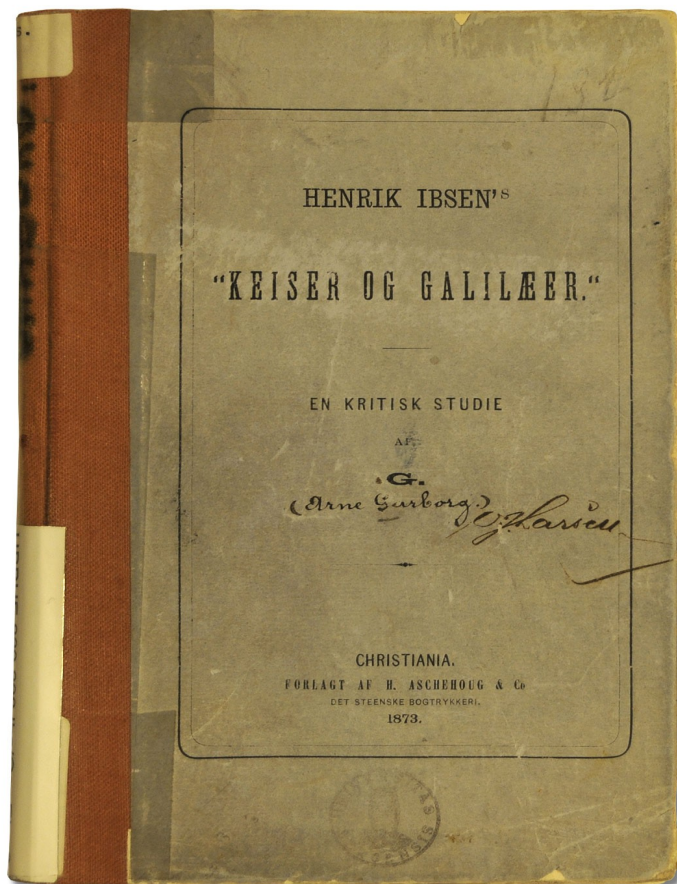


# Ein studie av Arne Garborg som litterær kritiker

Intertekstuell analyse og diskusjon av *Henrik Ibsens «Keiser og Galilæer»*.  
*En kritisk studie af G.*



av Helene Urdland Karlsen

Masteravhandling i nordisk språk og litteratur,  
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studiar.  
Hausten 2011, Universitetet i Bergen.

### **Vindhanen**

Smeden slo han  
med vele og kamb,  
høgt kom han,  
verdi var ny  
og vindane mange.  
Han var ivrig,  
trippa, skreik  
og brusa fjør  
for kvart vinddrag,  
i storm stod han strak  
med lang hals -  
Til han rusta fast  
og vart ståande  
skeivt mot nord.  
Draget stend oftast  
frå den kanten.

**Olav H. Hauge, frå samlinga *Dropar i austavind*.**

## Føreord

Denne oppgåva spring ut av ei interesse for og ein kjærleik til ein forfattar som har betydd mykje for meg opp gjennom åra: Arne Garborg.

Arbeidet med denne kritikken har vore utruleg interessant. Eg har lese og lært mykje. Pensumlista står utan like. Arbeidet har ogso vore tungt og krevjande, og til tider prega av stillstand. Det er difor med blanda kjensler eg no leverer oppgåva ifrå meg.

Eg vil gjerne få takka dei som har synt meg stønad undervegs. Fyrst og fremst vil eg takka rettleiaren min Eivind Tjønneland for all hjelp, for hans likesinna interesse for oppgåva, og for lærerike rettleiingar. Eg vil ogso takka familie og vener som stendig har mint meg på at det finst eit liv utanfor masteren. Eg vil takka Åsne Bruvik Lie for å ha tiltru til prosjektet mitt, og for hennar mellommasterlege forståing. Takk til Ida Haugum for hennar engasjement og mellommenneskeleg forståing. Takk til Kristin Fridtun som var god og las korrektur på oppgåva mi. Sist, men ikkje minst: Takk til Odin Hørthe Omdal som har blåse oksygen inn i den bobla som eg det siste halvtanna året har levd i.

Helene Urdland Karlsen

Voss, desember 2011

# Innhald

<b>Føreord</b> .....	<b>III</b>
<b>Innhald</b> .....	<b>IV</b>
<b>1. Inngang</b> .....	<b>1</b>
1.1. Garborgs Ibsen-kritikk.....	2
1.2. Kvifor analysera Garborg sin kritikk av <i>Keiser og Galilæer</i> ?.....	3
1.2.1. Mitt fyrste møte med kritikken.....	3
1.3. Problemstilling og hypotesar.....	4
1.4. Oppgåva i ljøs av forskningstradisjonen.....	6
<b>2. Tilnærming og metode</b> .....	<b>9</b>
2.1. Å lesa litteraturkritikk.....	9
2.2. Intertekstuell teori og metode.....	11
2.3. Bloom som metodisk inngang.....	14
2.3.1. Seks typar feillesing.....	16
2.4. Samandrag.....	19
<b>3. Intertekstuell analyse</b> .....	<b>21</b>
3.1. Oppbygging og inndeling.....	21
3.2. Ibsen som menneske og diktar.....	22
3.2.1. Livssyn.....	22
3.2.2. Menneske av tida.....	28
3.2.3. Folkekarakteren.....	29
3.2.4. Samandrag.....	31
3.3. Diktaren si oppgåve.....	32
3.3.1. Framsteg.....	32
3.3.2. Ei ikkje-nøytral diktning.....	35
3.3.3. Diktaren som arbeidar.....	38
3.3.4. Diktaren som sjåar.....	39
3.3.5. Begeistring som nøkkel til diktinga.....	40
3.3.5.1 Angst som katalysator.....	42
3.3.6. Samandrag.....	43
3.4. Verket <i>Keiser og Galilæer</i> .....	44
3.4.1. Sjanger.....	44
3.4.2. Verket som organisme.....	49
3.4.3. Dialogen: vers eller prosa?.....	50
3.4.3.1. Språket.....	52
3.4.4. Karakterteikninga: abstrakt eller levande?.....	53
3.4.4.1. Typen.....	56
3.4.5. Samandrag.....	59
<b>4. Diskusjon</b> .....	<b>61</b>
4.1. Ein ambivalent tekst.....	61
4.2. Hard kritikk og personleg fascinasjon.....	61
4.3. Kritikken i dialog med samtida.....	63
4.4. Mellom standpunkt.....	66
<b>5. Utgang</b> .....	<b>69</b>
<b>Litteratur</b> .....	<b>71</b>

**Samandrag.....75**  
**Abstract: A study of Arne Garborg as a literary critic.....76**

# 1. Inngang

Emnet for denne avhandlingen er Arne Garborgs kritikk av Henrik Ibsens verdshistoriske drama *Keiser og Galilæer*. Kritikken kom ut i bokform i 1873 under tittelen *Henrik Ibsens «Keiser og Galilæer»*. *En kritisk Studie af G*, og representerer Garborg sin debut som offentlig kritiker. Med sine 69 sider var studien – og er han kanskje enno – som noregsrekord å rekna, og det ein kan kalla eit stort arbeid frå den då 22 år gamle guten (Linneberg 1992:66). Kritikken vekte stor åtgåum då han kom ut, men har i ettertid, mykje til liks med *Keiser og Galilæer* sjølv, overraskande nok vore lite rørt, knapt nok kommentert i Garborg-forskinga. Ei forklaring tykkjer å ligga i kritikken sin noko heterogene karakter. Han byr seg ikkje so lett fram for analyse og tolking. Om ikkje han er populær, er han ikkje mindre interessant av den grunn. Interessant er han føre alt som uttrykk for Garborg si fyrste kritikerverksemd; hans lesing av Ibsen og oppfatning av litteratur på den tida kritikken vart til.

I mi avhandlingen vil eg sjå nærmare på Garborg sin kritikk og utforska det heterogene i denne teksten. Eg vil analysere kritikken ved hjelp av intertekstuell teori og metode tilknytt dei to teoretikarane M.M. Bakhtin og den seinare H. Bloom. På bakgrunn av analysen vil eg dinest diskutera teksten sitt særpreg og plass i den litterære samtida; ein periode i den norske litteraturhistoria særleg kjend for sine brytningar der nye og moderne tankar opponerte mot gamle.

I dette kapitlet vil eg klårgjera kvifor eg ynskjer å analysere denne kritikken (avsnitt 1.2.). Eg vil deretter gjera greie for problemstillinga mi, den tilhøyrande problemformuleringa og mine hypotesar i møte med teksten (avsnitt 1.3.), for avslutningsvis å seia noko om oppgåva si plassering i ljøs av forskningstradisjonen (avsnitt 1.4). Aller fyrst vil eg presentere Garborg sin Ibsen-kritikk; temaet for denne avhandlingen (avsnitt 1.1.).

I kapittel 2 vil eg ta for meg det teori- og metodegrunnlaget som avhandlingen mi kviler på. Eg vil her diskutera omgrepet *intertekstualitet* for so å avgrensa det til metode og teori utforma høvesvis av M.M. Bakhtin og H. Bloom. Den intertekstuelle analysen av Garborg sin kritikk tek til fyrst i kapittel 3. Her vil eg på systematisk vis ta for meg dei krava Garborg legg fram i denne kritikken og drøfta tydinga av desse krava i ljøs av den situasjonen og tida kritikken vart til under. I kapittel 4 vil eg diskutera analysen. På bakgrunn av han vil eg freista å å svara på dei hypotesane som eg innleiingsvis la fram. Deretter vil eg summera og runda av avhandlingen.

## 1.1. Garborgs Ibsen-kritikk

Arne Garborg (1851-1924) er kjend som forfattar, ikkje berre av skjønnlitteratur, men òg av sakprosa. Medan han levde skreiv han over 2000 artiklar og essay. Av desse var ein stor del omtalar og meldingar av litteratur i samtida (Bjørhusdal 2001:57).

