ansikt som "the very design of debacle" er et bilde som betoner overskridelsen av den hittil mest plausible fortolkningsrammen, og som dermed åpner for at radikal revisjon av denne er en reell mulighet. Quentin og Shreve gjør nå utkast til et plott der Charles Bon, uten et tilsvarende tegn som Clytie har innskrevet i sin fysiognomi, faktisk kan være Sutpens "sorte" sønn. I så fall blir det begripelig hvilket påtrykk Henry strever under, og hvilken tragisk utveisløshet han må ha følt da sannheten om Bons mangefasetterte bakgrunn ble gjort kjent for ham, da Sutpen – slik Shreve og Quentin forestiller seg – til sist spilte ut sitt trumfkort i et offisertelt mot slutten av borgerkrigen, den samme krigen som har satt de familieinterne truslene mot Sutpens design på vent. Det er likevel ikke Sutpens kalkulerete avsløring, men det første møtet med Bon etterpå, som for alvor hensetter Henry i et sønderrivende følelseskaos. Bon enser hva som har skjedd, men nekter å bøye av fordi han fremdeles ikke blir anerkjent som Sutpens sønn. Quentin og Shreve forestiller seg at Bon innleder som følger:

–So it's the miscegenation, not the incest, which you cant bear.
Henry doesn't answer.

–And he sent me no word? He did not ask you to send me to him? No word to me, no word at all? That was all he had to do, now, today; four years or at any time during

the four years. That was all. He would not have needed to ask it, require it, of me. I would have offered it. I would have said, I will never see her again before he could have asked it of me. He did not have to do this, Henry. He didn't need to tell you I am a nigger to stop me. He could have stopped me without that, Henry.
 – No! Henry cries. –No! No! I will–I'll– (Faulkner 1990:285).

Henrys reaksjon tyder på intens affekt. ”I'll” blir hengende som et uhellsvangert løfte om at noe omveltende vil skje, og at han selv må skride til handling. Vi vet hva som siden hender, men den ovenstående passasjen er avgjørende for å motivere skuddet som faller ved porten til Sutpen's Hundred i 1865, som Rosa blir informert om via en bestyrtet Wash Jones. Han gir den gang en versjon av tildragelsen uten nevneverdig forklaringskraft: ”Air you Rosie Coldfield? Then you better come on out yon. Henry has done shot that durn French feller. Kilt him dead as a beef” (1990:106). Quentins og Shreves kreative rekonstruksjon gjør derimot Charles Bon til noe langt mer enn en ”fransk” forfører som dukker opp i det provinsielle Yoknapatawpha. Dermed kan de redegjøre for hvorfor hans inntreden har en sprengkraft i seg som er mye sterkere enn det en overfladisk kulturkollisjon kan sannsynliggjøre, og det er denne hypotesen som i retrospekt gir romanen et troverdig, om enn ikke verifiserbart, plott:

Whereas for many earlier parts of their narrative we glimpsed sources and documents, here there are none. Indeed, the narrators have clearly passed beyond any possible evidence for their narrative. [W]e have passed beyond any narrative reporting, to narrative invention; that narrating, having failed to construct from evidence a plot that would make sense of the story, turns to inventing it (Brooks 1998:303).

Antagelsen om Bons bakgrunn, som setter Quentin og Shreve i stand til å se en sammenheng der Mr. Compson kun så ”a horrible and bloody mischancing of human affairs”, beror derfor til sist på at Harvard-kameratene tør annektere den narrative autoriteten og ta i bruk sine innlevelses- og forestillingsevner (Faulkner 1990:80). Deres utsagnsposisjon, preget av temporal og geografisk distanse, er ikke kun en begrensning. Nei, i siste instans er det Quentins dialog med Shreve som fører frem, underforstått at distanse kan være en forløsende faktor stilt overfor et sammensatt og

betent fortolkningsproblem. Shreves utenfraperspektiv og det faktum at han ikke er personlig investert, verken i Sutpen-myten eller sørstatenes historie, åpner for en relativt uhildet sannhetssøken. Shreve bidrar til Quentins hermeneutiske gjennombrudd ved å tenke tanker som Quentin ikke har våget å tenke.

Peter Brooks gir med sin lesning av *Absalom* et godt bidrag til å anskueliggjøre forbindelsen mellom plottetablering og Quentins rolleutvikling fra tilhører til forteller. Hvorfor det er så maktpåliggende for Quentin å forstå, blir riktignok belyst i mindre grad. Dét er forståelig gitt Brooks' overordnede innfallsvinkel – *Reading for the Plot* – som *Absalom*-kapittelet skal illustrere, men derfor er det nødvendig å supplere Brooks' vektlegging av Quentins plottkonstituerende rolle med impulser fra lesere som vier Quentin som person større oppmerksomhet. For hvordan kan Quentin selv, leserens forbundsfelle, bli gjenstand for engstelig innlevelse?

Etter min oppfatning holder det ikke å skulle belegge Quentins følelsesmessige turbulens med at han tar livet sitt i *The Sound and the Fury*. For at *Absalom* skal fungere som tragedie må Quentin gjøre krav på vår sympati innenfor herværende romanunivers, ikke kun i kraft av en intertekstuell forbindelse. Like fullt må vi være åpne for at innlevelsen i hans skjebne ikke kan bero på at han oppfyller klassiske forestillinger om (maskulin) heroisme, og med denne erkjennelsen er vi allerede på vei til å forstå ham og hans krise bedre. Quentins tragedie må avleses symptomalt, gjennom hans fortolkningsbestrebelse, nettopp fordi han ikke har mulighetsrom til å agere i verden slik forløperne gjorde. For hvordan leve etter at historien har nedfelt seg som tragedie, etter at det sedelige grunnlaget – kartet som forfedrene justerte sine handlinger og moralske kompass etter – har blitt forkastet? Teksten gir aldri noe svar på dette, men tematiserer Quentins splittede selvfølelse, for eksempel med følgende beskrivelse av hvordan han i møte med Rosa lytter til to atskilte versjoner av seg selv:

[H]e would seem to listen to two separate Quentins now—the Quentin Compson preparing for Harvard in the South, the deep South dead since 1865 and peopled with garrulous outraged baffled ghosts, listening, having to listen, to one of the ghosts [Rosa] which had refused to lie still even longer than most had, telling him about old ghost-times; and the Quentin Compson who was still too young to deserve yet to be a

ghost but nevertheless having to be one for all that, since he was born and bred in the deep South the same as she was—the two separate Quentins now talking to one another in the long silence of notpeople in notlanguage [...] (1990:4-5).

Quentin er ikke bare en tilhører, men en person hvis problematiske subjektivitet romanåpningen fremhever. De omtalte forberedelsene til studier ved Harvard antyder at han både er intelligent og vitebegjærlig, og at han har til hensikt å løsrive seg fra hjemstavnen. Samtidig er det som om hensiktens gjennomførbarhet trekkes i tvil, all den stund det hefter noe spøkelsesaktig ved Quentin. I så måte blir en skjebne risset opp mellom frihetslengsel på den ene side, og en determinerende kraft i vekselspill mellom formativ sosialisering og hans egen samvittighetsfulle, uendelig reseptive, personlighet på den andre. At Quentin noen sinne skal lykkes i å flytte fra sin splittede sørstatsidentitet virker på denne bakgrunn umulig. Dermed foretar han heller ikke et aktivt valg når han gradvis blir mer involvert og investert i uteskingen av fortidsbegivenhetenes sammenheng. Han kan ikke vegre seg mot at spøkelsene, herunder Rosa, taler til ham, og selve det å lytte hører uvegerlig sammen med at man prøver å forstå innebyrden av hva som blir sagt. Alle mennesker står i et forstående forhold til verden og tingene, selv om enkelte, for eksempel Quentin, må kunne sies å ha et mer intenst hermeneutisk begjær enn gjennomsnittet. Ilse Dusoir Lind forklarer denne tilbøyeligheten hos ham ved å vise til hans forfedre og den eksempelkraft de øver:

Quentin and Mr. Compson are General Compson's heirs, the inheritors not only of his broad intelligence and conscience, but also of the altered social status which the Civil War brought about. Retaining the refinements of culture and sensibility perpetuated in family tradition, but deprived through historical circumstance of a proper field in which they may be exercised, Mr. Compson and Quentin are both rendered incapable of action. Their feelings towards Negroes are, like their ancestor's, personal and human, no trace of prejudice or condescension is to be found in their narrations or conversational interchanges. They lack aggressiveness completely. Mr. Compson's manner of coping with life is through intellectual analysis undertaken from the refuge of personal retreat; Quentin, as the unfortunate heir of his spiritual bankruptcy and further declined status, is equipped only with excessive sensibility and illusion (Lind 1960:284-285).

Lind understreker arvets betydning for at Quentin er den han er, og arv er ofte et litterært motiv med tragisk veft. Quentin har tatt opp i seg en verdiforankret og reflektert holdning som i General Compsons tid dannet grunnlag for en levemåte avstemt med omverdenen. Mr. Compsons åndelige fallitt indikerer derimot at denne tradisjonen er på vikende front. Tradisjonen er blitt et tomt anstendighetsprinsipp som verken har status eller reell kraft i nåtiden. Quentin står fritt til å adoptere sin fars desillusjonerte fatalisme, men det ville jo samtidig innebære at han gir avkall på all ungdommelig vitalitet for heller å avfinne seg med en marginaleksistens. I så fall ville Quentin – uten et substansielt livsprosjekt, og uten tro på verdier – ha manglet tragisk rekkevidde som litterær person. Som hans fremtidsplaner bærer bud om, er han imidlertid ikke smittet av sin fars fatalisme – ennå. Det virker dermed sannsynlig at hans leting etter et mønster som kan tilføre historien retning og hensikt, er tilskyndet av et innstendig ønske om verken å bli detasjert som sin far, eller forbitret som Rosa – ”[a]n old lady that died young of outrage in 1866 [.]” (Faulkner 1990:142). Til forskjell fra disse holdningene som begge fører til isolasjon, vil Quentin ta del i verden som interaksjonsarena. Han vil ikke bli gammel som ung.

Ungdommelighet vies i det hele tatt stor oppmerksomhet i romanen, som et tegn på vitalitet i kontrast til foreldregenerasjonens avfeldighet. På denne bakgrunn er det begripelig at Quentin blir svært opptatt av Henry, Judith og Bon, men også av Thomas Sutpen som mer enn noen annen legemliggjør virketrang og gjennomføringskraft. Sutpen avfinner seg ikke med at verden ikke er tilfredsstillende, han går i gang med å omskape den i sitt bilde:

[I]n the long unamaze Quentin seemed to watch them overrun suddenly the hundred square miles of tranquil and astonished earth and drag house and formal gardens violently out of the soundless Nothing and clap them down like cards upon a table beneath the up-palm immobile and pontific. Creating Sutpen's Hundred, the *Be Sutpen's Hundred* like the oldentime *Be Light* (1990:4).

Allusjonen til den bibelske skapelsesberetningen tyder på at Sutpen er drevet av en fanatisk vilje som løpende avtegner seg i håndfast handling. Hinsides godt og ondt

overskrider Sutpen det forhåndenværende, og sammenlignet med foreldrenes passivitet har det en besnærende virkning på Quentin. Fra ingenting reiser han sitt livsverk, han *er* energi. Sutpen er derfor både en kilde til fascinasjon og en figur for Quentins egen frihetslengsel. Lind betoner hvordan alle fortellerne i boken karakteriseres gjennom sine talehandlinger:

Nothing which is told or conjectured by the narrators, however distorted, is without thematic relevance. Since their projections are determined by their own psychological and social past, and since the Sutpen story throws additional light upon that past, the meaning of what they tell reflects at least doubly and must be read throughout for its multiple import (Lind 1960:292).

Quentin projiserer mer enn noen annen, fordi han selv verken har vært nærværende eller deltagende i de sagnomsuste fortidsbegivenhetene. Gitt hans følsomhet og psykologiske kompleksitet, er han dessuten særlig oppmerksom på Sutpen-historiens mangefasetterte avskygninger. Thomas Sutpen er sinnbilde på en urkraft som ikke akter begrensinger. Gjennom sitt sosioøkonomiske avansement lykkes han tilsynelatende i å definere seg selv, og dette er til inspirasjon for Quentin. Som for Clyde Griffiths i Theodore Dreisers *An American Tragedy* og den eponyme Jay Gatsby i Scott F. Fitzgeralds roman, begge fra 1925, er imidlertid den ubendige avansementsiveren ikke kun forbundet med en ambisjon om å definere seg selv, men en trang til å gjenoppfinne seg selv, det vil si bli fri fra noe fortidig man vil legge bak seg, et ønske om å bli ny. Etter hvert går det opp for Quentin at Sutpen, til tross for ytre tegn på vellykkethet, aldri ble fri. Ved å gjøre sitt livsprosjekt til et hevntokt mot dem som en gang ydmyket ham, gjorde han et barndomstraume til permanent sentrum i tilværelsen. For Quentin innebærer det at Sutpen går fra å være frihetsfigur til å bli et symbol på umuligheten av løsrivelse, en påminnelse om at all personlig autonomi alltid er relativ. Sutpen prøver å skape et *was* ved å etablere et nytt *is*, ved å erstatte sin personlige historie med en ny historie om en ætt med Sutpen selv som patriark. Peter Brooks har en eminent observasjon av hvordan Sutpen dermed setter seg over historiens temporale lovmessighet, og er dømt til å feile:

Sutpen himself is a master-plotter, endowed with an abstract, formalist sense of what the future shape of his life must be. Yet his repeated attempts to found a genealogy do not work, no doubt because one cannot postulate the authority and outcome of a genealogy from its origin. The authority of genealogy is known only in its *issue*, using that word in all its possible senses. Sutpen attempts to write the History of the House of Sutpen prospectively, whereas history is evidently always retrospective (Brooks 1998:301).