Garborg si verksemd som litteraturkritikar varte livet ut. Produksjonen tok til alt tidleg på 1870-talet. I 1871 skipa Garborg lærarbladet *Seminaristen* (mot slutten av året omdøyppt til *Lærer-standens avis*). Det var i dette bladet Garborg fyrst freista seg frampå som litteraturvitar. Under pseudonymet Alf Buestreng skreiv han i tidsrommet 1871-1872 ei handfull meldingar, nokre ogso på trykk i *Tvedestrandsposten*, ei avis han tok til å styra samstundes frå og med hausten 1872. Kjend som kritikar vart Garborg likevel ikkje før i 1873, då han med ny bustadadresse tok på seg å skriva om Ibsen sitt nye verk *Keiser og Galilæer*. Det var med denne meldinga Garborg debuterte som kritikar og forfattar av sakprosa. Fyrst no fekk han eit namn og omdøme i det offentlege.

Garborg sin studie av *Keiser og Galilæer* kom ut den 15. november 1873, knapt nokre veker etter at Ibsen sitt drama vart publisert.<sup>1</sup> Kritikken var signert med ein anonym «G». Garborg hadde i fyrstninga planar om å senda den 69 sider lange meldinga til *Bergensposten*, men vart overtala av sin gode ven P.L. Hærem til å gje det heile ut som bok i staden (Thesen 1933:170). At meldinga var god nok til bokform, syner den veldige oppslutninga ho fekk. Forlaget bestemte seg for å trykka eit andre opplag, noko som var spesielt for ein slik type bok. Mykje av interessa for Garborg si melding tykkjest henga saman med anonymiteten til boka. Ifylgje Garborg sjølv oppstod det stor debatt om innhaldet og kven denne kritiske og vågale «G» var. I eit brev til barndomsvenen T. Mauland, dagsett 1. juledag 1873, skriv Garborg godt nøgd:

[...] saaatsige hele Kristiania Publikum gik om og gjattede og spurgte, i den største Spænding, hvem han var, denne mysteriøse «G», denne Pokkers «G», som havde skrevet over Keiser og Galilæer (Garborg 1954:41).

Svar fekk dei fyrst på nyåret med det andre opplaget, no signert Arne Garborg.

Av dei tilbakemeldingane denne kritikken fekk er det diverre få som lèt seg spora opp. Ei av dei er ein stutt kommentar på trykk i *Fædrelandet* den 19. november 1873. Denne kommentaren, som elles var anonym, rører til gjengjeld ved eit vesentleg særkjenne ved Garborg sin Ibsen-resepsjon slik han ogso skulle ta form seinare: «Den viser sig at være skreven af En, der virkelig har forstaaet hele Ibsens Aandsretning og kanske saa dybt, som faa har opfattet denne Mand» (Anon. 1873). Garborg viste seg tidleg som ein solid Ibsen-ekspert. No var denne litteraturen heller ikkje framand for Garborg. Garborg vart tidleg offer for det han

---

1 Fyrste opplag av Henrik Ibsens *Keiser og Galilæer* kom ut 16. oktober, hausten 1873.

sjølv i ettertid har kalla ei «Ibsen-Ørska» (Midttun 1921:60). Ibsen var hans største førebilete i ungdomen, eit han seinare vanskeleg kunne fri seg frå. Med *Keiser og Galilæer* vart Garborg fast Ibsen-kritikar. Denne resepsjonen rommar lange seriar i aviser som *Dagbladet*, *Aftenbladet* og hans eige vekeavis *Fedraheimen*. Attåt desse skreiv han fleire artiklar i tidsskrift, og stuttare meldingar og kommentarar i brev og dagbok (Thon 2003:123). Resepsjonen var ein som særleg skulle forma Garborg som kritikar. I Noreg fekk denne resepsjonen dessutan ei viktig rolle i oppbygginga av ein sterkare og meir profesjonell kritikk-institusjon (Thon 2003:136).

Som del av Garborg sin Ibsen-resepsjon har meldinga av *Keiser og Galilæer* ein særreigen plass. Fyrst og fremst fordi ho representerer Garborg si fyrste lesing av Ibsen; hans poetiske førebilete. Det er dinest ein stor vesensskilnad mellom den sakprosaen ein finn i dei alt nemnde avisene og denne meldinga. Garborg si melding av *Keiser og Galilæer* kom ut i bokform. Med det fekk ho ei lengre levetid. Meldinga har halde seg i sirkulasjon og vore tilgjengeleg fram til i dag.

## **1.2. Kvifor analysa Garborg sin kritikk av *Keiser og Galilæer*?**

Min analyse av Arne Garborg sin kritikk er ikkje eit tingingsverk. Den manglande interessa for denne kritikken gjer han ikkje mindre viktig som gjenstand for innsyn i og forståing av litteraten Garborg. Det er heller motsett. Etersom kritikken står att mest urørt, er han som ei gullgruva å rekna for den som vil læra Garborg betre å kjenna.

### **1.2.1. Mitt fyrste møte med kritikken**

Eg vart fyrst presentert for Garborg sin kritikk gjennom rettleiaren min. Då eg fortalde han at eg ynskte å skriva om Arne Garborg, og då gjerne om noko innan sakprosa, bad han meg sjå på denne kritikken, ettersom det enno ikkje er skriva noko godt om han. Det er fleire grunnar til at eg valde å ta for meg nettopp denne kritikken som endeleg studieobjekt. Den aller viktigaste grunnen er den alt nemnde; at kritikken knapt er rørt. Meldinga av *Keiser og Galilæer* er Garborg sin kritikardebut. Det er med denne meldinga han etablerer seg som offentleg kritikar og får ei røyst i si litterære samtid. Det er ei melding som fortener merksemd.

Garborg sin kritikk er dinest ein faget, Garborg-forskinga, ikkje er ferdig med. Teksten kjenneteiknast av ein kompleksitet som til no ikkje er utforska. Dette må utdjupast. Då eg sette meg ned for å lesa denne kritikken, vart eg raskt fengsla av han og fascinert over kor mangfaldig han var. Innleiingsvis skriv Garborg at denne meldinga skal vera å forstå som ei «Veiledning» til det han sjølv hevdar er «en rigtig Opfatning og Forstaaelse af Ibsens nye og noget svære Digtning» (Garborg 1873:2).<sup>2</sup> Sjølv stod eg heller villeidd att ved slutten av meldinga. Eg

---

2 Når eg refererer til Garborg sin kritikk er det fyrsteutgåva frå 1873. Eg vil heretter berre syna til årstal og



oppfatta kritikken som ambivalent, rett og slett motstridande i sin grunnkarakter. Synspunkta tykkjest å motsetja seg ei samanhengande tolking. Teksten minte soleis meir om ein dialog, enn det ein kan kalla ein monolog, eller ei rettleiing for å bruka Garborg sine ord. Noka klårgjering av det ambivalente fann eg ikkje i tradisjonen. Det tradisjonen gjorde klårt, var trongen til ei nylesing. I monografiane om Arne Garborg, deriblant Rolv Thesen sitt trebandsverk – som per dags dato framleis er den mest omfattande studien av Garborgs liv og forfattarskap – vert denne kritikken stempla som estetisk og etisk idealistisk. Garborg er ganske enkelt tradisjonen tru og føyer seg etter gamle tankar. Thesen skriv riktig nok at Garborg verkar å vera påverka av nytenkjaren Brandes, men problematiserer ikkje dette (Thesen 1933:175). Sjølv fann eg i mi lesing fleire peikepinn om slike nyare tankar. Med emne *Nordiskfagets faghistorie* i bakhand merka eg meg moderne realistiske drag i kritikken, med andre ord opponerande tendensar.

Kan henda er det den tilsynelatande mangelen på einskap i teksten som har gjort han so lite attraktiv som studieobjekt. Då kritikken *er* lesen, er det i all hovudsak – og i tråd med forfattarintensjonen – som bodskap. Ikkje so overraskande ber denne lesinga, til liks med Thesen si, preg av forenklingar. Tradisjonen har måtta sjå seg nøydd til å marginalisera kritikken for å kunna seia noko om han. Der denne forenklinga ikkje har funne stad, har meldinga fått status som kaotisk. Det ambivalente gjer krav på ei nylesing. Det ligg i teksten sin kompleksitet at ei slik meiningsorientert lesing er fåfengd. Meldinga må lesast som tekst i vidare tyding, med so vel meiningsoppbyggjande som meiningsnedbrytande eigenskapar. Fyrst gjennom ei slik lesing vil ein kunne opna og vinna forståing av den ambivalente teksten. Ei slik lesing vil ogso kunne seia noko om forholdet mellom det gamle og det nye i kritikken.

Mitt ynske om å skriva noko om denne kritikken spring med det like mykje ut av ei overrasking over korleis Garborg-forskinga, og då særleg i nyare tid, har valt å «hoppa over» eller oversjå, denne teksten sin kompleksitet og mangetydigheit ved å forenkla eller setja til sides dette aspektet ved han. Sjølv er eg nyfiken på det heterogene og korleis denne teksten vart til.

### **1.3. Problemstilling og hypotesar**

Garborg-forskinga har i møte med denne kritikken spurt seg: Kva er det Garborg meiner? Dette spørsmålet finn eg noko problematisk. Det verkar nemleg ikkje som om Garborg sjølv er sikker på kva det er han her meiner; kvar han likar og ikkje likar hjå Ibsen, og med det litteraturen generelt i si samtid.

Mi oppfatning av Garborg sin kritikk som skiftande står i samsvar med Geir Mork sin

---

sidetal.

karakteristikk av Garborg si skriftverksemd slik han omtalar ho i avhandlinga *Den reflekterte latteren*. Garborg sine tekstar, utanfor dei reint skjønnlitterære, er samansette, og Garborg rørlig (Mork 2002:345).<sup>3</sup> Mork avviser ikkje den so kalla meiningsorienterte lesinga – søket etter *kva* i teksten. Han meiner likevel at det truleg er meir å henta «ved å feste merksemda ved det rørlige i *korleis* tekstane konstituerer mening» (Mork 2002:346). Dette er ogso eg overtydd om. Det fyrste siktemålet mitt var difor i tråd med dette å sjå nærmare på Garborg sin kritiske metode, dei ulike krava han her legg fram og samspelet dei imellom.

I tråd med Harold Bloom sin teori om den nyskapande forfattaren, verka Garborg sin kritikk å vera styrt av ei bestemt motivering, nemleg eit ynske om å markera individualitet overfor forgjengaren og førebiletet Ibsen. Ifylgje Bloom er dette ei oppgåve ogso kjenneteikna av nettopp noko ambivalent; eit godhjarta fadermord (Bloom 1997:31). Det rørlige i Garborg sin kritikk verka ogso å vera tilknytt og styrt av eit kollektivt normverk. Mest symptomatisk for den litterære epoken – byrjinga av 1870-åra – tykkjest Garborg sin kritikk å vakla mellom ulike litterære standpunkt: Skal litteraturen nytast eller vera til nytte, er det røynda som skal skildrast eller idealet, det objektivt ålmenne eller det subjektive og individuelle, noko levande eller noko abstrakt og so bortetter. Som fylgje vert han, som alt påpeika, dialogisk. I tråd med teori tilknytt Bakhtin kan kritikken truleg ogso lesast som ein dialog mellom fleire lovbøker i samtida. Krava Garborg her legg ned er både tradisjonelle; tilknytt eit romantisk eller idealistisk syn på litteraturen, og moderne tilhøyrande den seine realismen slik dette omgrepet vart nytta i og med overgangen til naturalismen.

Det endelege og meir konkrete siktemålet med avhandlinga, sjølve problemformuleringa mi, er forma på bakgrunn av desse observasjonane. Dette er ei problemformulering som ogso ynsker å svara trongen om ei ny tilnærming til denne teksten:

*Korleis kan intertekstuell teori og metode forklåra Garborg sin kritikk som motstridande, og soleis mislukka som freistnad på eit litterært standpunkt eller ein syntese i ei tid prega av omskifte?*

Avhandlinga mi byggjer – slik det er vist ovanfor – på ei rekkje hypotesar. I all hovudsak kan ein skilja mellom fire stykk i nær tilknytning til kvarandre. 1) Fyrst og fremst er det min hypotese at denne teksten fangar ein motstridande poetikk hjå Garborg. Denne hypotesen spring ut av den tilsynelatande vaklinga i Garborg sin kritikk, det Mork kallar det rørlige hjå Garborg. Når det er sagt, har eg ikkje som noko siktemål å prova, eit heller mindre rørt faktum, at Garborg var ein vinglekopp. Det har han sjølv vist at er sant med si stendig skiftande begeistring

---

3 Dei tekstane Geir Mork her omtalar er riktig nok av eit seinare opphav (mellom 1877 og 1891). Karakteristikken er jamvel aktuell.

og hang til å vera med på alt tida skulle bringa. Garborg var den vêrhanen Olav H. Hauge so fint har skildra, som fyrst måtte rusta noko for å verta ståande. Eg vil sjå Garborg sin poetikk i ljøs av den situasjonen han vart til under, det ein kan kalla tekstens produksjonsvilkår. 2) Det motstridande i Garborg sin kritikk speglar eit samansett forhold til det omtala; Ibsen og hans drama. Eit forhold kjenneteikna av både nærleik og ein naudsynt avstand. Poetikken er ogso ein som kan knytast til ein problematikk i samtida. 3) Det er snakk om ein poetikk i dialog med den moderne tilstanden han vart til under. Ein kan argumentera for at all tid er overgangstid. Midten av det 19. hundreåret var i alle høve det i Norden; ei særleg samansett og motsetnadsfull tid der «det nye» kom brått på (Ibsen 1987:443). Til liks med Ibsen sitt verdshistoriske drama *Keiser og Galilæer* kan Garborg sin kritikk lesast som ein freistnad på å byggje ein syntese mellom gamalt og nytt, men maktar han det? Dette spørsmålet fører fram til min siste hypotese. 4) Garborg vert i denne kritikken ståande i krysspress mellom tradisjon og nytenking. Samstundes som han vil seia seg samd med dei siste talarane, står han fanga i dei omgrepa og den tradisjonen han då må fri seg frå. Garborg maktar soleis ikkje å ro seg i land med sin syntese, og svik intensjonen om ei rettleiande lesing.

Føremålet med denne avhandlinga, det ein kan kalla det overordna siktemålet med ho, er å koma med eit bidrag til Garborg-forskinga gjennom ei nylesing av denne meldinga. Eg vonar her å få analysert teksten på ein måte som vil yta det mangfaldige i han større merksemd og rettferd.

#### **1.4. Oppgåva i ljøs av forskingstradisjonen**

I likskap med Garborg sitt bidrag til den norske skriftkulturen, er forskinga av han mangfaldig og omfattande. Ho er ogso høgst levande. Oppgåva mi fylgjer soleis det ein kan kalla ein trend.<sup>4</sup> Like fullt er det ingen som har skriva noko utførleg om Garborg si melding av Ibsen i 1873. Når kritikken er nemnd, er det sekundært, og alltid som del av eit anna prosjekt. Det er i det heile svært få som har teke for seg Garborg sine fyrste år som skrivar; tidsrommet fram mot 1880 og utgjevinga av *Bondestudentar* i 1883. Monografiane er det nærmaste ein kjem dette forskingsfeltet, til gjengjeld er dei svært gode. Åmund Åmlid var fyrst ute. I 1912 skreiv han ei avhandling som seinare vart grunnlaget for boka *Arne Garborg. Svein og Meister* (1983). Attåt Åmlid står Rolf Thesen sitt meir kjende trebandsverk (1933-1939).<sup>5</sup> Medan Thesen sitt verk er ein freistnad på å skildra fenomenet Garborg frå krubbe til grav, gjev Åmlid ei skisse av hovudpunkta fram mot den skjønnlitterære debuten i 1880. Begge verka er historisk-biografiske. Dei er forma som danningssoger og freistar med synkrone snitt å «plassera» Garborg. Dei er

4 Etter tusenårsskifte er det mellom anna skriva over 20 masteravhandlingar om Arne Garborg i Noreg.

5 Dei enkelte banda har namna: *Frå jærbu til europear* (1933), *Europearen* (1936) og *Europear og jærbu* (1939).

elles ogso skrive av nynorskingar, noko Geir Mork (som vel å merka ogso er ein nynorsking) gjer til eit poeng i si avhandling *Den reflekterte latteren* (2002). Karakteristisk for denne lesinga er ei kjensle av naivitet og sentimentalitet, skriv han. Som resultat er det ein romantisert og uskuldig litterat ein her møter (Mork 2002:342). I 1921, då Garborg fylde 70 år, vart det skrive ei rekkje artiklar om han i eit særtrykk av *Syn og Segn*. Blant desse finn me den aller fyrste teksten som freista å seia noko om Garborg og Ibsen. Artikkelen heitte ganske enkelt «Noko um Garborg og Ibsen» og var skriven av Olav Midttun. Midttun peikar her på den rolla Ibsen ser ut til å ha spelt i Garborg sitt liv. Kritikken av *Keiser og Galilæer* vert ståande som eit viktig argument for det han vil hevda er ei «djup aandeleg samsvaring millom Ibsen og Garborg, ein viss likskap i grunnleggjande eigenskapar i deira hugar» (Midttun 1921:60-61). I same tidsskrift to år etter har R. Thesen ein artikkel på trykk «Ibsen og det estetiske livssynet» med undertittelen «Noko om Garborg og nyare Ibsen-gransking». Når Garborg sin debut vert nemnd, er det likevel stutt, ettersom det er Garborg si melding av *Peer Gynt* og *Brand* som står i sentrum.

Av nyare skrifter er Geir Mork si post-strukturalistiske avhandling den mest omfattande studien innan Garborg-forskinga. Han tek for seg Garborgs Ibsen-kritikk i eit stutt kapittel, der ogso meldinga av *Keiser og Galilæer* vert nemnd. Garborg sin kritikk vert elles omtala i L.P. Wærps Ibsen-avhandling *Overgangens figurasjoner* (2002), Eli Bjørhusdal sin artikkel «Ironi og ideologi i Arne Garborgs litteraturkritikk» på trykk i *NORskrift* jubileumsåret 2001 og Jahn Thon sin artikkel «Garborgs inngangsbillett til den litterære institusjonen» frå *Bokhistorie* (2003). Utvalet er ikkje tilfeldig. Dette er tekstar som, om ikkje direkte stiller spørsmål ved han, oppfattar kritikken som motstridande og vanskeleg. Forståinga av tekst er vid og tilnærminga i tråd med denne forståinga. Garborg sine tekstar syner til noko underleg motsetnadsfullt, skriv Mork. Det er «reservasjonslaust eit hovudmål å freiste å halde dette motsetnadsfulle fast» (Mork 2002:13).

Av desse tekstane ligg Thon sin artikkel nærmast mitt eige tekstprosjekt. Han ser Garborg sin Ibsen-kritikk i eit bokhistorisk ljøs og les resepsjonen som ein kode for Garborg sin eigen suksess i den litterære institusjonen. I denne analysen spelar intertekstuelle referansar ei vesentleg rolle. Studien av *Keiser og Galilæer* meiner han til dømes er bygd opp av parafase, referat og sitat frå Ibsen sjølv. Ettersom Garborg sin tekst er ein kritikk, altså ein metatekst, er desse referansane mykje sjølvsgatte. Studien er likevel interessant, særleg då han gjev oss «en pekepinn om at vi kanskje bør være litt mer skeptiske til Garborgs enestående selvstendighet og originalitet» (Thon 2003:134). Denne studien er den einaste som har freista å få innsyn i det heterogene i Garborg sin kritikk. Intertekstuell teori og metode har elles ikkje vore mykje nytta i

Garborg-forskinga. Nokre komparative studium finst. Om ikkje stort anna skreiv Nina Myking ei masteravhandling i 2003 der ho nytta intertekstuell teori og metode på *Den Burtkomne Faderen*.

I sin monografi skriv Åmlid at ein kan læra mykje av bokmeldingane Garborg skreiv i mogningstida, og då ikkje minst dei 69 sidene han skreiv om *Keiser og Galilæer*. Det kan soleis «vere verdt å hefte seg ved dette bladet i utviklingsoga hans», skriv han (Åmlid 1938:42). Eg tek desse orda som ei oppmoding og utfordring. Vonleg vil eg ikkje berre tilføya noko i det store Garborg-biblioteket, men ogso fylla eitt av dei tomromma der som den manglande merksemda retta mot Garborg sine fyrste år, og ikkje minst hans kritikardebut, representerer.