Som tidligere anført, er Faulkner opptatt av situasjoner der tiden blir persipert som konkret erfaring. For Sutpen kommer denne dimensjonen klarest til syne da Henry dreper Bon, for pistolskuddet markerer samtidig at Sutpens forsøk på å skrive historie forskuddsvis har vært forfeilet. Arverekken, som er en uomgjengelig forutsetning for all dynastibygging, blir desimert idet Bon faller og Henry flykter. ”Now both sons are lost, and Sutpen’s incapacity for feeling has caused the death of Charles, the exemption of Henry from meaningful existence, the unbridled widowhood of Judith, and all the ills that are yet to befall the remaining Bon descendants”, skriver Lind, og hun gir dermed en presis retrospektiv oppsummering av kontrasten mellom Sutpens selvbestaltede rolle som abstrakt *master-plotter* og de konkrete konsekvensene som følger av å benekte allmennmenneskelige begrensninger, av å utøve *hybris* (Lind 1960:294). På denne bakgrunn vil jeg hevde at Sutpen-historien rammer Quentin på to måter: For det første som et representativt eksempel på kulturell korrumperting. Sutpen hadde vært lettere å avskrive dersom han kunne betraktes som en inkarnasjon av det onde. For Quentin er det mye verre at Sutpen primært er et sosialt produkt, for det kaster i så fall skygger over den arven han selv skal forvalte. Som Hans H. Skei skriver i sitt innledende essay til den norske oversettelsen av *Absalom*:

For Quentin blir Sutpens historie litt etter litt en del av ham selv, og han selv blir en del av den historie, samfunnsmodell og kultur som skapte Sutpen – og dermed også de gamle og etablerte familiene av den typen han selv tilhører og skal videreføre arven fra. Tyngre byrde er det vanskelig å få lagt på skuldrene (Skei 2009:XIII).

For det andre, idet Sutpen gradvis går fra å være en frihetsfigur til – gjennom sitt økonomiske og anseelsesmessige fall – å bli et symbol på hvordan den overmodige innhentes av historiens mekanikk, blir beretningen om hans skjebne et talende eksempel på umuligheten av helt og fullt å kunne definere seg selv. Da ikke en gang den måldrevne og ualminnelig energiske Sutpen maktet å legge sin pinefulle arv bak seg, er det utenkelig at Quentin noen gang, samme hvor han er, skal klare å forholde seg til sørstatenes skyldbetyngede historie som noe tilbakelagt og finitt. For Quentin vil den alltid forbli et aspekt ved hans nåtidstilværelse, hans *is*. Quentin befinner seg dermed i en situasjon der livsutfoldelsen er innhegnet av en kulturelt betinget arvesynd. Det synes å være ved erkjennelsen av sin egen tragedie, dømt som han er til å leve med en overlevert byrde som uavlatelig vil kollidere med hans søkende sinn og etiske uro, at han henimot slutten av romanen sier følgende til Shreve: ”I am older at twenty than a lot of people who have died [...]” (Faulkner 1990:301). Vitaliteten Quentin vil leve ut, blir uavlatelig konfrontert av historiens presens. Hans moderate frihetslengsel, kringsatt av stengsler, er alt i alt intenst sympativedekkende.

3.6 Kjønn og alternativ heroisme

Rekapituleringen av historien er likevel ikke bekmørk i ett og alt. Glimtene av lys er ikke mange eller sterke nok til å sette Quentin fri fra hans personlige kvaler, men gjør leseren oppmerksom på tilstedeværelsen av positive menneskelige ressurser. I de foregående kapitlene tok jeg til orde for at litterære tragedier må stille opp et alternativt verdisett til det dominante – ikke som postulat – men gjennom mennesker i handling. I *Tess* er det særlig hovedpersonens kjærlighetsevne og betingelsesløse omsorg som utgjør motstykket til den fordømmende og selvivaretagende holdningen som har vunnet hevd, hvis beskaffenhet og ufunderede legitimitet heltinnen bidrar til å avdekke og eksponere. Resten av inneværende *Absalom*-kapittel skal derfor være viet dem som i handling setter fiksjonsuniversets dominante normer og sedelighet i spill, som tilfører teksten det dialektiske tilsnittet som særmerker tragedien som form.

I innledningen til antologien *William Faulkner. Modern Critical Views*, skriver redaktør Harold Bloom at "[n]o feminist critic ever will be happy with Faulkner" (Bloom 1986:1). Som med de fleste unyanserte generaliseringer skal det riktignok vise seg at heller ikke Blooms slentrende munnhell står seg særlig godt dersom man skjeler til faktiske feministiske lesninger av Faulkners tekster. Bloom synes å antyde at feministisk litteraturkritikk alltid er antagonistisk innstilt til sitt analyseobjekt, men etter mitt skjønn er kritikk i denne tradisjonen først og fremst kjennetegnet av intellektuell interesse for hvordan en litterær tekst fremstiller og tematiserer kjønn. Hvorvidt kritikeren er "happy" med tekstene eller forfatterskapet som studeres vil ikke primært avtegne seg som ris eller ros, men ved at vedkommende finner det verdt å bruke et spesifikt tekstutvalg som et sted å reflektere over kjønnsproblematikk fra. Under slike forutsetninger er det i så fall fullt mulig å finne feministiske lesninger av Faulkners verk som er oppsatt på å utlegge og drøfte fremfor å fordømme. Judith Bryant Wittenbergs forfatterskapsorienterte "William Faulkner: A Feminist Consideration" og Carolyn Porters "*Absalom, Absalom!*: [Un]Making the Father" er eksempler i så henseende. Sistnevnte slår likefrem fast at "[t]here are few American novelists of [Faulkner's] magnitude more engaged with gender – not only as the cultural institutionalization of sexual difference, but, further, as a historical predicate for both social power and cultural dysfunction" (Porter 1995:169).

Wittenberg innleder med å vise til standhaftige oppfatninger av Faulkner som en misogyn forfatter, og hun peker på Leslie Fiedler som én sentral talsmann for et slikt syn. I lys av hva som står å lese om Faulkner i *Love and Death in the American Novel*, må hennes henvisning betegnes som treffende. Her skriver Fiedler:

[Faulkner] reminds us (again and again!) that men are hopeless in the hands of their mothers, wives, and sisters; that females do not think but proceed from evidence to conclusions by paths too devious for males to follow; that they possess neither morality nor honor; that they are capable, therefore, of betrayal without qualm or quiver of guilt but also of inexplicable loyalty; that they enjoy an occasional beating at the hands of their men; that they are unforgiving and without charity to the members of their own sex, that they lose keys and other small useful articles with maddening regularity but are quite capable of finding things invisible to men; that they use their sexuality with cold calculation to achieve their inscrutable ends, etc., etc.

Until his last books, Faulkner treated with respect only females, white ladies or colored women, past the menopause. The elderly maiden or widowed aunt is the sole female figure in his fiction exempt from travesty and contempt [...] Faulkner sometimes gives the impression of the village misogynist swapping yarns with the boys at the bar in order to reveal a truth about women which shocks even himself (Fiedler 1967:320-321).

At det finnes kvinneforakt i Faulkners tekster, er uomtvistelig. Likeledes, som Fiedler poengterer, er misogynien tydeligst overfor seksuelt aktive kvinner. Thomas Sutpens behandling av Milly, Wash Jones' barnebarn, er ett eksempel blant mange. Han er på det aktuelle tidspunktet en fallert godseier som klamrer seg til sin dynastiske ambisjon selv om borgerkrigen har revet vekk det økonomiske grunnlaget for hans virksomhet. Den svært unge Milly blir betraktet som et følelses- og viljeløst objekt, som til tross for alle skjebneomslag og gjenvordigheter, kan skjenke ham en sønn. Da hun føder en jente, blir Milly med ett uten verdi for ham. Under et meget kortvarig barselbesøk skal Sutpen ha sagt, etter å ha registrert det nyfødte barnets kjønn: "Penelope [Sutpen's mare] foaled this morning. A damned fine colt. Going to be the spit image of his daddy when I rode him North in '61. [...] Well, Milly, too bad you're not a mare too. Then I could give you a decent stall in the stable [...]" (Faulkner 1990:229). Hadde Milly vært en hoppe kunne han hatt nytte av henne og gitt henne en plass i stallen. Slik situasjonen står, har Sutpen ingenting å tilby. Som Wittenberg betimelig påpeker, er det likevel ingen gitt sammenheng mellom teksteksempler som det ovenstående, og Faulkners eget kvinnesyn.

Faulkner himself warned readers on at least two occasions of the dangers of confusing his characters' opinions with his own, yet a number of the misogynist readings do precisely that, accepting the characters who make negative comments as "Faulknerian spokesmen." Another general problem with this position is its failure to consider the presence of explanatory countervailing elements in each work of fiction that serve to qualify many of the superficially negative depictions of women (Wittenberg 1982:326).

Ved å kontrastere isolert sett misogyne handlinger eller ytringer mot den samlede litterære konteksten disse inngår i, sannsynliggjør Wittenberg at det er reduktivt å

rette en generell sexismeanklage mot forfatterskapet. For ved å sementere en slik oppfatning lukker man seg for at Faulkners romaner like gjerne kan være innsiktsfremmende med hensyn til kjønn, særlig fordi en norm hva angår forholdet mellom kvinner og menn ikke lar seg avlese i tekstene: ”One can [...] discern some general tendencies in Faulkner’s portrayal of women and women-related issues that show him, on the whole, to be neither pro- nor anti-female, but rather an absorbed student of the endlessly variegated human scene” (1982:327). Til forskjell fra Thomas Hardy avstår Faulkner i regelen fra å dosere eller opphøye en tekstintern forlengelse av seg selv til moralsk autoritet. I *Absalom* har denne tilnærmingen som effekt at et historisk sedebilde og en tidsånd utelukkende trer frem ved hjelp av et spill mellom stemme og motstemme, mellom én persons handlinger og andres reaksjoner på disse. På grunn av at kulturen Faulkner skriver om var patriarkalsk i sin maktfordeling og maskulin i sine heroismeidealer, er disse aspektene kvantitativt overrepresentert i fiksjonsuniverset. Dét er en logisk konsekvens av Faulkners mimetiske ambisjon. Som Wittenberg er inne på betyr relativ overrepresentasjon av én ideologisk horisont verken at ingen andre finnes, eller at det hegemoniske perspektivet får stå uimotsagt: ”[...] Faulkner was an acute social analyst who understood the plight women (and men) are placed in by the restrictive values of a patriarchal society [...]” (1982:330).

Med henblikk på *Absalom* vil Faulkners fortjenstfulle egenskaper som sosial analytiker i så fall måtte avtegne seg ved at romanen gir et nyanserikt bilde av hvordan personer av begge kjønn, med sine forutsetninger, blir preget av patriarkalske ideer på genuint individuelle måter. Ydmykelsen av Milly Jones er ett slikt tilfelle. En mer systematisk inngang til denne tematikken i *Absalom*, vil være å studere søskenkonstellasjoner og -relasjoner. Søsken imellom vil forutsetningene på den ene side være preget av en kontinuitet, at man har felles opphav, hjemsted og så videre, men i *Absalom* er det like mye forskjellene som trer i forgrunnen. Det stilles andre forventninger til en jente enn en gutt, og andre forventninger til den førstefødte enn til den eller de neste i arverekken. Rekken får dermed en selvstendig tematisk tyngde, nærmere bestemt blir den en tragisk figur, en distinksjonsmekanisme mennesker og søsken imellom som er operativ på et vilkårlig grunnlag, og som derfor

vil ha variable og uforutsigbare konsekvenser for den enkelte. Som det tydelig viser seg i forholdet mellom Judith og Henry, er den kanskje aller største mangelen ved en patriarkalsk tenkemåte at den ikke tar høyde for individuelle forskjeller i følsomhet og temperament, personlige egenskaper som ikke er distribuert i henhold til et skille mellom pronomenene ”hun” eller ”han”. Wittenberg hevder at det særlig er ved å vise frem individuelle avvik fra normen at Faulkner destabiliserer satte kjønnsroller:

From his very first novel, Faulkner shows the way biological gender is modified by emotional ambiguity and portrays a whole array of men with traits traditionally regarded as feminine and women with essentially masculine qualities. Although in some cases the opposite-sex traits undermine the characters attractiveness, in still other cases they increase it, so that one cannot make any sort of consistent value judgement about Faulkner's presentation. [...] As a child, Caddy Compson shows a "manly" courage and audacity and wishes to be a king or general, and Quentin's feminine timidity renders him ineffectual, traits similar to those evinced by another young sister and brother, Judith and Henry Sutpen, during the scene in which they watch the naked blacks wrestle (1982:330-331).