## 2. Tilnærming og metode

I dette kapittelet vil eg gjera greie for det teori- og metodegrunnlaget eg legg til grunn i mi avhandling; den intertekstuelle analysen, ogso forstått som ein komparativ studie. Gjennom ein diskusjon av omgrepet intertekstualitet vil eg freista å klårgjera mi forståing av det, ei forståing som kan knytast til dei to teoretikarane Harold Bloom og M.M. Bakhtin. Etter denne diskusjonen vil eg syna kvifor desse to teoretikarane kan brukast i mi oppgåve, og korleis Bloom, meir konkret, kan fungera som metodisk inngang. Fyrst vil eg seia noko om det å lesa litteraturkritikk.

### 2.1. Å lesa litteraturkritikk

Når litteraturkritikk har vore objekt for litterær analyse, har det i stor grad vore som innfallsport til det omtala verket. I mi oppgåve vil «det omtala verket», Ibsen sitt verdshistoriske drama, koma sekundært, ettersom eg gjer eit sprang bort frå «det omtala» til omtalen sjølv, og les litteraturkritikken som ein eigen storleik: som tekst. Det er ikkje slik å forstå at eg vil riva kritikken laus frå sin historiske samanheng og den uttrykkssida som ligg i sjangeren. Tvert imot. Når eg nyttar omgrepet tekst er dei i vid forstand. Etymologisk knyter Roland Barthes omgrepet til det latinske *textus* som tyder «vev» (Allen 2000:6). På same måte som eit vev-stykke er knytt saman av ulike trådar, er ein tekst knytt saman av tydingsberande element. Spelet desse elementa imellom hindrar ein tekst frå å få éi fast tyding, og opnar med det for ei tidlaus og soleis breiare forståing av han, ettersom han stendig er omskifteleg, men samstundes analyserbar.

Litteraturkritikken er ein sjanger innanfor sakprosaen. Tyngda i sakprosaen ligg, som namnet tilseier, på saka sjølv; innhald føre form. Slike tekstar gjev difor inntrykk av å vera klåre og tydelege. Røynsla syner like fullt at sakprosaetekstar, liksom fiksjonstekstar, kan lesast og verta oppfatta på nok so ulikt sett. Slik er det fordi det å lesa er ei individuell verksemd, og fordi kvar lesing kviler på eit grunnlag; eit resultat av det ein kan kalla eit før-vitskapleg val (Kittang 1975:15). Lesinga er uløseleg knytt til lesaren, tid og stad, og den kunnskapen lesaren har og undervegs tileignar seg. Verbet «å lesa» tyder frå norrønt av ogso det å velja, og samla saman (Kittang 1975:16). Ut frå det ein finn leseleg skapar ein av utval og samanbinding ein meiningsberande heilskap. Verksemda er hermeneutisk. At ein og same tekst kan verta lesen ulikt er soleis ikkje å koma ifrå.

I forskinga på sakprosaetekstar ser ein likevel at lesaren mykje har vorte gløymt, eller ogso gøymt som medverkande faktor i den litterære analysen. Arbeider ein med litteraturkritikk, vert

gjerne forfattern det organiserande prinsippet, då ein tradisjonelt har lese kritikk som rein bodskap. Tru mot sjangerførelegget vil ei slik bodskapsretta lesing søkja å fortolka «meininga» i teksten. Berande for ei slik tilnærming er trua på at kritikken har noko han vil seia, eller rettare sagt, at forfattern har noko han vil seia med teksten, at det er ein samanheng mellom uttrykk og meining. Merksemda er her retta mot teksten sin kommunikative funksjon. Jamført med ein samtale vert han lesen som med-delning frå diktar til lesar. Ein les han som ei intensjonell ytring, utan å stilla spørsmål ved han som tekst i vidare tyding med so vel meiningsoppbyggjande som meiningsnedbrytande eigenskapar. Atle Kittang har kalla ei slik lesing «sympatisk» fordi ho alltid skjer på forfattern sine premiss, med innleving i hans eller hennar løynde tildriv og intensjonar (Kittang 1975:18). Tilnærminga gjev soleis lite, eller ingen rom for lesaren sine egne førestellingar. Som fortolkingspraksis kan det diskuteras kor vidt ein kan kalla tilnærminga hermeneutisk. Når ho har møtt motstand er det nettopp fordi ho stiller seg hindrande andsynes den analytisk-erkjennande oppgåva litteraturforskinga og tekstanalysen ogso har (Kittang 1975:31).

Fyrst med nykritikken fekk litteraturkritikken status som tekst – noko meir enn bodskap. Men ogso denne tilnærminga sette sine band på den litterære verksemda. Kritikken vart no lesen som ei autonom eining. Denne lesinga retta søkjeljoset mot det som gjer ein tekst litterær, nemleg bruken av språket, noko løyst frå den kommunikative samanhengen. Forfattern mista med andre ord si rolle som meiningsprodusent til fordel for språket. Ei slik nærlesing er lite produktiv, om ho ikkje inngår som ledd i ei større vitskapleg oppgåve, ettersom konklusjonen i ei slik tilnærming alltid vil vera at ein tekst ein uforklårleg storleik; ein naturleg konsekvens av det å gje avkall på all forklårande verksemd (Kittang 1975:43).

I avhandlinga *Litteraturkritiske problem* presenterer Atle Kittang ei ny og kritisk tilnærming som betre svarar det vide tekstomgrepet, Barthes sin vev-metafor. Den kritiske tilnærminga er ein freistnad på å overvinna den sympatiske lesemåten sin lineære hermeneutikk og den tingleggjerande estetismen som pregar den nykritiske nærlesinga. All menneskeleg verksemd tenkjast her å vera formidla, styrt av instansar ein ikkje har oversikt over til ei kvar tid. Ein litterær tekst kan soleis vera langt meir kompleks og langt mindre opphavleg i sitt språk enn det ekspressiv teori vil ha han. Målet med lesinga vert då å synleggjera det mangfaldet ein tekst kan vera, og blottleggja dei formidlande elementa som styrer meiningsproduksjonen i teksten:

[...] vise - bak det «diktaren vil ha sagt» - kva som styrer eller konstituerer denne uttrykksviljen, eller korleis verket gjer noko anna og noko meir enn det verkets røyst seier. Det gjeld altså ikkje å lese mot diktarens intensjon (der den sympatiske lesemåten

skulle lese med). Det dreier seg tvert imot om å følge diktarens intensjon ned dit der den blir konstituert (Kittang 1975:45).

Denne måten å lesa ein tekst på let seg ikkje ukritisk riva med av «røysta» i teksten, men er vaken for det at røysta, eller ogso teiknet, kan vera berar av andre intensjonar. Å tolka ein tekst er ikkje å gje han ei meining, men å vurderer det mangfaldet han er skapt av, skriv R. Barthes (Kittang 1975:49).<sup>6</sup>

At ein tekst ikkje vert til i eit tomrom, men i eit tekstrom, og soleis kan ha referansar i seg til andre tekstar, spor i seg av andre tekstar som utgjer produksjonsvilkåra, er grunnlaget for so kalla intertekstuell teori og metode (Kittang 1975:50).

## 2.2. Intertekstuell teori og metode

Som teori- og metodegrunnlag opnar eit arbeid med intertekstualitet for mange spørsmål. Korleis forstår eg dette omgrepet, og kvifor kan denne teorien og metoden tena til å kasta ljøs over mi oppgåve? Før eg svarar på desse spørsmåla kan det vera på sin plass å seia noko om kva som ligg i sjølve omgrepet intertekstualitet.

I *Litteraturvitenskapelig leksikon* er omgrepet intertekstualitet definert som «alle tenkelige forbindelser mellom tekster» (Lothe, Refsum og Solberg 2007:100). Tanken er at ein tekst alltid vil stå i relasjon til andre tekstar. Intertekstuell teori og metode byggjer på den forståinga at tekst, i snever tyding; skrift på papir, er noko dynamisk, noko som femnar utover seg sjølv. For det fyrste er ein forfattar ogso ein lesar, og den bagasjen det medfører vil naudsynleg påverka det ho/han skriv. For det andre har lesaren sjølv ein bagasje med seg i møtet med tekst. Den meininga som vert produsert i dette møtet er farga av denne bagasjen, og ei lesing vil soleis alltid vera individuell, teksten omskifteleg. På same måte som ein tekst alltid vert til i eit tekstrom, er ei kvar lesing alltid situert; knytt til tid og rom (Worton og Still 1993:1-2).

Omgrepet intertekstualitet vart fyrst lansert på slutten av 1900-talet av den bulgarsk-franske semiologen og seinare psykoanalytikaren Julia Kristeva. Tankane bak omgrepet var ikkje berre nye. Omgrepet fekk si tyding frå tidleg forskning, framfor alt frå den russiske teoretikaren M.M. Bakhtin sin teori om dialog. Liksom Kristeva formidla og utvikla Bakhtin sin lærdom har hennar arbeid i ettertid vorte fornøye og vidareutvikla. Tradisjonen er denne kvinna likevel mykje takksam, sidan det var ho som utvida dette omgrepet til å gjelda all tekst, ogso ikkje-litterær. Fylgjeleg var ho med på å forma det forskningsfeltet me har i dag, og legitimera denne typen teori og metode i utforskinga av til dømes ein litteraturkritikk av Arne Garborg. For å forklåra mi forståing av omgrepet intertekstualitet, og dei moglegheitene og avgrensingane

---

6 Sitatet har Kittang henta frå Barthes, R. (1970) *S/Z*. Paris (Side 11-12).



som ligg i det, vil eg stogga opp litt ved Kristeva. Hennar definisjon av omgrepet høver godt som utgangspunkt for ein diskusjon av mi eiga forståing. I innleiinga og under problemstillinga knyter eg oppgåva mi til litteraturkritikaren og teoretikaren Harold Bloom (1930 - ) og den allereie nemnde M.M. Bakhtin og hans teori om dialog. Det er snakk om ein relativt ny teori og metode på området, og tankar som kan førast attende til før Kristeva. Denne koplinga er ikkje uproblematisk. Då Kristeva definerte det ho kalla «poetic language» i artikkelen «World, Dialouge and Novel» gjorde ho dette på bakgrunn av ei forståing av tekst som dobbel; bestående av ein horisontal og ein vertikal dimensjon. Dette skiljet kan medverka til å forklåra og problematisera min eigen bruk av omgrepet. Det som kjenneteiknar den horisontale dimensjonen er forholdet mellom forfattar og lesar: «the word in the text belongs to both writing subject and addressee» (Moi 1986:36). Denne dimensjonen er tilknytt den gamle strukturalistiske forståinga av tekst som bodskap. Forholdet mellom forfattar og lesar dannar ogso grunnlaget for Bloom sin teori. Hjø han står det inter-personlege forholdet mellom ulike aktørar, eller poetar, i sentrum, og intertekstualitet er med det noko avgrensa til forholdet mellom tekstar: ein allereie eksisterande tekst og ein imiterande tekst. Når det er sagt, står Bloom sin teori langt frå den ein finn hjå strukturalistane, og representerer like mykje ein kritikk av han som det post-strukturalistisk teori gjer. I den vertikale dimensjonen står forholdet mellom tekst og kontekst i sentrum: «the word in the text is oriented toward an anterior or synchronic literary corpus» (Moi 1986:36-37). Dette forholdet framhever Kristeva på bakgrunn av Bakhtin som, i likskap med den voksande post-strukturalismen, forstod språket som noko sosialt og kulturelt bestemt. Språket er aldri vårt eige. I kontrast til den seinare Kristeva var Bakhtin sitt fokus, lik Bloom, hovudsakleg retta mot det inter-personlege. For Kristeva var desse aksane, den horisontale og vertikale dimensjonen, like viktige og integrerte i ein kvar tekst. Mening er noko «always at one and the same time «inside» and «outside» the text» (Allen 2000:37). Det var med denne syntesen ho definerte intertekstualitet: «each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read» (Moi 1986:37). Med denne samanslåinga fråskreiv post-strukturalistane, medrekna Bakhtin, subjektet i skrifta, og forkynte det Barthes uttala som «The death of the author». Intertekstualitet «replaces that of intersubjectivity and poetic language is read as at least double» (Moi 1986:37).

Det skal vanskeleg gjerast å kopla Bloom sin teori med Bakhtin sin teori utan at ein av dei vert redusert. Når eg i mi oppgåve tek i bruk Bloom og Bakhtin er det som to ulike teoriar: to nivå av intertekstualitet. Dei lèt seg ikkje samanfatta til éi forståing. Bloom og Bakhtin representerer to forskjellige oppfatningar av intertekstualitet. Medan Bakhtin sin definisjon er vid og omfattande, er Bloom sin teori, som vist ovanfor, avgrensa til tekstrelasjonar. Bloom sin

teori er ikkje berre ein kritikk av strukturalistisk teori, men ogso post-strukturalistisk teori med si tolking av litteratur på bakgrunn av ein ikkje-litterær kontekst. Når Bloom tek for seg forholdet mellom to konkrete tekstar, er hans form for intertekstualitet, i kontrast til Bakhtin si sirkel-forståing av språket, eksplisitt. Ogso med Bakhtin kan ein snakka om tekst-relasjonar, men dei er implisitte og må påvisast. Sjølv om Bloom sin teori og metode er mykje konkret og tekst-relasjonen eksplisitt, er ikkje hans teori, som alt påpeika, i tråd med annan ny teori på feltet (m.a. Riffaterre), meiningsorientert. I likskap med Bakhtin, og Kristeva for den del, byggjer Bloom sin teori på den forståinga at all tekst er inter-tekst: «Poetic meaning [...] is [...] indeterminate» (Bloom 1975:69). Ein kan då spørje kva poenget med ein slik studie er? I kontrast til den post-strukturalistiske lesinga byggjer Bloom si lesing på ein agenda. Intertekstualitet er for han alltid motivert, og studien av intertekstuelle relasjonar gjev innsyn i denne motivasjonen – korleis tekst vert til. Ei utforsking av andre moglege tekst-relasjonar kan ogso bera frukter. Om ingenting anna; som perspektivrike relasjonar i teksten.

Dette fører meg over til det siste spørsmålet: Kvifor vil eg bruka teori og metode knytt til nettopp Bloom og Bakhtin? I likskap med Bloom si lesing spring mi lesing ut av ei nyfikne på korleis teksten vart til. Bloom sin teori om intertekstualitet tek vidare, som skapt for mi oppgåve, utgangspunkt i forholdet mellom to tekstar skrive av høvesvis ei utviklande forfattarspire og det Bloom med terminologi henta frå Freud og hans teori om Ødipus-komplekset kallar «den poetiske far» som korkje kan drepast eller døy. I britisk poesi, Bloom sitt forskingsfelt, er Milton denne farsfiguren, og etterkomarane er sønene hans. I denne studien er Ibsen «den poetiske far» og Garborg sonen hans.<sup>7</sup> Etter Milton er poesien styrt av to drifter. Det er her teorien hans vert intertekstuell. Den fyrste drifta er knytt til eit ynske om å imitera forgjengaren sin poesi – det førebiletet som lærde poeten kva poesi er. Den andre drifta er knytt til eit ynske om ogso å vera original og eit forsvar mot tanken på at alt poeten gjer er å imitera i staden for å skapa (Allen 2000:134). Poeten vert ståande i eit avhengigheitsforhold til sin forgjengar. Det denne teorien har vorte kritisert for, er at Bloom ikkje krev det ein kan kalla direkte tekst-linkar for å hevda påverknad: «For Bloom, the significant inter-text need not even be directly linked stylistically or figuratively to the text in question» (Allen 2000:140). Korleis skal ein då kunne påvisa «den poetiske far»? Teorien hans må naudsynleg koplast til annan intertekstuell teori. Ettersom det er ein litteraturkritikk og her skal handsama, ein kritikk av Henrik Ibsens *Keiser og Galilæer*, er ikkje dette problemet aktuelt for mi oppgåve.

Som eit resultat av Garborg sitt «avhengighetsforhold» til Ibsen framstår teksten som

---

<sup>7</sup> I eit norsk perspektiv kan det diskuterast kor vidt Ibsen ikkje representerer ein Milton per definisjon, eit førebilete for all tradisjon i ettertid av han.

ambivalent, eller fleirrøysta. Den dialogiske karakteren ved Garborg sin kritikk femnar ogso utover forholdet Garborg og Ibsen imellom. Det er her Bakhtin og hans teori om dialog kan brukast. Bakhtin sine tankar om dialog voks fram av hans kritikk av de Saussure sin abstrakte lingvistikk. Alt språk er dialogisk, hevda Bakhtin:

The speaker is not Adam, and therefore the subject of his speech itself inevitably becomes the arena where his opinions meet those of his partners [...] or other viewpoints, world view, trends, theories, and so forth (in the sphere of cultural communication)(Bakhtin & Volonsinov 1986:93-94).

Ytringar står i forhold til noko på førehand sagt, og til nokon; ein adressat. Som det kjem fram av sitatet forstod ikkje Bakhtin dialogen som noko avgrensa karakterane i det her omtala forskningsobjektet; romanen. Dialogen vert ogso knytt til «world views» og «theories». Denne teorien opnar for ei forståing av det dialogiske, eller fleirrøysta, som uttrykk for tankar og idear i Garborg si eiga samtid. I nær tilknytning dialogen introduserer Bakhtin omgrepa «dobbel diskurs» og «polyfoni». Det Bakhtin kallar «dobbel diskurs» syner seg i romanen i det at karakterane ikkje berre er eit uttrykk for seg sjølv, men ogso eit uttrykk for forfattaren. Då Garborg gjev uttrykk for tilsynelatande ulike tankar og idear kan stemma hans ogso seiast å vera dobbel, eller fleirdobbel. Ei slik tolking av røysta som splitta inneber ei fråsteling av Garborg sin autoritet. Teksten vert det Bakhtin meiner med «polyfoni», eller ein polyfon tekst. Ein tekst er polyfon når alle diskursane i han er jamstelte. I kontrast til den seinare post-strukturalismen oppfatta ikkje Bakhtin at forfattaren med dette var direkte død. Forfattaren er framleis der, men han fungerer ikkje som ein rettleiande instans. Tanken om at Garborg svik den oppgåva han innleiingsvis set seg, å koma med ei «Veiledning», kan her få si forklåring.

### **2.3. Bloom som metodisk inngang**

Bloom sitt arbeid med intertekstualitet tek, som sagt, utgangspunkt i forholdet mellom to eller fleire poetar imellom, det Bloom i si avhandling *The Anxiety of Influence* presenterer som «intra-poetic relationships» (Bloom 1997:5). Føremålet med arbeidet er todelt. For det fyrste vil Bloom endra det ålmenne biletet av korleis ein poet er med på å forma ein annan poet. For det andre vil Bloom medverka til å skapa eit verkty, ein metode, som på ein adekvat måte lèt seg bruka i handsaminga av tekst og forholdet tekstar imellom (Bloom 1997:5).

Bloom si forståing av tekst og tekst-relasjonar voks fram av hans arbeid med lyrikk frå romantikken. I klår motsetnad til den rådande romantiske tanken om det skapande geniet, meinte Bloom at denne lyrikken, medvite eller umedvite, forma seg etter Milton som eit slags poetisk førebilete. At poetane refererer til Milton forklåra Bloom med det at dei kom etter. Dei kom rett

og slett for seint til ei hending, og den hendinga var Milton. På bakgrunn av denne studien forstod Bloom lyrikk, og tekst reint ålment, som imitasjon – noko påverka av tekst føreåt (Allen 2000:133-134). Denne forståinga av tekst namngav Bloom, i ljøs av tradisjonen, *antitetisk*:

All criticisms that call themselves primary vacillate between tautology – in which the poem is and means itself – and reduction – in which the poem means something that is not itself a poem. Antithetical criticism must begin by denying both tautology and reduction, a denial best delivered by the assertion that the meaning of a poem can only be a poem, but *another poem – a poem not itself* (Bloom 1997:70).