I den sistnevnte scenen skjer følgende: Ellen Sutpen er klar over at hennes mann arrangerer brytekamper, eller mer presist – regelløse slåsskamper, mellom sorte slaver i stallen. Da hun ved én anledning går innom, får hun imidlertid øye på noe ganske annet. For det første at Sutpen er mer direkte involvert i begivenhetene enn hun er blitt forespeilet.

It seems that on certain occasions, perhaps at the end of the evening, the spectacle, as a grand finale or perhaps as a matter of sheer deadly forethought toward the retention of supremacy, domination, he would enter the ring with one of the negroes himself. Yes. That is what Ellen saw: her husband and the father of her children standing there naked and panting and bloody to the waist and the negro just fallen evidently [...] (Faulkner 1990:21)

For det andre får hun øye på Henry "[who] plunge[d] out from among the negroes who had been holding him, screaming and vomiting [...]" (1990:21). Rosa gjengir

denne tildragelsen og den påfølgende ordvekslingen de to foreldrene imellom, der barnas kjønn er et hovedtema:

[...] Henry clung to her, crying, and *he* standing there yet [...] "Where is Judith, Thomas?" Ellen said.

"Judith?" he said. [...] "Judith? Isn't she in bed?"

"Dont lie to me, Thomas," Ellen said. "I can understand your bringing Henry here to see this, wanting Henry to see this; I will try to understand it; yes, I will make myself try to understand it. But not Judith, Thomas. Not my baby girl, Thomas."

"I dont expect you to understand it," he said. "Because you are a woman. But I didn't bring Judith down here. I would not bring her down here. I dont expect you to believe that. But I swear to it" (1990:21).

Til tross for at hun er rystet, gir Ellen uttrykk for at hun skjønner hvorfor Sutpen har latt Henry bivåne det hele. Underforstått dreier det seg om at sønnen skal herdes til å bli mann, og viktigheten av fysisk styrke og vinnervilje må dermed innprentes i ham selv om gutten reagerer med frykt og avsky på det han ser. Overgangsriter er ikke uten videre behagelige, ei heller denne. Judith derimot, er det om å gjøre å spare for slike groteske opptrinn. Døtre skal oppdras til å bli hjemmekjære og lojale hustruer, forskånet fra detaljkunnskap om det som foregår på slagmarken eller på andre arenaer for mannlig voldsutøvelse. Forestillingen om epistemisk overlegenhet, mannens evne til å bære viten om tingenes orden som kvinnen verken kan eller bør inneha, blir dessuten mer enn antydnet i måten Sutpen svarer Ellen på.

Men Judith ønsker tilsynelatende ikke å bli forskånet. Som Elisabeth Muhlenfeld anfører i sin artikkel "'We have waited long enough': Judith Sutpen and Charles Bon", som jeg skal komme utførlig tilbake til, er Judiths mest fremtredende særdrag "[...] her intense determination to *experience* rather than retreat from life" (Muhlenfeld 1996:171). Gjennom livet fordøyer hun sterke inntrykk og smertefulle erfaringer på en langt mer robust måte enn broren. I søskenrelasjonen er det hun som er stoiker mens hans er hysteriker. Hun forblir på Sutpens Hundred da han rømmer hjemmet etter Bons død. Forskjellen i temperament de to imellom blir første gang antydnet i forbindelse med den ovennevnte scenen fra stallen. Suptens forsikring om at han ikke ville ha tatt Judith med dit under brytekampene står til troende. Hva hun selv

er nysgjerrig på og villig til å utsette seg for, rår han imidlertid ikke over. For mot sine foreldres viten sitter hun og ser ned på at mennene måler krefter mot hverandre, med Clytie ved sin side, ”[t]he two Sutpen faces this time—once on Judith and once on the negro girl beside her—looking down through the square entrance of the loft” (Faulkner 1990:22). Cleanth Brooks beskriver nyanseforskjellene mellom Judith og Henry med presisjon, og får frem hvordan arvemotivet bevirker at personene speiler, utfyller og karakteriserer hverandre gjensidig:

[...] Judith and Henry—reflect further light upon the character of Sutpen—upon his virtues and upon his prime defect. They represent a mixture of the qualities of Sutpen and Coldfield. Judith, it is made plain, has more of the confidence and boldness of her father; Henry, more of the conventionality and scruples of his maternal grandfather. It is the boy Henry who vomits at the sight of his father, stripped to the waist in the ring with the black slave. Judith watches calmly. [...] Henry is, of the two, the more vulnerable (Brooks 1991:303).

Med henblikk på en roman som vier blodsband så inngående oppmerksomhet, er Brooks’ fokus på denne tematikkens tilstedeværelse og funksjon betimelig. Poenget har imidlertid flere implikasjoner enn Brooks selv betoner, særlig når det gjelder kjønn. I henhold til vanepregede forestillinger om iboende kjønnsforskjeller, har Judith en maskulin tåleevne mens Henry har en feminin følsomhet. Faulkner oppnår særlig to vesentlige ting i sin fremstilling av temperamentsforskjellen mellom søsknene. For det første blir gyldigheten og legitimiteten av essensialistiske forestillinger om kjønn trukket i tvil. For det andre blir det dermed antydnet hvordan både kvinner og menn ut fra konvensjonelle grensedragninger blir tvunget inn i roller som er ute av takt med deres personlighet. Med hensyn til Judith er det vanskelig å påvise emosjonelle spor fordi hun utad konsekvent fremstår med en Antigone-aktig verdighet. Hos andre er tegnene på at de er utilpasse, eller sågar desperate i sine roller, mer åpenbare gjennom deres affekter. Ellen Sutpens nevrotiske oppførsel er tidligere omtalt. I mangel på reell innflytelse over eget liv, forskyver hun sine lengsler ved å kjøpe prydgjenstander og fantasere om et staselig bryllup mellom Judith og den sofistikerte beileren fra New Orleans, Charles Bon. Og den som mer enn noen annen

presses over sin emosjonelle tålegrense og agerer i utilslørt desperasjon, er Henry. Hans skjebne er egnet til å illustrere følgende poeng fra Lind om de psykiske påkjenningene som rasehygieniske fordringer påfører aktørene. "Arbitrary rejection from those most binding of all ties, familial and marital love, breeds psychic outrage, and psychic outrage breeds personal revolt. The human psyche has its own mechanics of vengeance" (Lind 1960:295). Som mann er det opp til ham å handle for å eliminere faren for incest og raseblanding som forholdet mellom Judith og Bon gjør overhengende. Henrys problem er imidlertid at han er glad i dem begge, og at han ikke har anlegg for voldsutøvelse. Hans selvpålagte "eksil" etter drapet på Bon er til dels motivert av sinne mot Thomas Sutpen, men mest av alt tror jeg han rømmer stedet som har gjort ham til den han er, fordi han vemmes over denne personen. På den annen side vedblir Yoknapatawpha og Sutpen's Hundred med å være hans mentale hjemsted inntil det siste. Det er hit han vender tilbake da han vet han skal dø.

Rosa Coldfield nærer bitterhet mot sitt liv og sin skjebne som kvinne. Sinnet rettes særlig mot Thomas Sutpen, og Irving Howe skriver følgende i den forbindelse:

Few things in Faulkner astonish more than Sutpen's power to make himself continuously felt, shading each scene, altering the lives of all who touch or cross him. The most frightening evidence of this power is Miss Rosa Coldfield's narrative; as she rises to a hysteria of eloquence in castigating Sutpen, she unwittingly declares herself still subject to him (Howe 1991:222).

Howes beskrivelse av Sutpens illuderte allestedsnærvær er god. Like fullt underbetoner han Rosas helt avgjørende rolle i å etablere Sutpen som en enestående og fryktinggytende skikkelse. Sutpens energi er frapperende, men heller ikke han fremtrer ufortalt. Hennes visjon av ham klinger med også i leserens persepsjon av andre fortellers mer moderate beretninger, simpelthen fordi Rosas narrativ har en uforlignelig retorisk kraft. Lind får til forskjell fra Howe frem hvordan den Sutpen som bergtar oss i stor grad er et resultat av Rosas beretning: "It is her madness which endows Sutpen with supernatural vitality and her perverted moralism which invokes the certainty of his destruction" (Lind 1960:283). I stedet for å tiltre Linds beskrivelse

av Rosas narrative begjær som fundert på galskap, betrakter jeg hennes særegne idiom på en mindre patologiserende måte. Vreden hun kanaliserte mot Sutpen, beror delvis på hans kyniske behandling av Rosa selv og hennes søster Ellen. Dertil blir han nok også gjort til syndebukk, en imaginær farmakos som legemliggjør menn generelt og den patriarkalske samfunnskontrakten spesielt. Patriarkatet hun er vokst opp i er imidlertid fundert på andre idealer enn Sutpens dynastiske ambisjon, men å leve under den totalitære moralisten Goodhue Coldfields regime, er heller ikke uten konsekvenser hva livsutfoldelse angår. I og med alliansen Sutpen inngikk med Coldfield da sistnevnte giftet bort sin eldste datter, kan det ikke utelukkes at Rosa assosierer Sutpen med sin far og at hennes sinne mot ham har islett av et forskjøvet farskompleks. I Rosas psyke representerer Sutpen uansett langt mer enn bare seg selv. Han blir en figur for mannlig dominans og definisjonsmakt, og en påminnelse om hennes egen marginalisering.

Rosas veltalenhet tyder på at hun er i besittelse av kognitive, språklige og kunstneriske evner hun aldri har fått reelt utløp for – annet enn i de lange samtalen med Quentin (samt i dikt som havner i skrivebordsskuffen). ”Rosa Coldfield is Faulkner’s most memorable female storyteller [...]”, slår Judith Bryant Wittenberg fast, og for Quentin er Rosa tross alt et formidabelt bekjentskap som levendegjør fortiden, om enn tendensiøst (Wittenberg 1982:335). Hennes fortelling er et eksempel, som Howe betonte ovenfor, på hvordan den undertrykte til sist forestår undertrykkelsen av seg selv til tross for at den eller de som opprinnelig fordret underkastelse har gått ut av tiden. I spennet mellom det menneskelige potensial Rosa innehar på den ene side, og de kulturelle stengsler hun møter og internaliserer på den andre, er hennes skjebne tragisk. ”The only real ‘villains’ in the Faulknerian world are a restrictive society that is inadequately responsive to the needs and desires of its individual members and a nuclear family that fails its children by offering poor examples or providing inadequate affection—and their victims are both men and women”, hevder Wittenberg (1982:335). Rosa er beskadiget i denne forstand, men verdigheten mister hun aldri. Vrede er tross alt tegn på selvoppholdelsesdrift.

Å opphøye Judith til det springende punkt som kvalifiserer *Absalom* som tragedie eller ikke, er å spenne buen for høyt. At hun og hennes karakter – særlig hva gjelder evnen til å utholde (alltid en høyt aktet dyd hos Faulkner⁵¹), og den etiske substans hun legemliggjør – spiller en viktig rolle i romanens moralske brytning, er likevel uomtvistelig. Cleanth Brooks' sterkt sympatiserende lesning er allerede omtalt, men det gjenstår å knytte noen bemerkninger til hvilke konsekvenser denne har med henblikk på vesentlige sjangerspørsmål. I den forbindelse skal jeg kontrastere hans lesning ved hjelp av Leslie Fiedlers kontrære oppfatning av Judith Sutpen. Endelig vil jeg vise til Elisabeth Muhlenfelds metodisk overbevisende lesning som befester Judiths heroiske karakter.

For Fiedler er fremstillingen av Judith for defensiv og unnfallende. Faulkner underspiller etter hans mening de (angivelig) hekseaktige trekkene ved Judith, for deretter å henvise henne til en plass i handlingens ytterkant. Han skriver:

It is Faulkner [...] who first attempts to portray not merely the small Good Bad Girl, but the (expected) Good Girl as (actually) bad. In *Absalom, Absalom!*, the young girl Judith is discovered leaning over the edge of a loft and screaming with the bloodlust her brother does not share (he trembles, nauseated), while her father wrestles, naked and bloody, with one of his Negro field hands. Judith is not merely the tomboy contrasted with the sissy brother; she is, though only in embryo, the child witch, travesty of the good woman as well as the pure child; and she belongs quite properly in the company of the ghouls and ghosts who make *Absalom, Absalom!*, the most gothic of Faulkner's books. Yet Faulkner somehow cannot manage to keep Judith alive after her first scene; for the plot he pushes her to the periphery, and she blends with a Negro servant woman and her old-maid aunt into a composite creature, a symbol of featureless femininity [...] (Fiedler 1967:334).