Kva Bloom meir nøyaktig legg i omgrepet *antitetisk* skal eg koma attende til seinare. Kjernen i Bloom sitt arbeid er at poetar finn inspirasjon i andre poetar og byrjar der gjennom ein imitasjon. Kven ein vel å imitera er, som sagt, aldri tilfeldig. Forholdet til det Bloom kallar «den poetiske far» er prega av djup kjærleik. Det kan her vera på sin plass å minna om Garborg si «Ibsen-Ørska». Skal poeten utvikla ei eiga stemma, verta noko meir enn ein rein kopi, må han framstå som annleis. Han må skriva om på sitt førebilete og i dette arbeidet – kjenneteikna av angst – forsvara seg mot denne handlinga. Kjensla av angst karakteriserer Bloom som både «a kind of separation anxiety» og «the beginning of a compulsion neurosis, or fear of death» (Bloom 1997:58). Lik kjærleiken til «den poetiske far», syner kjensla av angst seg å vera ambivalent. Påverknad er: «literary love, tempered by defense» (Bloom 2011:8).

Bloom kallar omskrivinga ei kreativ feillesing, «misreading», eller «poetic misprision» (Bloom 1997:xxiii). Her skil han mellom sokalla sterke poetar og svake poetar. Medan ein sterk poet gjer ei sterk feillesing, vil ein svak poet ikkje makta noko anna enn å gjenta sitt førebilete (Bloom 1997:5). Den prosessen ein sterk poet gjennomgår kjenneteiknast av det Bloom kallar ein serie «revisionary ratios», revisjonistiske einingar. Det er snakk om ulike steg av, eller teknikkar for feillesing (Bloom 1997:10). Med terminologi henta frå gamal og ny teori syner han til seks einingar kalla: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis* og *apophrades*. Desse seks einingane knyter han i sitt neste verk *A Map of Misreading* til seks retoriske tropar for innverknad, og seks tilsvarande former for psykisk forsvar henta frå psykoanalysen, og då særleg Anna Freud og hennar rangering av forsvarsmekanismar i *The Ego and the Mechanisms of Defense*. Siktemålet er å kartleggja:

[...] how meaning is produced in Post-Enlightenment strong poetry by the substitutive interplay of figures and of images, by the language strong poets use in defense against, and response to the language of prior strong poets (Bloom 1975:87).

Kombinasjonen av retorikk og psykoanalytisk tilnærming får si forklåring i Bloom si forståing av omgrepet *antitetisk*. Då Bloom si forståing av tekst kan kallast *antitetisk* er det i begge

tydingane av ordet. Den fyrste tydinga: «as the counter-placing of rival ideas in balanced or parallel structures, phrases, words» knyter Bloom til Freud og hans gransking av ur-ord. Den andre tydinga av ordet: «as the anti-natural, or the «imaginative» opposed to the natural» knyter han til Nietzsche og hans teori om det andre sjølv, slik den kom til uttrykk hjå Yeats (Bloom 1975:88). Freud si retoriske oppfatning av omgrepet vert hjå han sjølv omforma til forsvarsmekanismar, medan Nietzsche si psykologiske oppfatning vert omforma til tropar, fortel Bloom. Ei antitetisk lesing, i omgrepet si fulle tyding, må difor innehalda både tropar og forsvarsmekanismar, og forstå desse som gjensidig skiftelege (Bloom 1975:88). Omgrepet *trope*, slik Bloom nyttar det, ligg som han sjølv påpeikar nærmare Vico enn Nietzsche. I likskap med Vico forstår Bloom tropar som naudsynlege feiltakingar i språket. Ein trope er «a willing error, a turn from literal meaning in which a word or phrase is used in an improper sense, wandering from its rightful place» (Bloom 1975:93). Vico opererer med fire troper, dei Burke i ettertid har kalla meistertropane: *ironi*, *metonymi*, *metafor* og *synekdoke*. I sitt kart over feillesing legg Bloom til dei to tropane *metalepse* og *hyperbol* (Bloom 1975:94).

Med forsvar forstår Bloom ein psykisk prosess retta mot forandring av den typen som kan forstyrre ego-et, eller det øvre sjelelaget. Forsvaret vert sett inn mot interne rørslar frå id, det djupare sjelelaget. Desse rørsleane manifesterer seg som representasjonar av fantasi, ynske og so bortetter. (Bloom 1975:92). Medan Anna Freud opererte med ti typar forsvar, er desse hjå Bloom sett saman til seks stykk. Han skil mellom ei reaksjonsdanning, ei vending mot eigen person og omsnuing til det motsette, annullering, isolasjon og regresjon under eitt, fortrenging, sublimering og sist med ikkje minst det dialektiske paret introjeksjon og projeksjon.

Det Bloom kallar revisjonistiske einingar kan vera ein trope og eit forsvar, ein av delane, eller både-og: «literary meaning is a kind of death. Defenses can be said to trope against death, rather in the same sense that tropes can be said to defend against literal meaning» (Bloom 1975:91).

### 2.3.1. Seks typar feillesing

Bloom sitt metodiske kart<sup>8</sup> over feillesing er, slik han presenterer det i *A Map of Misreading*, bygd på den estetiske triaden: avgrensing – erstatning – representasjon, henta frå Isaac Lurias skapingsdialektikk. Dei seks revisjonistiske einingane vert her ståande i samansette, eller dialektiske par, der kvart par – tre i alt – rettar seg etter Luria sitt mønster. I tråd med paradigmet vert ogso dei retoriske tropane og dei psykiske forsvarsformene delt opp slik at det oppstår eit skilje mellom so kalla avgrensingstropar og -forsvar, og representasjonstropar og -forsvar.

<sup>8</sup> Kartet har eg skrive om til nynorsk sjølv. Det er ein kopi frå Bloom si avhandling *A Map of Misreading* (1975) Side 84.

REVISJONISMENS DIALEKTIKK	BILETE I DIKTET	RETORISK TROPE	FORSVAR- MEKANISME	REVISJONISTISK RATIO
<i>Avgrensing</i>	Nærvære og fråvære	Ironi	Reaksjons- danning	Clinamen
<i>Erstatning</i>	↕	↕	↕	↕
<i>Representasjon</i>	Del for heilskap eller heilskap for del	Synekdoke	Vending mot eigen person. Omsnuing til det motsette	Tessera
<i>Avgrensing</i>	Fylde og tomheit	Metonymi	Annullering, isolasjon, regresjon	Kenosis
<i>Erstatning</i>	↕	↕	↕	↕
<i>Representasjon</i>	Høgt og lågt	Hyperbol, litotes	Fortrengning	Demonisering
<i>Avgrensing</i>	Innside og utside	Metafor	Sublimering	Askesis
<i>Erstatning</i>	↕	↕	↕	↕
<i>Representasjon</i>	Tidleg og seint	Metalapse	Introjeksjon, projeksjon	Apophrades

Eininga *clinamen* dannar saman med *tessera* det fyrste dialektiske paret. I *The Anxiety of Influence* skildrar Bloom *clinamen* som «misprision proper», sjølv brotet med førebiletet (Bloom 1997:14). Namnet *clinamen* har Bloom henta frå Lucretius der det vart nytta om atoma og deira uføreseielege rørsler. *Tessera* er å forstå som ei antitetisk gjenoppretting. Denne termen er ikkje henta frå mosaikk-kunsten, men antikk mystikk der termen hadde tydinga «a token of recognition» (Bloom 1997:14). *Clinamen* er ein teknikk som typisk er å finna i opninga av ein tekst, fortel Bloom. Han er mest naudsynt dersom ein vil fri seg frå forgjengaren og framstå som individuell:

The Poem, in order to *open* in every sense, makes its limitation with some considerable sense of relief. It is as though the *illusio* said: «Accept absence as presence and begin by falling, for otherwise how can you *begin*?» (Bloom 1975:97-98).

Denne teknikken kjenneteiknast av ei rørsle frå nærvære til fråvære, eller bilete av dette. I teksten syner bileta, eller rørsle, seg gjennom tropen ironi; eit uttrykk for det motsette av det ein meiner.

Forsvaret Bloom knyt denne typen feillesing er det Freud har kalla det primære symptomet på forsvar, nemleg danninga av ein reaksjon (Bloom 1975:97). I tråd med Luria fylgjer *tessera* som ei antitetisk fullending av den fyrste rørsla gjennom ein substitusjon av heilskap for del. Synektdoken er her den primære tropen. Til grunn ligg innsikta at på eit sett er alt nærvære i det minste ein del av ein totalitet, same kor illusorisk han er (Bloom 1975:98). Medan *clinamen* synleggjer ein konflikt, kjenneteiknast *tessera* av det ambivalente. Forsvarsformene ein her finn er ei omsnuing til det motsette, forklårt som ei tvitydig fullbyrding då «it is a process in which an instinctual aim is converted into its opposite by turning from activity to passivity», og ei vending mot eigen person (Bloom 1975:98). Begge desse forsvarsformene representerer ei nekting, eller avvising, av ei allereie påstått sanning.

I det neste dialektiske paret vert teksten avgrensa gjennom ei form for gjentakning som kan enda opp i representasjonar på grensa til hysteri. Bloom kallar den tredje revisjonistiske eininga *kenosis*. *Kenosis* er namnet på eit verkty som har til føremål å knusa noko (Bloom 1997:14). Totaliteten i *tessera* vert her broten opp i usamanhengande fragment. Teksten grip til reduksjonsbilete, oftast frå fylde til tomheit (Bloom 1975:98). Den primære tropen er metonymi: eit byte av namn, eller ei forskyving. Til denne feillesinga knyter Bloom ein triade av forsvarsformer: annullering, isolasjon og regresjon. Bloom forklårar annullering mest som ein tvangsprosess der tidlegare tankar vert gjort makteslause ved ei stendig gjentakning av det magiske motsette. Ved isolasjon vert tankar og handlingar skilde, medan regresjon er å forstå som ei tilbakevending til tidlegare trinn (Bloom 1975:99). *Kenosis* er, psykologisk, likevel ingen attergang til opphavet, men «a sense that the separation from origins is doomed to keep repeating itself» (Bloom 1975:99). Til *kenosis* knyter Bloom det han kallar ei gjenoppbyggjande *daemonization*, eller *demonisering*. Omgrepet er henta frå neo-platonsk bruk (Bloom 1997:15). *Demoniseringa* vert knytt til ei fortrenking. Som forsvarsform har fortrenkinga som siktemål å halda driftene og ynska nede i det umedvitne. Denne oppgåva lukkast likevel aldri heilt: «To drive down into the unconscious is the same process as heaping up the unconscious» (Bloom 1975:100). I dette forsvaret er hyperbolen, overdrivinga, den rådande tropen, men litotes, underdrivinga, førekjem ogso. Det høge og låge, det sublime og groteske (Bloom 1975:100).

Einingane *askesis* og *apophrades* utgjer det siste dialektiske paret hjå Bloom. Termen *askesis* har her den ålmenne tydinga sjølv-reinsking (Bloom 1997:15). Den primære tropen er metaforen: samanlikninga, eller omskrivinga. Ein står her overfor bilete av, eller ei rørsle frå, noko indre til noko ytre. Til denne feillesinga høyrer sublimeringa som forsvarsform, ei forskyving av driftene over på noko anna, eller nokon andre, ofte i tråd med høgare sosiale verdiar. Dette forsvaret er ifylgje Freud det einaste eigentleg vellukka forsvaret (Bloom

1975:100). *Apophrades*, den avsluttande representasjonen, syner til ei tilbakevending av dei daude (Bloom 1997:15). Forholdet mellom det tidlege og det seine er her viktig, og kjem til uttrykk i teksten gjennom tropen metalepse. Bloom forklårar denne tropen som ei der noko vert ført over frå ein stad til ein annan: «The metalepsis leaps over the heads of the other tropes and becomes a representation set against time [...] making the later into the earlier» (Bloom 1975:103). Som forsvar vel apophrades mellom ein projeksjon og ein introjeksjon. Desse står i slekt med kvarandre, men er ogso antitetiske. Medan introjeksjon er ei form for identifikasjon med det eller den omtala - med «den poetiske far», eller hjå A. Freud: «angriparen» - og ei innlemming av ei drift, går projeksjon ut på å tillegga andre sine drifter og mål. Det siste forsvaret syner seg ofte gjennom sjalusi. I større grad enn dei andre forsvarsformene nyttar desse tropar mot andre tidlegare nytta forsvar (Bloom 1975:100-102).

Medan dei avgrensande einingane normalt sett vender seg vekk frå eit tapt objekt, anten i retning det sørgjande subjektet, eller ei erstatning, vender representasjonseiningane seg vanlegvis bakover og freistar å fornya eller rå over kreftene til grunn i objektet (Bloom 1975:104). Det finst jamvel mange unntak frå dette systemet, legg Bloom til. Dei revisjonistiske einingane kan erstatta kvarandre, og overlappa kvarandre. Det er ikkje sagt at kvar og ein av dei treng vera til stades i ein tekst. Det er heller motsett, sidan forsvarsformene opptrer som typiske for det enkelte individ. Ego er «i alle sine konflikter [...] mer eller mindre konsekvent når det gjelder å gjøre bruk av alle de midler som står til rådighet» (Freud 1974:34). Kartet er heller ikkje meint som ein mal, men ein rettleiande instans (Bloom 1975:104-105).

## 2.4. Samandrag

I dette kapitlet har eg freista å klårgjera mitt eige syn på tekst som noko med både meiningsberande og meiningsnedbrytande eigenskapar. Tilnærminga mi knyter eg til intertekstuell teori og metode, både ny og gamal. Medan den nye teorien skriv seg frå H. Bloom, høyrer den eldre teorien til M.M. Bakhtin. Ettersom teoriane ikkje so lett lét seg einast, har eg valt å operera med to nivå av intertekstualitet i mi oppgåva.

Bloom er, på si side, oppteken av korleis tekst vert til, og då særleg hjå «nye» poetar. Han forstår tekst som imitasjon av anna tekst, og fylgjeleg ei form for fadermord, det han sjølv kallar ei feillesing naudsynleg for den som ynsker å framstå som original. Bloom sin teori høver godt i lesinga av litteraturkritikk, og særleg når kritikaren, som Garborg, er relativt ny i faget. Ibsen var dessutan ikkje kven som helst for Garborg, han var eit av Garborg sine største førebilete. Då det under ei kvar feillesing ligg ei kjensla av angst, meiner Bloom det er råd å få innsyn i korleis tekst vert til. I *A Map of Misreading* presenterer han eit kart over ulike teknikkar for å spora



moglege feillesingar i teksten. Denne teorien vil eg nytta som metodisk inngang i min analyse.

Det ambivalente i Garborg sin kritikk, eit mogleg resultat av feillesinga, kan ogso forklårast ved hjelp av Bakhtin og hans teori om dialog. Med han kan teksten ogso lesast som polyfon; med fleire ibuande røyster. Ei lesing som kan forklåra den tilsynelatande mangelen på einskap i Garborg si melding.

### 3. Intertekstuell analyse

I dette kapittelet vil eg analysera Garborg sin kritikk med utgangspunkt i teorien og metoden skissert ovanfor. Med analysen vonar eg å avdekka to nivå av intertekstualitet i teksten som kan verka til å klårgjera det motstridande og heterogene ved Garborg sin kritikk og stilla spørsmål ved kritikken si tilhøyrse i samtida.

Analysen er delt opp i tre hovuddelar: 1) Ibsen som menneske og diktar (punkt 3.2.), 2) diktaren si oppgåve (punkt 3.3.) og 3) verket *Keiser og Galilæer* (punkt 3.4.). Før eg går ned i teksten, vil eg kort kommentera denne inndelinga og korleis eg vil gå fram i møte med teksten.

#### 3.1. Oppbygging og inndeling

I tråd med Bloom sitt metodiske kart vil eg lesa Garborg sin kritikk som ein tekst med både ein inngang og ein utgang. Ei intertekstuell, eller kritisk, lesing handlar, som sagt, ikkje om å lesa *mot* diktaren sin intensjon, men å fylgja denne intensjonen i teksten ned dit han vert konstituert. Analysen min er bygd opp med utgangspunkt i denne oppgåva. Eg vil fylgja Garborg sin argumentasjon i teksten.

På bakgrunn av Garborg sine krav kan kritikken delast opp i tre hovuddelar. Desse tre delane representerer moralske, genetiske og estetiske krav. Klassifiseringa baserer seg på Per Thomas Andersen sin artikkel «Kritikk og kriterier» på trykk i *Vinduet* (1987). Godt over halvparten av Garborg sin kritikk omhandlar Ibsen som person, og den verknaden han har som menneske på si eiga diktning. Kritikken fell under det Andersen kallar eit moralsk/politisk krav. Her er kritikken retta mot forfattaren si haldning: «Det ligger en holdning i teksten, og denne blir gjenstand for litteraturkritikerens vurdering» (Andersen 1987:18). Verket vert med andre ord dømt på bakgrunn av ein ikkje-litterær faktor. Som del av dei moralsk/politiske krava høyrer ein livssynskritikk. Denne knyter Andersen til ein estetisk-idealistisk tradisjon og ein religiøs tradisjon i Noreg, med andre ord den tradisjonen Garborg sjølv er del av (Andersen 1987:18). Det genetiske kravet ligg ogso utanfor, eller meir konkret forut for teksten. Andersen knyter dette kravet til fleire aspekt, deriblant intensjonen bak verket (Andersen 1987:21). I kritikken set Garborg fleire spørsmål ved oppgåva som diktar. Til desse kjem han med ei rekke krav. I avhandlinga mi vert dei kategorisert som genetiske. Dei estetiske krava vert, til liks med Andersen sin definisjon av dei, tilknytt det spesifikt litterære og tekstlege i Garborg sin kritikk (Andersen 1987:22).

Denne inndelinga er ikkje uproblematisk. Ei slik inndeling tykkjest for det fyrste å skulla øydeleggja for den med-fare-for-å-verta-misforstått «lineære» lesinga, mitt fylgje med Garborg

gjennom teksten. Då dette likevel lèt seg gjera, er det fordi Garborg sjølv til dels opererer med desse skiljelinene i kritikken. Mest tydeleg er skiljet mellom det reint estetiske og det som fell utanfor. Ei inndeling lik denne vil dinest aldri vera heil. Difor skal ho heller ikkje forståast som absolutt. Krava er flyktige, og ofte vanskelege å skilje frå kvarandre.

### **3.2. Ibsen som menneske og diktar**

Eg vil her ta for meg dei krava Garborg knyter til Ibsen som menneske. I kritikken er det, som eg her vil syna, fyrst og fremst Ibsen sitt livssyn som vert kritisert. Garborg opnar sin kritikk med – noko han avslutningsvis i fyrste del fortel – det siktemål å «kaste lidt Lys over hans [Ibsens] Eiendommelighed som Digter» (1873:16). Meir konkret er det snakk om ein gjennomgang av «Ibsens Stilling i Almindelighed» med andre ord; hans livssyn, «til hans Tid» og avslutningsvis noko «om hans Forhold til sit Folk» (1873:16). Som analysen vil syna, kan det siste kravet ogso tolkast som noko politisk motivert.

#### **3.2.1. Livssyn**

I tråd med Bloom sin teori opnar Garborg sin kritikk med ei ambivalent haldning til det omtala; i fyrste omgang Ibsen som menneske. Opninga kan lesast som ein innleiande *clinamen*. Garborg tykkjest fyrst berre å vera positiv til Ibsen. Han opnar meldinga med rosande ord. Ibsen «indtager som Digter en eiendommelig Stilling», skriv han utan å leggja skjul på si eiga begeistring (1873:3). Den rosande omtalen viser seg likevel å vera kortvarig, og den positive oppfatninga av Ibsen noko problematisk. Ibsen er likevel «ingenlunde, hvad man pleier at kalde «populær»», legg Garborg til (1873:3). Forklaringa er å finna i livssynet hans. Det er ikkje eit livssyn ein som lesar vil vedkjenna seg. I kritikken teiknar det seg to klårt opponerande haldningar. Av desse får den kritiske haldninga til slutt overmakta, og kritikken sin innleiande ros vert snudd om til ris: Ibsen er og blir, som «man» før har stempla han, «negativ», konkluderer Garborg (1873:4). Dette stempelet kan med Bloom tolkast som ei reaksjonsdanning; eit forsvar mot eit problematisk syn på Ibsen. Som førebilete er den naturlege responsen å skulle rosa Ibsen, men med det kjem han heller ingen veg dersom han vil fri seg frå han. Som det fyrste leddet av den dialektiske forvandlinga av førelegget (her forstått som Ibsen) må Garborg gjera ei avgrensing. Garborg må gjera nærvære om til fråvære. I teksten vert overgangen frå nærvære til fråvære synleg, til liks med Bloom sitt kart, gjennom ei ironisering. Då Garborg dinest omtalar Ibsen som «en mægtig Aand», har denne frasen fått eit nytt innhald synonymt med mellom anna «svimlende Ideer», «vilde, uhyggelige Udsigter ud i en Nattens Verden» og ein «ubarmhjertig, dæmonisk revolutionær Afsløren af al Livets Raaddenhed» (1873:4).