Når Fiedler hevder at Judith blir en komposittskikkelse, innebærer det at hun gradvis mister sin individualitet, for isteden å gå opp i et vaklevorent triangel, et ullent

⁵¹ For eksempel poengterer han i Nobel-talen, "The Stockholm Address": "I believe that man will not merely endure: he will prevail. He is immortal, not because he alone among creatures has an inexhaustible voice but because he has a soul, a spirit capable of compassion, and sacrifice and endurance" (Faulkner 1960:348).

matriarkat som råder over de slunkne restene etter at dynastiet som idé har spilt fallitt i praksis. Den påståtte svekkelsen av Judiths demoniske sider til fordel for en pregløs måte å være i verden på, er en antagelse det er nærliggende å sette i forbindelse med Fiedlers tese om Faulkners misogyni. Faulkners kvinneskikkelser, i alle fall de som er i fertil alder, blir som kjent redusert enten til dionysiske begjærsbomber eller til konforme, kjedelige pragmatikere. Spørsmålet man til slutt er fristet til å stille er om ikke Fiedlers rabulistiske tolkninger egentlig huser fordekt misogyni, i den forstand at han leser en generell ufarliggjøring og marginalisering av kvinner inn i Faulkners verk med meget spuriøst tekstbelegg – fordi Fiedler selv har en rotfestet forventning om å finne nettopp dette. Dessuten ser vi at Fiedler påberoper seg en bestemt sjangerkontrakt idet han leser *Absalom* som en gotisk roman, men er det, selv om Yoknapatawpha-universet rommer en del gotiske rekvisitter, en slik kontrakt Faulkners roman tilbyr leseren? Er *Absalom* primært en roman om de mørke lidenskapenes utfoldelse på et avsidesliggende gods, eller foreskriver teksten selv en annen fortolkningshorisont for lesning og vurdering?

Cleanth Brooks hevder det siste. Han hører med blant kritikerne som leser *Absalom*, *Absalom!* opp imot den tragiske litterære tradisjon. Tittelen på hans kapittel, "History and the Sense of the Tragic", vitner om det. Når han vier Judith så vidt stor oppmerksomhet, er det en utvetydig indikasjon på at han mener hun har avgjørende betydning for tekstens tragiske virkning. Brooks betrakter henne som romanens mest foredledede person, som både viderefører sin fars beste egenskaper, og utvikler et moralsk sinnelag til forskjell fra Sutpen. Sistnevntes "uskyld" blir utlagt slik:

This is an "innocence" with which most of us today ought to be acquainted. It is par excellence the innocence of modern man, though it has not, to be sure, been confined to modern times. One can find more than a trace of it in Sophocles' Oedipus, and it has its analogies with the rather brittle rationalism of Macbeth, though Macbeth tried to learn this innocence by an act of the will and proved to be a less than satisfactory pupil. But innocence of this sort can properly be claimed as a special characteristic of modern man, and one can claim further that it flourishes particularly well in a secularized society (Brooks 1991:297).

I skarp kontrast til Sutpens blinde, teleologiske og oppadstrebbende energi, som ikke skjelner mellom måloppnåelse og moralsk aktverdighet, har Judith evne til besinnelse, ettertenksomhet og ikke minst omsorg. I romanens gitte verden har denne omsorgen et omveltende potensial fordi den ikke akter vilkårlige sorterings- og eksklusjonsmekanismer. Den ugyldiggjør dem. I et fiksjonsunivers preget av et allment fokus på å påpeke og sementere hierarkier – med brytescenen i stallen som ett innledende, emblematiske eksempel – kan tilsynekomsten av sann humanisme knapt tillegges for stor vekt. Judith innstifter omsorg som radikalt prinsipp, særlig gjennom én handling:

[W]e know that Judith did take him into the house when he was stricken with yellow fever, and that she died nursing him. The acknowledgement of blood kinship is made; Sutpen's design is repudiated; the boy, even though he has the "taint" of Negro blood, is not turned away from the door (1991:304).

Gutten det er snakk om er Charles Etienne de Saint Valery Bon, Charles Bons sønn fra et forhold med en såkalt "octoroon", det vil si en kvinne som er en åttendedel sort. Bare det faktum at en slik term finnes sier mye om en dypkulturell tenkemåte der rase inngår som et grunnbegrep. Da gutten som er oppvokst i New Orleans blir foreldreløs, sender Judith Clytie for å hente ham til Sutpens' Hundred, og hun overskrider dermed enhver rasebetragtning. Dette er en heroisk omsorgshandling som Brooks gjør rett i å fremheve. På ett punkt tror jeg imidlertid han tar feil – idet han leser hennes handling som uttrykk for en anerkjennelse av blodsslektskap. Det genuint radikale i det Judith gjør ligger derimot i at hun ikke gir akt på blod, og det er i denne forstand hun for alvor tilbakeviser sin fars design. For henne er det i denne sammenheng ikke viktig at Charles Bon viser seg å være hennes biologiske halvbror. Det er ikke ut fra dette blodsbåndet hun agerer når hun tar til seg hans sønn, det er derimot i kjærlighet til nå avdøde Charles at hun gjør som hun gjør. I "*Absalom*

Reconsidered”⁵² hevder David H. Stewart riktignok at “[I]ove plays a less important role in *Absalom* than in almost any other Faulkner novel”, men etter min oppfatning treffer ikke Stewarts ellers innsiktsfulle analyse på dette punktet (Stewart 1999:320). At kjærlighetens kår er ekstremt vanskeliggjorte, av blant annet kjønns- og rasebetraktninger som har dynastitankegang som sin overbygning, er jo ikke i seg selv tegn på at kjærligheten er av underordnet betydning.

I uteskingen av hva forholdet mellom Judith og Charles bestod i, er Elisabeth Muhlenfelds tekstnære analyse uomgjengelig. Innlater Charles seg med Judith som ledd i et hevntokt? Eller elsker Charles Judith, og hun ham? Mens et bekreftende svar på første spørsmål vil trekke *Absaloms* sjangeraffinitet i retning av den gotiske romanens typologiske uhygge, vil et ja på andre spørsmål gjøre at teksten graviterer mot (kjærlighets)tragedien. Muhlenfeld skriver:

Whether Bon sought revenge or merely fell in love may in the end be “all the same” in the sense that he died at Henry’s hands in any case, but the distinction is an important one for the reader. If Bon was merely using Judith to force recognition from his father, then all Judith’s years of waiting, of devotion, of care for his son offer a very dark commentary on faith and love, and she becomes just one more victim—like so many others in the novel—of her own illusions. If, on the other hand, she and Bon do truly love one another, then her actions can be read as an affirmation of a powerful, real force—a human force antithetical to Sutpen’s design (Muhlenfeld 1996:173).

Med hensyn til min antagelse om at tragedien alltid stiller opp og levendegjør måter å være og handle i verden på som står i kontrast til fiksjonsuniversets dominante sedelighet eller ideologi, er det vesentlig hvorvidt det er ekte kjærlighet mellom Judith og Charles, fordi denne – som Muhlenfeld antyder – i så fall utgjør en antitese til Sutpens instrumentelle livsprosjekt. Men, all den tid David H. Stewart mener at kjærlighetstemaet er lite viktig, hvordan sannsynliggjør Muhlenfeld i så fall at det tvert imot er helt avgjørende? Innledningsvis redegjør hun for sin fremgangsmåte,

⁵² Opprinnelig publisert i *University of Toronto Quarterly*, 30, oktober 1960.

som retter fokus mot tekstens ”fakta”. Til tross for flerstemmigheten og dermed flertydigheten som omgir romanens mest skjebnesvangre hendelser, finnes for eksempel det tidligere omtalte brevet, som ifølge Muhlenfeld kan og bør tillegges vekt:

I do not wish to suggest that Judith and Bon are the central characters in *Absalom*—though unquestionably their proposed marriage is the deciding factor which leads inevitably to the crumbling of Sutpen’s design—but Mr. Compson is right to consider this relationship one of the keys to the Sutpen story, and the relationship is worth examining in far more detail than has heretofore been given it: is it possible to determine, from the evidence in the novel itself, what kind of people Judith and Bon were and whether they did in fact love one another? [T]here is [...] a cluster of givens in the novel—facts and other pieces of evidence available to Quentin and Shreve—which ought not to be ignored. Foremost among these is Bon’s letter [...] (1996:170).

Brevet står i en særstilling som kilde ved å være en håndfast levning der Charles henvender seg med egne ord til Judith. Det er tilgjengelig fordi Judith overlot brevet til Quintins bestemor, og formodentlig har Judith forutsett at det ville befinne seg tryggere i Compson-familiens varetekt enn på et fallerende Sutpen’s Hundred. Overleveringen, som også kan forstås som en oppfordring om å tradere innholdet i Charles’ henvendelse, er i seg selv betydningsfull. For det er vanskelig å forstå hvorfor Judith skulle ønske å bevare brevet for ettertiden, dersom hun hadde grunn til å betrakte det som en manipulerende gest – med den primære hensikt å ramme hennes far. Det eneste som kan motivere overleveringen er derfor at brevet, for henne, som er dets adressat, er et genuint kjærlighetsbrev.

Brevet inneholder ingen eksplisitte, romantiske kjærlighetserklæringer. Muhlenfeld argumenterer likevel plausibelt for at det er en lun humor i Charles’ henvendelse som viser at det finnes en egen tone mellom Judith og ham, et aksepterende skråblikk på tilværelsens realiteter. Charles dveler utførlig ved en anekdote om da hans kompani kommer over et stort parti kasser tilhørende fienden, det vil si nordstatshæren. Imot forventning om å finne sårt tiltrengt ammunisjon, viser det seg at innholdet er ovnssverte. Muhlenfeld kommenterer:

After the four years which have left the South destitute and her armies without even the barest essentials, food, clothing, and ammunition, the North is vigorous, able to manufacture and to afford vast quantities of a comparative luxury–stove polish. Bon sees the stove polish as an "augury," a symbol of the inevitability of the South's defeat, and he wants Judith to understand its import, too. He seems to have full confidence that she will not only understand the implications of the anecdote, but also that she will enjoy the telling. He writes to make her smile, and he uses the opportunity to reveal himself, to indicate that he has learned much about himself and human nature from his war experiences [...] The inclusion of the anecdote, then, is far from irrelevant, and only after he has brought the incident to a close does he move directly to the point of the letter: "*We have waited long enough*" (1996:176).

Måten han inkluderer og utbroderer anekdoten på, tyder på at han tillegger den en eksemplarisk funksjon som han er trygg på at hun oppfatter. Han har et realistisk forhold til sørstatenes uunngåelige undergang i sin nåværende form, og overfloden av ovnssverte blir et tegn på nordstatenes relative, materielle overlegenhet. Denne oppfinnsomme og subtile skrivemåten karakteriserer dermed også indirekte mottageren av brevet. Stilen målbærer at Charles beundrer Judiths personlighet, stiller lit til hennes fortolkningsevner, og at han kan henvende seg til henne med hele seg selv. "Judith seems throughout the novel to be at the very least a realistic, eminently sensible person; she does not romanticize as does Rosa, nor does she flutter like her mother", påpeker Muhlenfeld, og nettopp disse egenskapene er Bon øyensynlig i stand til å se og verdsette (1996:174). Deretter, endelig, blir relasjonen mellom de to, og fremtiden, direkte tematisert. Bon skriver:

We have waited long enough. You will notice how I do not insult you either by saying I have waited long enough. And therefore, since I do not insult you by saying that only I have waited, I do not add, expect me. Because I cannot say when to expect me. Because what WAS is one thing, and now it is not because it is dead, it died in 1861
[.]

[W]hat IS is something else again because it was not even alive then. And since because within this sheet of paper you now hold the best of the old South which is dead, and the words you read were written upon it with the best (each box said, the very best) of the new North which has conquered and which therefore, whether it likes it or not, will have to survive, I now believe that you and I are, strangely enough, included among those who are doomed to live (Faulkner 1990:104-105).

Bons tolkning av historiens gang er integrert i fremtidsscenariet han skisserer for Judith. Det kjente, det som var, er dødt, mens det som er – er uoverskuelig i sin ennå ikke intelligible annerledeshet. Forrykkelsen av maktforholdene til nordstatenes fordel, er et empirisk faktum man ikke kan sette seg over, men som de to – slik Bon beskriver det – som er dømt til å leve, må forholde seg til på en pragmatisk måte. Med henblikk på ett bestemt moment uttrykker Bon seg likevel med overbevisning: De skal møte den usikre fremtiden i tosomhet, sammen. De har ventet lenge nok.

Muhlenfeld er på linje med Cleanth Brooks når hun avslutningsvis fremhever Judiths ivaretagelse av Charles Bons sønn som ”her greatest and most sustained act of compassion” (Muhlenfeld 1996:178). Hun betrakter denne omsorgshandlingen som ledd i en av kjærlighet inngitt lojalitetsforpliktelse, og hun belegger dette synspunktet ved å vise til det faktum at Judith tidlig gjør forberedelser til å ta seg av Charles Etienne for resten av hans liv:

When she learns that the boy is orphaned and Clytie leaves to bring him back to Sutpen’s Hundred, Judith goes to General Compson and orders a tombstone for him [Charles Etienne] to match his father’s paying a hundred dollars, an immense sum for her to amass. This fact is extremely significant, and has for some reason been completely ignored: Judith commits herself *before* he arrives to the life-long care of her dead fiancé’s son, knowing he is Negro. And by insuring that he, too, will have the formal recognition as a family member implicit in the gravestone, she in effect pledges to him the security and tradition which she represents (1996:178).

Judith har bekostet hvilested for sin avdøde forlovede, og til sist også for hans sønn fra et tidligere forhold. Dersom hun hadde grunn til å føle seg sveket av Charles Bon ville disse handlingene i så fall være uttrykk for morbid selvplaging. Som Muhlenfeld påpeker er det imidlertid Rosa som har masochistiske tilbøyeligheter, slik Goodhue Coldfield, i selvpåført isolasjon på sitt eget loft, også hadde det. Da virker det langt mer plausibelt å betrakte Judiths bestrebelser som tegn på en uforbeholden hengivenhet til Charles, som en takk for at han var god mot henne. I så fall har Judith og Charles nedfelt kjærligheten som livsprinsipp i romanens gitte verden, selv om dens utsikter i dette tilfellet viser seg å være umulige. Dét er en heroisk bedrift.

Selv om Cleanth Brooks' oppfatning av Judith har et vel hymnisk skjær, er han treffsikker hva gjelder de sjangermessige følgene av hennes tilstedeværelse og karakter. Hun kommer riktignok i liten grad direkte til orde, og hennes tanker blir ikke anskueliggjort ved hjelp av intern fokalisering. Hun karakteriseres derimot tilnærmet konsekvent via relasjonell samhandling. Stilen i Faulkners portrett av henne står i så fall i en tragisk-litterær tradisjon, og etterlater rom for leseren til selv å gjøre utkast til hvem og hva Judith dypest sett er. Som Brooks skriver:

She is one of Faulkner's finest characters of endurance—and not merely through numb, bleak Stocism but also through compassion and love. Judith is doomed by misfortunes not of her making, but she is not warped and twisted by them. Her humanity survives them (Brooks 1991:319).

Absalom, Absalom! er i mangt en tekst om desillusjon, særlig uttrykt – om enn på ulike vis – av fortellerne Rosa, Mr. Compson og Quentin. Den er likevel ingen desillusjonsroman i den forstand at den målbærer pessimisme på menneskehetens vegne til all tid. Humanismen som Brooks finner gestaltet i Judith, er det mest vesentlige enkeltbidraget til at romanens estetiske totalvirkning blir en annen.

3.7 Formens visjonære berettigelse

Faulkners forehavende har tilsynelatende vært å finne en form som gjør de individuelle erfaringene av tidevervets uoverskuelige preg, sansbare for leseren. Som Philip Weinstein poengterer: "[F]aulkner's creative effort centers on rendering the stumbling and confusion as it might have felt when it was happening" (Weinstein 2010:145). *Absalom* er en tekst som avføder en helt egenartet leseropplevelse, i hovedsak på godt. Det er likevel ikke til å komme unna at den rendyrkede perspektivismen og Faulkners kompromissløse vilje til å la øyeblikkets kaos være styrende for det litterære uttrykket, i sum gjør romanen til et formproblem. Dét er ikke nødvendigvis negativt, men av samme grunn er det derfor anakronistisk å raljere

over kritikere i Faulkners samtid som ikke kommer ordentlig inn i verket, for å bli forelagt denne teksten uten noen resepsjonshistorie å konferere med, ville ha vært en stor tolkningsutfordring for enhver. Hva gjelder betydningen av leserens historiske situering, kan Jakob Lothes kommentar til den tidlige resepsjonen av *Lord Jim* (1900) være et egnet apropos. I *Conrad's Narrative Method* skriver han:

As early reviews of *Lord Jim* show, its contemporary readers were more puzzled by the complicated narrative method than modern readers are likely to be, especially if they are familiar with, for example, Faulkner's important modernist novel *Absalom, Absalom!* (1936) of which *Lord Jim* is frequently reminiscent (Lothe 1991:137).

Skjønt få eller ingen av Clifton Fadimans påstander om *Absalom* er holdbare, er det like fullt betimelig av ham å problematisere hvorvidt romanen fungerer som en tragedie. Hans hovedinnvending i så henseende er at han opplever bokens handling og personer som urealistiske. Realisme som estetisk problem blir siden drøftet langt mer fyllestgjørende i essayet "Faulkner from a European perspective", hvor Faulkner-kjenneren André Bleikasten nyter godt av tidsavstandens muligheter for overblikk og besinnelse. Her hevder han at Joyce, Woolf og Faulkner presset uttrykksmidlene og konvensjonene i den hensikt å oppnå en intensivert form for *psykomimesis*; "[m]inds caught, as it were, in the act" (Bleikasten 1995:83). Likevel vegrer man seg, ifølge Bleikasten, for å omtale det ovennevnte trekløveret som realister, fordi realisme som litteraturhistorisk begrep konnoterer en annen romanform og andre perseptuelle opplevelser.

One might argue that one realism gave way to another, and yet we are reluctant to call these writers realists. An innovative technique like interior monologue pulled in two directions at once. Although originally intended as a realistic device, it was bound to have antirealistic, antiillusionist effects; its very newness drew attention to the artificial patterns of language itself (1995:83).

Bleikasten må ikke forstås dithen at den litterære modernismen er mer sofistisert enn den såkalte realismen. Hans poeng hviler på andre distinksjoner, for eksempel at Faulkners bøker krever andre leserstrategier enn de som var blitt kodifisert i løpet av 1800-tallet, og at tekstene i kraft av sin fremmedhet i overordentlig sterk grad trakk leserens oppmerksomhet mot den litterære komposisjonen som sådan, med distanse til fiksjonsuniversets personer og handling som potensiell følge. I henhold til den klassiske tragediepoetikken er dét i så fall problematisk, all den stund det kan være til hinder for at leseren føler frykt og medlidenhet. Det er nettopp det akutt nye ved Faulkners stil, "the expert manipulation of a series of eccentric technical tricks", som obstruerer Clifton Fadimans engstelige innlevelse, og på denne bakgrunn er hans negative reaksjon ikke kun uttrykk for idiosynkratisk vrangvilje (Fadiman 1999:263). For som Bleikasten tilkjennegir, er ikke modernistenes forsøk på å speile menneskesinnet i løpende aktivitet uten fallgruver. "Extreme psychomimesis digs its own grave" (Bleikasten 1995:83).

Det mest kjente og kanskje mest dekkende eksempelet på Faulkners ubendige vilje til å speile psyken språklig, er da han gjør den tilbakestående Benjy til perspektivbærer i deler av *The Sound and the Fury*. Bleikasten hevder at denne fremstillingen imponerer uten virkelig å bevege leseren: "Benjy's monologue in *The Sound and the Fury* is sleight of hand; in reading it we gasp and wonder but don't weep (1995:83). I *Absalom* blir mentale tildragelser formidlet gjennom personenes talehandlinger, og i langt mindre grad ved hjelp av indre monolog. Psykomimesen er således, i alle fall i fortellerteknisk forstand, mer moderat her enn i *The Sound and the Fury*. Med det sagt, er ikke talehandlingene, som i stor grad konstituerer diskursen i *Absalom*, preget av moderasjon, og leseropplevelsen i møte med en retorisk modus på vedvarende høygir kan stundom være utmattende og enerverende. Som Irving Howe bemerker med rette: "For its major fault in style—the absence of change of pace—only the book itself can serve as illustration. It lacks, and badly needs, those intervals of

quiet and warmth provided in other Faulkner novels by such characters as Lena Grove and Dilsey” (Howe 1991:230).⁵³

Foruten at en stil preget av *fortissimo* kan virke vel heseblesende på leserens sanser, er de mange divergerende beretningene om de sentrale hendelsene et potensielt tragedieestetisk problem. Stephen Halliwell tok i *Aristotle's Poetics* som kjent til orde for at katarsis er en lesehendelse som fordrer kognitivt og følelsesmessig engasjement. Men hva skjer med den engstelige innlevelsen dersom hele ens fortolkningsapparat må mobiliseres for å få grep om hva som rent faktisk skjer? Hos Faulkner, og i *Absalom* i særdeleshet, er vi så vidt langt unna ”en efterligning av en [...] i seg selv avsluttet handling [...]”, at istedenfor å søke sammenfall på et poetologisk detaljnivå, et temmelig ørkesløst forehavende med hensyn til en moderne roman uansett, må den tragisk-litterære affiniteten snarere bero på at verket utgjør en tragisk visjon som til slutt kan overskues og oppleves, selv om leseren har famlet og vært forvirret underveis (Aristoteles 2004:31). For Hegel er den tragiske visjon et sammenstøt mellom etiske posisjoner, og Faulkner søker en form som sannferdig gjenspeiler aktørenes opplevelse av å befinne seg i en slik krise.

Visjonsbegrepet, som betegner utsyn over et relasjonelt spenningsfelt, blir også fremhevet av Philip Weinstein når det gjelder Yoknapatawpha-universets uforenelige seder: ”[I]n an onslaught of emotionally laden prose that is remarkable even for Faulkner, the book [*Absalom*] twists and turns as it strains to give shape to an overarching racial vision of the South” (Weinstein 2010:145). ”Overarching” understreker at sørstatenes rotfestede rasisme påvirker mellommenneskelige relasjoner på tvers av hudfarge. Warren Beck er blant de første til å gjøre et poeng ut av dette ved å fremheve Faulkners bruk av en rasemessig både-og-figur:

Significantly, Faulkner’s most implacable characters are not pure Negroes, but those in whom is a mixture of black and white bloods. These characters—most notably Joe

⁵³ Lena Grove og Dilsey er sentrale personer i henholdsvis *Light in August* og *The Sound and the Fury*.

Christmas in *Light in August*, Charles Bon and his son in *Absalom, Absalom!*—seem to bear forever in their hearts the sharp dilemma of an ancient inexpiable wrong. [...] The intolerable burden of forefathers' offence is indicated in the cynical resignation of Charles Bon, the wealthy, cultivated New Orleans gentleman with the imperceptible taint of Negro blood, who by forcing his half brother Henry Sutpen to shoot him really commits suicide, no other course of action being left to him but a fatal affront to the social order that has damned him for the wrong it has done to him.

The implacability of the half-caste, driving on to self-destruction, is complemented by the implacability of those Southern whites who rationalize the irritations of an unsound social order into a cult of race prejudice and terrorism. Faulkner is painfully conscious of this streak of sadism in his people [...] (Beck 1999:293-294).

Becks beskrivelse av dobbeltfigurens funksjon er treffsikker, men han blir i overkant revet med når han hevder at Bon blir lyst i bann for en urett begått mot ham selv. For Bon blir aldri allment fordømt på linje med for eksempel Tess Durbeyfield. Faulkner holder jo tilbake opplysningen om Bons sorte islett like til det siste, og avsløringen av dette faktum er romanens omveltende peripeti. Ved hjelp av denne opplysningen blir nemlig skuddet som tar Bon av dage, en uomgjengelig del av bokens tragiske visjon. Fra å være en fortolkningsmessig lakune, avføder Henrys handling nå – for Quentin og Shreve, og for leseren – forståelse av rasetabuets endegyldige status. Drapet på Bon går fra å være en gåte, til å bibringe en pinefull innsikt i dulgte livssammenhenger. Kompositorisk er dette mesterlig utført, og den estetiske effekten er rystende. Drapssekvensen kan dermed stå som eksempel på det Richard B. Sewall omtaler som Faulkners tragiske tvisyn og øyeblikkfornemmelse:

With a thoroughness that recalls the great tragedians of the tradition, he presses the 'moment', which in his fictions is characteristically a crisis of extreme violence, the eruption of human passions at their rawest, for its total yield. His patience seems inexhaustible as (so to speak) he lets human nature tell its full story. He sees existence with the 'double vision' of tragedy—the goods and the evils forever mixed (Sewall 1962:134).

Mot forventning, og ikke minst mot enhver forhåpning, viser rase seg å være den absolutte grensen som dikterer og sorterer menneskelig sameksistens. Der et absolutt prinsipp finnes, enten det er guddommelig nedfelt eller sekulært innstiftet, finnes

også tragisk nødvendighet. Det synes i alle fall å være den faktiske erfaring Henry, Bon og de øvrige aktørene i *Absalom* gjør seg. Faulkner evner å få frem nyansene i den enkeltes opplevelse av å være konfrontert med det absolutte ut i fra medfødte evner og temperament, sosial situering, kjønn med mer. I så måte anvender han romanformen til å skape grobunn for innlevelse og sympati. Som kunst er *Absalom, Absalom!* radikal pluralisme, i opposisjon til den monokulturen verket fremstiller og eksponerer ned til de grunnleggende bestanddeler.

Selv om George Steiner ikke lar sine tragiske motiver uttrykt sortere under betegnelsen ”visjon” i *The Death of Tragedy*, synes det ikke uberettiget å hevde at han opererer med en sådan. Foruten at Gud inngår i hans tragiske metafysikk, fremhever han særlig ett annet aspekt – nemlig opplevelsen av å være en hjemløs, uvelkommen gjest i verden. I *Absalom* dominerer ulike avskygninger av dette motivet livsfølelsen til et flertall av bokens personer. For eksempel er det selve katalysatoren for Sutpens megalomane selvhevdelsesprosjekt. Warren Beck og Philip Weinstein er imidlertid på linje i å fremheve de levende eksemplene på raseblanding som de mest utsatte og sårbare personene med tanke på ontologisk hjemløshet. Så snart sort blod hefter ved en, er vedkommendes identitet fiksert en gang for alle sett fra den dykkulturelle sedelighetens synsvinkel. Uten handlingsrom til å definere seg selv og sitt liv, er det til sist lite annet enn sitt eget endelikt man kan regissere. Charles Bon begår assistert selvmord, mens hans sønn, som er i en alder der fatalistisk modenhet ennå ikke er oppnåelig, går amok. For Judiths heroiske ivaretagelse av sistnevntes basale behov, kan ikke avhjelpe den identitetskrisen som forflytningen fra Louisiana til Mississippi leder til:

[Charles Etienne] could neither have heard yet nor recognised the term 'nigger', who even had no word for it in the tongue he knew who had been born and grown up in a padded silken vacuum cell which might have been suspended on a cable a thousand fathoms in the sea, where pigmentation had no more moral value than the silk walls and the scent and the rose-colored candle shades [...] (Faulkner 1990:161).

Gutten er fransktalende og til nå helt uten enhver følelse av å være annenrangs. Hans ”expensive esoteric Fauntleroy clothing” ved ankomst Sutpen’s Hundred, tyder på at han har vært et privilegert og kanskje forkjælt barn (1990:158). Overgangen til et liv i et fattig *post bellum* Yoknapatawpha, er nådeløs. Han forstår simpelthen lite eller ingenting av den verden som nå omslutter ham. Et knust speil under sengen hans er første tegn på et sinnsopprør som eskalerer til forakt for seg selv og for verdens beskaffenhet. Som ung voksen forsvinner han fra Sutpen’s Hundred en tid, inntil han returnerer med en mørkhudet, tilbakestående kvinne han har tatt til kone. I mellomtiden har hans livsførsel vært utagerende:

[T]he negro stevedores and deckhands on steamboats or in city honky-tonks who thought he was a white man and believed it only the more strongly when he denied it; the white men who, when he said he was a negro, believed that he lied in order to save his skin, or worse: from sheer besotment of sexual perversion; in either case the result the same: the man with the body and limbs almost as light and delicate as a girl’s giving the first blow, usually unarmed and heedless of the numbers opposed to him, with that same fury and implacability and physical imperviousness to pain and punishment, neither cursing nor panting, but laughing (1990:167).

Avsnittet tenderer mot det groteske i sammenstillingen av heterogene elementer; den spinkle, androgyne Charles Etiennes provoserende selviscenesettelse, den grove volden han derigjennom påkaller og som han responderer på med en dypt urovekkende masochistisk latter. Ved å gjøre et stort poeng ut av at han er sort, er det som om han vil utradere dette trekket gjennom å få juling. Fremgangsmåten er selvsagt fånyttet, og latteren i møte med slagene som treffer ham tyder på at han er den første til å vite det. Å tolke hans handlinger som ledd i en overveid protest mot de betingelser han er tvunget inn under, i grell kontrast til selvbildet han har utviklet gjennom oppveksten i New Orleans, synes likevel overilt. Vel kan man tenke seg at han opponerer mot sørstatenes rasedogmatikk ved å fronte sitt sorte islett istedenfor å utvise kutyme og skjule denne opplysningen for alt i verden. Men i bunn og grunn unndrar Etiennes væremåte seg entydiggjøring, klare motiver for handling lar seg ikke spore, fordi det er en kumulativ effekt av skjebnens harde slag og omslag som

virker på den unge mannen. Det tragiske ved hans groteske opptreden finnes i den bakenforliggende smerten og fortvilelsen forårsaket av eksistensiell hjemløshet.

3.8 Avslutning

Absalom er en tekst som via sine upålitelige fortellere og ulikeartede estetiske modi, vekslende mellom det komiske, groteske og tragiske, etterlater stort rom for tolkning og individuell persepsjon. Synet på bokens posisjon i og virkning på en estetisk tradisjon vil derfor uvegerlig variere, slik nedslagene i resepsjonen ovenfor har vist. Like fullt må romanens mange tematiske tråder være gjenstand for en vektning, for en tekst der alt er like sentralt, er uten dynamikk. Én uomgjengelig tråd er historien om Thomas Sutpen, en mann hvis virkestrang og energi overskrider det alminnelige, og som legemliggjør det ekstraordinære vi forbinder med tragiske helter. Kontrært til de personlige ressursene han besitter, har han en slags feil. Han mangler kunnskap om verden, fremfor alt om relasjoner. Moralske avveininger springer ut av en erkjennelse av at man står overfor et moralsk problem. Sutpens avveininger er derimot ikke diktert av anføttelser, men av nyttehensyn. Med denne måten å se og forstå verden på, bidrar han i reisingen av Sutpen's Hundred til opprettholdelse av en institusjonalisert rasisme som han ingenlunde er en programmatisk forkjemper for. Sutpens livsprosjekt har gått ut på å gjenvinne integriteten som gikk tapt da han ble ydmyket som barn. Et lignende krav på integritet, på å bli akseptert og aktet i kraft av seg selv, er han likevel ikke villig til å innvilge Charles Bon. Lojaliteten til livsprosjektet, et abstrakt som i Sutpens omtale av det nærmer seg subjektstatus, er og forblir mest tungtveiende. I fremstillingen av hvordan Sutpen funderer sitt liv i opposisjon til vilkårlige hierarkier, for så å ende opp med å handle i absolutt konformitet med et sådant, har beretningen om hans levnetsløp tragisk veft.

Judith Sutpen og Charles Bon er de to personene som hver for seg, og ikke minst sammen, eksemplifiserer andre ideer og væremåter enn de hevdvunne. Særlig Judith står for en rettethet ut av seg selv og mot andre, og begge er de villige til å inngå i tillitsbaserte omsorgs- og kjærlighetsrelasjoner. En fullbyrdelse av deres

kjærlighetsforhold er riktignok umulig. Like fullt utgjør de motsatser til romanverdenens dominante virkelighetsoppfatning, og i så måte er deres historie konstituerende for *Absaloms* tragiske dialektikk. Likeledes, som personer verdige sympati og engstelig innlevelse, og som representanter for en antitetisk utopi, er de uomgjengelige i lesningens katarsis. Dersom man har et diametralt annet syn på Judiths og Charles' personlige egenskaper, samt hva deres relasjon består eller snarere ikke består i, vil det dermed påvirke leserens syn med henblikk på verkets tragiske – eller gotiske – gehalt i betydelig grad. For egen del tiltrer jeg Cleanth Brooks og Elisabeth Muhlenfeld fremfor Leslie Fiedler og David H. Stewart i disse spørsmålene.

Rosa Coldfields rasende beretning om Thomas Sutpen, forblir stående lesningen igjennom ved siden av et mer nyansert portrett av ham. Hennes særegne, mytologiserende idiom utgår fra en kombinasjon av traumer og kunstnerisk talent. Selv om hennes fortelling i lys av hva vi etter hvert får ”vite” fremstår som hyperbolsk og endimensjonal, forblir hun et verdig objekt for leserens sympati – fordi hun holder ut. Til forskjell fra den resignerte Mr. Compson, får Rosa livskraft ved å gi sitt besyv med om fortidsbegivenhetene.

Endelig gjør Quentin krav på leseren, både i kraft av sin karakter og sin situasjon. Ved å være ung, skiller han seg ut blant fortellerne ved å ha en fremtid. Med utsikter til hva slags liv?, synes å være spørsmålet han selv kretser rundt, og for å kunne nærme seg et svar, prøver han å uteske sin egen kulturelle arv. Når vi etter endt lesning vet hvilke skrømt Quentin har måttet konfrontere, kan vi spørre om det ikke ville ha vært bedre for hans eget velbefinnende å stille fortiden i bero; la den bestå av spredte anekdoter om heltet og velmaktsdager. Faulkner er imidlertid ikke synlig interessert i flegmatiske personer, eventuelt tror han ikke på denne kategoriens gyldighet overhodet. ”[T]he human heart in conflict with itself” er en poetologisk figur som heller indikerer nysgjerrighet på hva som i gitte situasjoner får mennesker til å gi avkall på komfort og sinnsro for å stille sitt vitebegjær (Faulkner 1960:348). For Quentin er det faktum at han alltid allerede befinner seg i Yoknapatawpha

County, hovedgrunnen til at han skrider til sannhetssøkende handling. Det er ikke et valg, men en skjebne.

”To conform merely would be for the new work not really to conform at all; it would not be new, and would therefore not be a work of art. [The poet] must be quite aware of the obvious fact that art never improves, but the material of art is never quite the same” (Eliot 1975a:39). T.S. Eliots meditasjon fra ”Tradition and the Individual Talent” illustrerer noe vesentlig ved relasjonen som essaytittelen henspiller på. Den sanne dikteren søker stadig utvidelse av det menneskelige erfaringsfeltet, men sann originalitet betinger alltid fordypning i det som allerede foreligger. Med bakgrunn i *Absalom, Absalom!* vil jeg hevde at Faulkner er dikter i denne forstand, særlig med hensyn til hvordan han utvider hamartia som konvensjon ved formal i-verk-settelse av romanpersonenes famling fra sanseintrykk til erkjennelse.

Malcolm Cowley gir følgende gode beskrivelse av forholdet mellom stil, struktur og totalvirkning i sin introduksjon til *The Portable Faulkner*⁵⁴: ”*Absalom, Absalom!* though at first it strikes us as being pitched in too high a key, is structurally the soundest of all the novels in the Yoknapatawpha series—and it gains power in retrospect[.]” (Cowley 2003:xxiii). Quentins syntetiserende rolle er overordentlig viktig med hensyn til å vise hvordan alle de delvis motstridende fortellingene er forbundet i samme ideologiske kontekst; i det vi med Raymond Williams kan kalle et kulturelt trossystem. Noen bekjenner seg til det, andre er avmålte, men alle preges av det – enten de vil eller ikke. Dét er tegn på at en frihetsinnskrenkende nødvendighetsdimensjon er operativ. Når vi til sist får syn for hvor allestedsnærværende denne er, idet Henry dreper Charles som han er så glad i, forlenes hele romanen med den retrospektive kraften som Cowley treffende omtaler. For egen del synes jeg det er dekkende å kalle denne rystende helhetsopplevelsen, som beror på en estetisk innsiktserfaring, katarsis.

⁵⁴ Jeg legger her the *Revised and Expanded Edition* til grunn, første gang utgitt i 1967. Første utgave av *The Portable Faulkner* utkom i 1946.

Det relasjonelle hovedfokus i inneværende kapittel har ført til at den romlige dimensjonen har fått mindre oppmerksomhet enn i det foregående. Dessuten er ikke natur- og tingbeskrivelser like fremtredende i *Absalom* som i *Tess*. Denne gradsforskjellen innebærer likevel ikke at topologien er mindre viktig i Faulkners roman. Alle handlinger foregår i eller graviterer mot Yoknapatawpha County, som Hans H. Skei i en nylig publisert artikkel kaller ”Faulkners imaginære kongerike” – en betegnelse som gir assosiasjoner til en verden der idealer, og dermed grunnlag for heroisme, finnes (Skei 2016:147). Stedene innenfor denne geografiske rammen er fulle av reminisenser; tegn både på den stolte regionale arven som ble forsøkt ivaretatt under borgerkrigen ved hjelp av det Malcolm Cowley omtaler som ”the Southerner’s mad heroism”, og på den skamplett som rasesortering og slaveri utgjorde (Cowley 2003:xix). Terry Eagleton skriver følgende om stedets rolle hos Faulkner:

If modern life is too humdrum for tragedy, then, you can pitch the conflict in some more elemental setting in which honour or blood-guilt or ritual mourning still thrive. Faulkner’s war-wearied, ghost-thronged, dynastic, patriarchal South of racial strife and decaying gentility is one such likely location. *Absalom, Absalom!* [...] dramatizes the destruction of a protagonist as representative of a dynasty (Eagleton 2003:183).

Eagletons observasjon er formulert med sedvanlig heftighet, og er dessuten treffende – et stykke på vei. At Yoknapatawpha er et krigstrett distrikt fullt av spøkelser er uomtvistelig, men stedet har samtidig, etter min oppfatning, en langt mer sammensatt estetisk funksjon utover denne kjensgjerningen. Eagleton synes å mene at Faulkner skriver frem et ”arkaisk” univers på grunn av at moderniteten som kulturmønster ikke er tuftet på idealene som den gang dannet grunnlag for stor tragisk fallhøyde. Dét impliserer at Faulkner skriver om Sutpen, om dynastibyggningen og den økonomiske og moralske falltitten i borgerkrigens etterdønninger, for å oppnå en tragisk effekt som hans egen samtid ikke kan avføde. Denne innfallsvinkelen underspiller i så fall de sjangerspesifikke mulighetene som romanformen har til å utvide det tragiske registeret sammenlignet med dramaet, og den er helt i utakt med Faulkners

tidskonsepsjon og den litterære ambisjon som følger av denne; å skrive frem et opplevd *is* istedenfor et illusorisk *was*. For den særegne kvaliteten ved *Absalom* beror ikke på Sutpen-tragedien isolert sett. Den oppstår i den romlige sammenstillingen av to tidsplan som belyser hverandre gjensidig, som gjør Yoknapatawpha til en samtids- og fortidsarena forent i et ekspansivt, grenseløst *nå*. Den temporale brennpunktfornelemelsen er Quentins dominante livsfølelse, og leseren får ta del i denne ved hjelp av Faulkners uforlignelige, tragiske roman.

Konklusjon

Formålet med denne avhandlingen har vært å undersøke hva en tragedie er, og på hvilke måter og under hvilke forutsetninger en roman kan være tragisk. I og med at den klassiske sjangerpoetikken, og dens mest standhaftige talsmenn, baserer seg på sjangerkriterier som uansett ville ha utdefinert romanformen fra tragediens domene, har jeg anlagt et tradisjonsperspektiv på undersøkelsen, med Raymond Williams' påpekning av at et vokabular om tragedien og "det tragiske" stadig og hyppig anvendes, som empirisk utgangspunkt. Ytterligere og mer spesifikt litteraturfaglige relevansargumenter for en slik tilnærming, finner jeg i mottakelsen av avhandlingens primærttekster; *Tess of the D'Urbervilles* og *Absalom, Absalom!*. Overfor begge romanene blir det tragiske påberopt som et kriterium for tolkning og vurdering, men premissene for anvendelsen forblir påfallende ofte enten essensialistiske, i betydningen poetologisk bokstavtro, eller diffuse i den forstand at den aktuelle teksten angivelig har en tragisk effekt på kritikeren som det ikke blir redegjort for. Disse resepsjonshistoriske begrensningene har jeg forsøkt å imøtegå ved, for det første, å konfrontere essensialisme med et tradisjonsbegrep som tar høyde for at bevaring og videreføring også innebærer forandring, fordi dikterisk mimesis alltid står i relasjon til en verden som endrer seg. Jeg har lagt vinn på å betrakte tragedietradisjonen som et betydningsfelt, istedenfor som en sjanger underlagt særskilte reglestetiske fordringer. Kontinuitetsaspektene på tvers av tidsaldre har jeg tatt til orde for at er et sett av grunntemaer, for eksempel skyld, blindhet og ontologisk hjemløshet. For det andre, med henblikk på det diffuse problemet som angår estetisk virkning, har jeg forsøkt å rehabilitere katarsis som tragediekriterium, og finne brukbare måter å anvende dette begrepet på i praksis, det vil si i lesninger av to antatt tragiske romaner fra nært opptil vår egen tid.

I første kapittel diskuterte jeg hvordan tragedien, i tillegg til å være en sjanger, har blitt en avledet filosofisk idé i begrepet om det tragiske. Hos de tyske tenkerne som fant dyp gjenklang i de antikke tragediene med hensyn til det moderne

livsinnhold, er det særlig ideen om at menneskelivet er preget av uforenelige motsetninger – i selvet og overfor omverdenen – som slår rot. Tankegangen har siden vunnet så vidt sterkt gehør, at den i noen grad forklarer at ”tragisk” i ulike varianter inngår i dagligtalen. Dernest synes det klart at ”det tragiske” som idé i dag er en like integrert del av våre fortolkende instinkter og perseptuelle tilbøyeligheter, som den klassiske sjangerpoetikken. Idédannelsen kunne åpenbart vært viet enda mer inngående oppmerksomhet i min fremstilling, men for ikke å overskygge avhandlingens formål, har jeg valgt å vektlegge én representant for denne epoken i tysk åndsliv, nemlig Hegel. Foruten at han er den mest innflytelsesrike tragedieteoretikeren etter Aristoteles, er hovedgrunnen til å fokusere på Hegel at han behandler forholdet mellom modernitet og tragedie som et problem.

Spenningsforholdet mellom modernitet og tragedie utgjør siden stridstemaet fremfor noe i George Steiners og Raymond Williams’ divergerende tradisjonsfortolkninger. Et særlig fremtredende moment i Hegels resonnement, som blir et avgjørende premiss for George Steiners dødstese, er bortfallet av et guddommelig forankringspunkt under sekulariseringen som kulturforandrende kraft. Raymond Williams imøtegår denne fatalismen på tragediens vegne ved å hevde, etter min oppfatning tilbørlig, at selv om religionen ikke lenger innehar en uimotsigelig samfunnsmessig sentrumsposisjon, finnes det fremdeles trossystemer eller ideologier. Og for enkeltmennesket kan motstand fra sekulære ideologier *oppleves* like urokkelig, og like objektiv, som om den var guddommelig innstiftet. Farmakosfigurens litteraturhistoriske standhaftighet, særlig bemerket av Northrop Frye, er én vesentlig indikasjon på det. For øvrig fremhever Hegel et tragisk-tematisk kjennetegn, utledet fra *Antigone*, som i løpet av avhandlingens andre og tredje kapittel har vist seg å være anvendelig som leseprisme, nemlig den etiske krisen, der to parter står for uforenelige, men i sitt historiske moment – likeberettigede, moralske posisjoner.

I samme kapittel har jeg uttrykt skepsis til hvordan Aristoteles’ *Om diktetekunsten* har blitt (og fremdeles blir) anvendt som tragedieestetisk fasit. De formale sjangerkriteriene som Aristoteles skarpsindig påpeker og setter på begrep,

har i for stor grad blitt løsrevet fra resonnementet de inngår i, der katarsis – av meg definert som en rystende estetisk innsiktsfering – er målet. Overfor tiden som går og radikalt endrede menneskelige erfarings- og forståelseshorisonter, kan en slik estetisk rystelse ikke settes på formel. Og, uten at det er et særskilt viktig poeng, tror jeg heller ikke at Aristoteles hadde ønske om at de formale kjennetegnene han anga i sin poetikk, skulle bli betraktet som endegyldige. De inngikk i en slags velinformert intuisjon basert på de litterære tragediene som forelå den gang da.

Endelig, i omtalte kapittel, har jeg drøftet hva det vil innebære å kultivere en slags *reasoned intuition* i dag. Det mest vesentlige jeg der forfekter, i tillegg til å argumentere for at katarsis og etisk krise er tragediekriterier man ikke kommer utenom, er en holdning; som anerkjenner at de klassiske tragediene er noe for seg selv, men som likevel er åpen for at det kan finnes diktekunst fra nytiden som både påberoper, gjenkaller og utvider tragedietradisjonen. I så måte har min posisjon mer til felles med Raymond Williams' enn med George Steiners. Williams' nyansering av trosbegrepet, og hans vektlegging av faktisk erfaring, har for mitt vedkommende vært særlig ansporende impulser.

Thomas Hardy blir av Virginia Woolf beskrevet som den største tragiker innen engelsk romankunst, og hun er ikke alene om å lese hans verk i lys av tragedietradisjonen. I kapittel to har jeg argumentert for at *Tess of the D'Urbervilles* har flere sterke tragiske kvaliteter, som både har med tradisjonsbevaring og -fornyelse å gjøre. Slik de klassiske tragediene var det, er romanen om Tess utpreget handlingsorientert. Fremstillingen av protagonistens skjebne er i langt større grad dramatisk enn psykologisk. Det betyr likevel ikke at teksten er uten psykologisk dybde, men at subjektive beveggrunner primært må avleses og fortolkes i kraft av hvordan personene agerer. Antigone er beundringsverdig i kraft av hva hun gjør, og Tess tiltaler oss på beslektet vis.

Forventningsbruddet som tragedietypologisk særmerke, blir mest virkningsfullt og implikasjonsrikt i verk-satt i sekvensene som omhandler forholdet mellom Tess og Angel Clare. Legio kritikere har imidlertid hevdet at Angels

vankelmodighet er så outrert at han ikke står til troende. Innvendinger av denne typen har jeg imøtegått ved å sannsynliggjøre at Angel befinner seg i en dyp identitetskrise – spent mellom romantisk idealisme og konvensjonell moralisme. Romanens troverdighetsproblem finner jeg, som kan nyte godt av tidsavstand og over hundre års resepsjonshistorie, snarere i Hardys hang til både å gi uhellsvangre tilfeldigheter uforholdsmessig stor plass, og til å forhale følgeriktige tildragelser inntil de mister sitt estetiske rystelsespotensial. En verdsettende lese måte, med blikk for hvordan *Tess* virker i og på den litterære tragiske tradisjon, må like fullt vektlegge romanens sympatiintensiverende fortrinn og dens erkjennelseskritiske kraft.

Thomas Hardy behandler perspektivisme, det vil si ulike oppfatninger og bedømmelser av én og samme handling eller situasjon, som en tragisk anstøtsstein. *Tess* er likevel en tekst som i strukturell forstand, med henblikk på fortellerposisjon og ordning av tidskoordinatene, forblir forankret i 1800-tallsrealismens romanestetikk. William Faulkners *Absalom, Absalom!* er derimot et eksempel på hva som skjer når perspektivisme blir poetikk og dernest dikterisk praksis. I tredje og siste kapittel har jeg drøftet hvordan *Absalom*, gjennom sin formale perspektivisme, kan sies å utvide og intensivere hamartia som litterært motiv. Blant gevinstene ved Faulkners egensindige stil har jeg anført at den er mer tro mot aktørenes begrensede utsyn i handlingsøyeblikket enn hva retrospektiv, syntetiserende narrasjon via en aural, allvitende forteller, kan være. Utlagt kan vi hevde at Faulkner i så henseende bedriver *showing* fremfor *telling*, og denne fortellerstrategien bringer leseren tettere på de litterære personenes kaoserfaringer slik de utfolder seg i faktisk, opplevd tid, enn det tradisjonelle romaner er i stand til.

En fallgrube i tragedieestetisk forstand, er at radikal formal perspektivisme kan vanskeliggjøre tilsynekomsten av en objektiv nødvendighetsdimensjon. Den mest frapperende kvaliteten ved *Absalom* er likevel hvordan forløpet beveger seg fra å være en oppstilling av mer eller mindre solipsistiske perspektiver, til – via Quentin Compsons hermeneutiske bestrebelser – å bli et rystende kulturelt sedebilde. I Yoknapatawpha County er Thomas Sutpen i sin fulle rett til å forhindre at raseblanding torpederer hans dynastiske ambisjon. Charles Bon, fra det til

sammenligning pluralistiske Louisiana, lar imidlertid verken sin integritet eller livsutfoldelse bli innskrenket av fordekte normer. På søken etter kjærlighet kommer han derfor, delvis i vanvare, til å aktivere både incest- og ikke minst rasetabu. To virkelighetsforståelser og to uforenelige måter å være i verden på kolliderer dermed ubønnhørlig, med Bons død og Sutpens prosjektfallitt som konsekvenser.

Blant dem som tar til orde for tragediens død i moderniteten, har det vært argumentert for at tiltagende individualisme underminerer den sjangerinherente motsetningen mellom etiske substanser. Dette synspunktet har jeg ikke grunnlag for å avfeie på generelt grunnlag, men påstanden fremstår som vanskelig å opprettholde overfor Faulkners roman. Skuddet som dreper Bon viser at det finnes etiske substanser i fiksjonsuniverset, ved at transgresjon av kulturelle tabuer påkaller dødbringende handling. Dernest beror den slående peripeti som teksten avføder, på at de dypkulturelle motsetningene forblir ugjennomskinnelige til henimot lesningens slutt, og det er det formale perspektivmylderet og den ikke-kronologiske presentasjonen av tid som muliggjør et så omkalfatrende omslag. På denne bakgrunn synes det rimelig å hevde at *Absaloms* retrospektive totaleffekt beror på romanen som medium, eller kanskje bedre: *Absaloms* tragiske tematikk behøver romanens formale plastisitet for å la seg fremstille litterært. Ergo er *Absalom* en tragedie, ikke på tross av, men på grunn av at den er en roman.

Med tanke på kriteriene vi har anført, diskutert og anvendt ovenfor, gir jeg følgende tentative svar på avhandlingens hovedspørsmål: En tragedie er en litterær tekst som muliggjør leserens engstelige innlevelse i skjebnen til en heroisk protagonist, og som derigjennom bevirker en rystende estetisk innsiktserfaring med henblikk på en etisk krise som typisk er forbundet med et historisk tideverv.

Tragediesjangerens sterkeste konvensjoner er knyttet til dramaet som form, men gitt den historiske forpliktelse jeg har tillagt all litteratur med mimetiske pretensjoner, kan ikke tragediens form kodifiseres endegyldig. Dette har som teoretisk konsekvens at også en roman kan være tragisk. *Tess of the D'Urbervilles* og *Absalom, Absalom!* er to eksempler på hvordan denne muligheten kan bli til litterær

praksis i møte med henholdsvis Thomas Hardys og William Faulkners kunstneriske temperament.

Litteratur

Abercrombie, Lascelles (1927): *Thomas Hardy. A Critical Study* [1912], London: Martin Secker.

Anonym (1970): Anmeldelse, *Pall Mall Gazette*, 31. desember [1891] i R. G. Cox (red.): *Thomas Hardy. The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul.

Aristoteles (2013): *Om diktetekunsten*, norsk oversettelse ved Sam. Ledsaak, Oslo: Cappelen akademisk forlag.

Bakhtin, Mikhail (2003): "Epos og roman" [1941], norsk oversettelse ved Jostein Børtnes i Kittang et al. (red.): *Moderne Litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget.

Barzun, Jacques (1956): "Hardy's One World" i *The Energies of Art. Studies of Authors Classic and Modern*, New York: Harper and Brothers.

Beck, Warren (1999): "Faulkner and the South", *Antioch Review*, 1, [1941] i Henry Claridge (red.): *William Faulkner. Critical Assessments*, Vol. 4, Mountfield: Helm Information Ltd.

Black, Clementina (1970): Anmeldelse, *Illustrated London News*, 9. Januar [1891] i R. G. Cox (red.): *Thomas Hardy. The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul.

Bleikasten, André (1995): "Faulkner from a European Perspective" i Philip Weinstein (red.): *The Cambridge Companion to William Faulkner*, Cambridge: Cambridge University Press.

-
- Bloom, Harold (1986): "Introduction" i Harold Bloom (red.): *William Faulkner (Modern Critical Views)*, New York, Chelsea House Publishers.
- Bloom, Harold (1987): "Introduction" i Harold Bloom (red.): *Thomas Hardy (Modern Critical Views)*, New York: Chelsea House Publishers.
- Bloom, Harold (1994): *The Western Canon*, New York: Harcourt Brace and Company.
- Boileau, Nicolas (2004): "De store genrene", utdrag fra *L'Art poétique* [1674] i Eide et al. (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, norsk oversettelse ved Eiliv Eide, Oslo: Universitetsforlaget.
- Boumelha, Penny (1982): *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*, Sussex: The Harvester Books.
- Bradley, A. C. (1991): *Shakespearean Tragedy* [1904], London: Penguin.
- Brooks, Cleanth (1991): *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country* [1963], Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Brooks, Peter (1998): *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* [1984], Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Cowley, Malcolm (2003): "Introduction" i Malcom Cowley (red.): *The Portable Faulkner. Revised and Expanded Edition* [1967], New York/London: Penguin Books.
- Cunningham, Valentine (2006): "Tess (*Tess of the D'Urbervilles*, Thomas Hardy, 1891)" i Franco Moretti (red.): *The Novel. Forms and Themes* (vol. 2), Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Eagleton, Terry (2003): *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell Publishing.

Eagleton, Terry (2006): *Criticism and Ideology* [1976], London: Verso.

Eliot, T. S. (1975a) "Tradition and the Individual Talent" [1919] i Frank Kermode (red.): *Selected Prose of T. S. Eliot*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.

Eliot, T. S. (1975b) "What is a Classic?" [1944] i Frank Kermode (red.): *Selected Prose of T. S. Eliot*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.

Else, Gerald (1957): *Aristotle's Poetics: The Argument*, London: Oxford University Press.

Fadiman, Clifton (1999): "Faulkner, Extra-Special, Double-Distilled", *The New Yorker*, 31. oktober [1936] i Henry Claridge (red.): *William Faulkner. Critical Assessments*, Vol. 3, Mountfield: Helm Information Ltd.

Faulkner, William (1960): "The Stockholm Adress" [1950] i Frederick J. Hoffman og Olga Vickery (red.): *William Faulkner. Three Decades of Criticism*, Michigan State University Press.

Faulkner, William (1968): "Interview with Jean Stein vanden Heuvel" [1956] i James B. Meriwether and Michael Millgate (red.): *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner*, New York: Random House.

Faulkner, William (1990): *Absalom, Absalom!* [1936], New York: Vintage.

Faulkner, William (2003): "The Bear" [1942] i Malcolm Cowley (red.): *The Portable Faulkner. Revised and Expanded Edition*, New York/London: Penguin Books.

-
- Felski, Rita (2008): "Introduction" i Rita Felski (red.): *Rethinking Tragedy*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Fiedler, Leslie A. (1967): *Love and Death in the American Novel*, London: Jonathan Cape.
- Ford, Ford Madox (1962): *The Good Soldier* [1915], London: The Bodley Head.
- Forster, E. M. (2005): *Aspects of the Novel* [1927], London: Penguin.
- Frye, Northrop (2000): *Anatomy of Criticism. Four Essays* [1957], Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Gadamer, Hans-Georg (2010) *Wahrheit und Methode* [1960], Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gassner, John (1957): "The Possibilities and Perils of Modern Tragedy", *The Tulane Drama Review*, Vol. 1, No. 3, ss. 3-14.
- Gatrell, Simon (2007): "Wessex" i Dale Kramer (red.): *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ghent, Dorothy van (1965) *The English Novel: Form and Function* [1953], New York: Holt Rinehart and Winston.
- Goldman, Arnold (1971): "Introduction" i Arnold Goldman (red.): *Twentieth Century Interpretations of Absalom, Absalom!*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Halliwell, Stephen (1986): *Aristotle's Poetics*, London: Duckworth.

Hardy, Thomas (1967a): "Candour in English Fiction [1890]" i Harold Orel (red.): *Thomas Hardy's Personal Writings*, London: Macmillan.

Hardy, Thomas (1967b): "The Profitable Reading of Fiction [1888]" i Harold Orel (red.): *Thomas Hardy's Personal Writings*, London: Macmillan.

Hardy, Thomas (2003): *Tess of the D'Urbervilles* [1891], London: Penguin.

Hardy, Thomas og Florence (2007): *The Life of Thomas Hardy*, London: Wordsworth Editions Ltd.

Harvey, Geoffrey (red.) (2000): *Thomas Hardy. Tess of the d'Urbervilles* (A reader's guide to essential criticism), Cambridge: Icon Books.

Hegel, G.W.F. (1966a): *Ästhetik 1* [1835], Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.

Hegel, G.W.F. (1966b): *Ästhetik 2* [1835], Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.

Hobson, Fred (2003): "Introduction" i Fred Hobson (red.): *William Faulkner's Absalom, Absalom! A Casebook*, Oxford: Oxford University Press.

Hoffmann, Frederick J. (1960): "An Introduction" i Frederick J. Hoffman og Olga Vickery (red.): *William Faulkner. Three Decades of Criticism*, Michigan State University Press.

Howe, Irving (1970): *Thomas Hardy* [1966], London: Weidenfeld and Nicolson.

Howe, Irving (1991): *William Faulkner. A Critical Study* [1952], Chicago: Elephant Paperbacks.

Johnson, Lionel (1973): *The Art of Thomas Hardy* [1894], New York, Haskell House.

Kettle, Arnold (1967): *An Introduction to the English Novel. Volume 2, Henry James to the Present Day* [1953], London: Hutchinson University Library.

Kettle, Arnold (1972): "Hardy the Novelist: a Reconsideration" [1966] i Arnold Kettle (red.): *The Nineteenth-Century Novel. Critical Essays and Documents*, London: Heinemann Educational Books.

King, Jeanette (2010): *Tragedy in the Victorian Novel. Theory and Practice in the Novels of George Eliot, Thomas Hardy and Henry James* [1978], Cambridge: Cambridge University Press.

Kitto, H. D. F. (1981): *Greek Tragedy* [1939], London/New York: Methuen.

Kramer, Dale (1975): *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy*, Detroit: Wayne State University Press.

Lang, Andrew (1970): Anmeldelse, *New Review*, februar [1892] i R. G. Cox (red.): *Thomas Hardy. The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul.

Laura, David J. de (1967): "'The Ache of Modernism' i *ELH*, vol. 34. No. 3, september, ss. 380-399, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.

Lawrence, D. H. (2002a) "The Novel" i *Study of Thomas Hardy And Other Essays*, redigert av Bruce Steele, Cambridge: Cambridge University Press.

Lawrence, D. H. (2002b) "Study of Thomas Hardy" i *Study of Thomas Hardy And Other Essays*, redigert av Bruce Steele, Cambridge: Cambridge University Press.

Leavis, F. R. (1962): *The Great Tradition* [1948], London: Chatto and Windus.

Lind, Ilse Dusoir (1960): "The Design and Meaning of *Absalom, Absalom!*" [1955] i Frederick J. Hoffman og Olga Vickery (red.): *William Faulkner. Three Decades of Criticism*, Michigan State University Press.

Lothe, Jakob (1991): *Conrad's Narrative Method* [1989], Oxford: Clarendon/Oxford University Press.

Lukács, Georg (1965): *Die Theorie des Romans* [1920], Darmstadt: Luchterhand.

Mandel, Oscar (1961): *A Definition of Tragedy*, New York: New York University Press.

Miller, Douglas T. (1999): "Faulkner and the Civil War: Myth and Reality" [1963] i Henry Claridge (red.): *William Faulkner. Critical Assessments*, Vol. 4, Mountfield: Helm Information Ltd.

Miller, J. Hillis (1982): *Fiction and Repetition*, Oxford: Basil Blackwell.

Millgate, Michael (1982): *Thomas Hardy. A Biography*, Oxford/Melbourne: Oxford University Press.

Morris, Mowbray (1970): "Culture and Anarchy", *Quarterly Review*, april [1892] i R. G. Cox (red.): *Thomas Hardy. The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul.

-
- Most, Glenn W. (2000): "Generating Genres: The Idea of the Tragic" i Mary Depew og Dirk Obbink (red.): *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Muhlenfeld, Elisabeth (1996): "'We have waited long enough': Judith Sutpen and Charles Bon" i Arthur F. Kinney (red.): *Critical Essays on William Faulkner: The Sutpen Family*, New York: G. K. Hall & Co.
- Muller, Herbert J. (1966): *The Spirit of Tragedy* [1956], New York: Washington Square Press.
- O'Donnell, George Marion (1960): "Faulkner's Mythology" [1939] i Frederick J. Hoffman og Olga Vickery (red.): *William Faulkner. Three Decades of Criticism*, Michigan State University Press.
- Oliphant, Mrs. (1970): "Review in *Blackwood's Magazine*" [1892] i R. G. Cox (red.): *Thomas Hardy. The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Page, Norman (2007): "Art and aesthetics" i Dale Kramer (red.): *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Platon (2004): "Diktekunstens fare", utdrag fra *Staten*, norsk oversettelse ved Henning Mørland, i Eide et al. (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Poirier, Richard (1971): "'Strange Gods' in Jefferson Mississippi: Analysis of *Absalom, Absalom!*" i Arnold Goldmann (red.): *Twentieth Century Interpretations of Absalom, Absalom!*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall. Inc.
- Porter, Carolyn (1995): "*Absalom, Absalom!*: (Un)Making the Father" i Philip Weinstein (red.): *The Cambridge Companion to William Faulkner*, Cambridge: Cambridge University Press.

Schmidt, Dennis J. (2001): *On Germans and Other Greeks. Tragedy and Ethical Life*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Schaanning, Espen (2012): "Introduksjon" i Hans-Georg Gadamer: *Sannhet og metode*, norsk oversettelse ved Lars Holm-Hansen, Oslo: Pax.

Sewall, Richard B. (1962): *The Vision of Tragedy* [1959], New Haven and London: Yale University Press.

Shakespeare, William (1997): *Hamlet. Prince of Denmark* [1602], English and Norwegian Edition, Oslo: Aschehoug.

Shires, Linda M. (2007): "The Radical Aesthetic of *Tess of the d'Urbervilles*" i Dale Kramer (red.): *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Skei, Hans H. (2009): "Innledende essay" i William Faulkner: *Absalom, Absalom!*, norsk oversettelse ved Ole Pramli, Oslo: De norske bokklubbene AS, Verdensbiblioteket.

Skei, Hans H. (2016): "Om å oversette William Faulkner til norsk" i *Vinduet*, nr. 3, Oslo: Gyldendal.

Steiner, George (1996): *The Death of Tragedy* [1961], New Haven/London: Yale University Press.

Steiner, George (2008): "'Tragedy' Reconsidered" i Rita Felski (red.): *Rethinking Tragedy*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Stewart, David H. (1999): "Absalom Reconsidered" [1960] i Henry Claridge (red.): *William Faulkner. Critical Assessments*, Vol. 3, Mountfield: Helm Information Ltd.

Szondi, Peter (1964): *Versuch über das Tragische* [1961], Frankfurt am Main, Insel-Verlag.

Szondi, Peter (1971): *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* [1956], Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Tanner, Tony (1968): "Colour and Movement in Hardy's *Tess of the D'Urbervilles*" i *Critical Quarterly*, 10.

Tomalin, Claire (2012): *Thomas Hardy. The Time-Torn Man* [2006], London: Penguin.

Troy, William (1999): "The Poetry of Doom", *The Nation*, 31. oktober [1936] i Henry Claridge (red.): *William Faulkner. Critical Assessments*, Vol. 3, Mountfield: Helm Information Ltd.

Vernant, Jean-Pierre (2003): "Den greske tragedien: Tolkningsproblem" [1966], norsk oversettelse ved Atle Kittang, i Kittang et al. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget.

Vernant, Jean-Pierre og Pierre Vidal-Naquet (2006): *Myth and Tragedy in Ancient Greece* [1990], engelsk oversettelse ved Janet Lloyd, New York: Zone Books.

Warren, Robert Penn (1960): "William Faulkner" [1946] i Frederick J. Hoffman og Olga Vickery (red.): *William Faulkner. Three Decades of Criticism*, Michigan State University Press.

Watson, William (1970): Anmeldelse, *Academy*, februar [1892] i R. G. Cox (red.): *Thomas Hardy. The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul.

Webster, Harvey Curtis (1947): *On A Darkling Plain: The Art and Thought of Thomas Hardy*, Chicago: Chicago University Press.

Weinstein, Philip (2010): *Becoming Faulkner. The Art and Life of William Faulkner*, Oxford/New York: Oxford University Press.

Williams, Raymond (1974): *The English Novel From Dickens to Lawrence* [1970], Frogmore, St Albans: Paladin.

Williams, Raymond (1992): *Modern Tragedy* [1966], London: Hogarth Press.

Wittenberg, Judith Bryant (1982): "William Faulkner: A Feminist Consideration" i Fritz Fleischmann (red.): *American Novelists Revisited: Essays in Feminist Criticism*, Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co.

Wood, James (2012): "Thomas Hardy" i *The Fun Stuff*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

Woolf, Virginia (1959): "The Novels of Thomas Hardy" i *The Common Reader. Second Series* [1932], London: Hogarth Press.

Østerberg, Dag (2001): *Det moderne. Et essay om vestens kultur 1740-2000* [1999], Oslo: Gyldendal.