Som stønad for sitt eige forsvar, eller avgrensing frå Ibsen, syner Garborg til tradisjonen: Negativ «pleier man jo ogsaa betegne Ibsen» (1873:4). Kritikken får med det ein ny bunad som ålmenn. Oppfatninga av Ibsen som negativ var ogso, som Garborg skriv, mykje vanleg les ein den tilbakemeldinga Ibsen fekk på sine verk. Han var å oppfatta som ein pessimist. I Noreg kan denne kritikken meir konkret knytast til den gamle estetikaren og kritikaren Marcus Jacob Monrad (1816-1897) og hans krav om ei positiv og oppbyggjande ideal dikting. På 1800-talet var Monrad den mest tydingsfulle kritikaren i Noreg, og talsmann for den filosofiske idealismen nedarva frå Hegel (Linneberg 1992:73). Då Garborg skreiv sin kritikk, var Monrad fast tilsett som skribent i *Morgenbladet*. Her fekk Ibsen stendig gjennomgå som idélaus, og fylgjeleg negativ. Denne kritikken har nok Garborg fylgt med på. I Monrad sine auge var Ibsen ein satiriskar med eitt einaste føremål: å straffa lesarar sine (Monrad, 1866). Den filosofiske idealismen som Monrad baserte sin kritikk på var i fyrste halvdel av 1800-talet dominerande i Noreg, men mista med åra stendig plass til fordel for nye tankar. Då Garborg skreiv sin kritikk, var Monrad si lære med andre ord noko utgått på dato, og forståinga av Ibsen som negativ i hans tyding var ikkje lenger sjølvsgt. Edmund Gosse si melding av *Peer Gynt* i *The Spectator* gjer dette klårt: «Scandinavian critics have passed on Ibsen as a merely «negative» Satirist», skriv han. Ibsen «is anything rather than negative» (Gosse, 1872).

No er ikkje Monrad den einaste Garborg kan ha hatt i tankane sine då han stempla Ibsen som negativ. Ogso Clemens Petersen (1834-1918), som i lang tid var den rådande kritikaren i Danmark, meinte at Ibsen og hans dikting var negativ. Petersen var sjølv fast kritikar i *Fædrelandet* frå 1857 til 1868, då han grunna ei personleg krise måtte reisa frå Noreg og søkja eksil i USA (Ibsen 1904:306).<sup>9</sup> Petersen var ogso idealist, men fann seg ikkje sjølv bunde til denne læra. Han tilhørde ingen spesiell læremeiser eller skule (Westling 1984:203). Hovudmotivet i Petersen sin kritikk var kravet om det etiske. Når han oppfatta Ibsen som negativ, hadde det samanheng med ein skortande etikk (Rubow 1921:234-242). Forståinga av Ibsen som negativ var, som ein ser, å finna hjå fleire kritikarar og då særleg hjå dei med eit meir tradisjonalistisk syn. At denne tanken var levande sjølv ut i 1870-åra syner Garborg si melding. Ibsen var sjølv mykje medviten om denne kritikken. Det var han Ibsen hadde i bakhovudet då han i eit brev til forleggjaren Fredrik Hegel dagsett den 12. juli 1871 lova ei endring i og med *Keiser og Galilæer*. Her skreiv Ibsen at «Den positive verdensanskuelse som kritikerne så længe har afkrævet mig, skal man her få» (Ibsen 1904:231). Ifylgje Garborg vart ikkje det tilfellet.

Negativ i omgrepet si fulle tyding er Ibsen likevel ikkje, skriv Garborg, då det er noko

---

<sup>9</sup> C.Petersen vart i 1868 funne «skuldig» i å vera homoseksuell. Då han fyrst etter fleire år i Amerika kom attende til Danmark var han gløymd: «Rimligare vore att säga, att han gått bort 1869 – om nu ens det räckte» (Westling 1985:168). På hans sete i det offentlege sat no Georg Brandes.

«eigentleg kun den, som «ikke ved, hvad han vil, og ikke vil, hvad han ved»» er (1873:5). Her kan ein sjå ei form for omsnuing i kritikken, det Bloom kallar ein *tessera*. Garborg går her attende til den fyrste oppfatninga av Ibsen, den positive, og vel å akseptera det ein kan forstå som ein øydelagt totalitet. Ved fyrst å distansera seg frå Ibsen kan Garborg koma han i møte. Denne innlemminga er av ein ny karakter. Det er ikkje lenger den fascinerte Garborg ein møter, men ein raus Garborg som «vel» å godta Ibsen trass i hans manglar. Ordlyden minner her mykje om den ein finn i omtalen av Peer Gynt i meldinga av dette stykket i *Morgenbladet* 1867. Meldinga står som anonym, men innhald og form tilseier at det er Monrad som står bak. Om ynglingen Peer vert det skrive at han ikkje har teke «Noget Val» og at «han endnu ikke ved, hvad han egentlig vil; han er tvivlraadig» (Ibsen, 1867). Kva Garborg sjølv meiner med sin påstand forklårar han i det neste. Det vil med andre ord seia «den, som i Alt forholder sig søgende og tvivlende», skriv han i likskap med meldaren i *Morgenbladet*, men ogso, som fylgje av dette «ikke er istand til at omfatte og tilegne sig noget Bestemt i Overbevisning og Tro og deri finde Hvile» (1873: 5). Den negative er altså den viljelause; ein som ikkje har nokon vilje, og soleis ikkje kan ta nokon val. Nektar ein noko, er ein ikkje negativ, eksemplifiserer Garborg: «thi for at fornægte Et, maa man antage et Andet» (1873:5). I tråd med Monrad og den hegelske læra er dette å forstå som ei positiv syntese. Det negative er noko som står i nær samanheng med tvilen, skriv Garborg vidare. Tvilen er atter å forstå som ingenting: «[...] det Negative tilhører Tvivlen. Men Tvivlen er i seg selv det samme som Tomhed» (1873:5). Garborg sitt sprang over i «Tvivlen» og forståinga av han som «Tomhed» må òg lesast som eit sprang bort frå Monrad. Desse orda er nemleg ikkje hans. Den livssynstanken Garborg her skisserer er ein den danske filosofen Rasmus Nielsen (1809-1884) same år tok opp til diskusjon i tidsskriftet *For Ide og Virkelighed* (1869-73).<sup>10</sup> Kritikken sin dialogiske karakter tek no form, og det fleirrøysta i han byrjar å få form.

Med stønad frå sin gamle krets, deriblant Cl. Petersen, skipa Nielsen med fleire dette tidsskriftet med det siktemål å forkynna ei alternativ løysing på dualisme-striden i samtida: Konflikten mellom gamal tru og ny vitskap. Medan Monrad såg vitskap og tru som to opposisjonelle einingar, meinte Nielsen at desse kunne eksistera saman nettopp fordi dei var ulike. I opningsartikkelen i 1873 «Hvorledes man danner sig en Verdensanskuelse» teiknar Nielsen eit skilje mellom eit reint sosialt, eller menneskeleg livssyn, og eit guddommeleg personleg livssyn. Desse livssyna er avhengige av kvarandre. Får til dømes det verdslege overmakta, «vaagner Tvivlen ved de mange Spørgsmaal» (Nielsen 1873:7). Tvilen vert her sett

---

<sup>10</sup> C. Petersen skulle egentleg vera skrivar i dette tidsskriftet, men måtte naturlegvis seia opp plassen sin då han emigrerte. Plassen gjekk deretter til Bjørnstjerne Bjørnson. Redaktørane var då Nielsen, Bjørnson og Rudolf Schmidt.

synonymt med noko objektivt, ei lidning «af aandelig Hunger» (Nielsen 1873:7). Som eit døme på eit slikt vaklande livssyn syner han til Ed. von. Hartmann<sup>11</sup> og hans verk *Philosophie des Unbewussten*, der «den objektive fra guddommelig og menneskelig Bevidsthed skilte «Warheit» [nettopp] er – «gar Nichts»» – tomheit (Nielsen 1873:16). Eit slikt verdsbilete er ikkje trøysteslaust, legg han so til: «Ingenlunde! at sige, naar Sindet er frit og uhildet som tanken» (Nielsen 1873:15). At sinnet er fritt tyder at:

[...] Tænkeren ikke gjør Theorien til personlig Overbevisning [...] [eller] at han gjør Theorien til sin personlige Verdensanskuelse, naar han kun veed med sig selv, at han gjør det i kraft av et Valg [...] [; at verdsbiletet er eit] hvori hans matte Sjæl finder hvile» (Nielsen 1873:15-16).

Ibsen har ein gong sagt at ««Tvivlens Gave»» kan gjera ein til diktar, fortel Garborg. Her tek Ibsen feil, legg han til. Tvilen er nemleg «et Standpunkt», i likskap med det Nielsen skriv; å forstå som eit val (1873:5). Med det finst det ogso von for Ibsen. Garborg si irettesetting av Ibsen er interessant, og kan med Bloom oppfattast som ei form for annullering med siktemål å gjera Ibsen sine ord makteslause. Resultatet er at kritikken vert mest doserande. Den øydelagde totaliteten vert godkjend, men med ei åtvaring.

Å laga seg «en Verdensanskuelse» er ikkje «det Samme som at danne sig en rigtig Fremstilling», skriv Nielsen til konklusjon i sin artikkel (Nielsen 1873:16). Det same meiner tydelegvis Garborg, då han vidare presiserer at tvilen eigentleg berre er «et Overgangsstandpunkt» (1873:5). Ei tvilande sjel er nemleg «endnu ikke fuldt udviklet, ikke frigjort». Ibsen si diktning syner rett nok store krefter, «men den er bunden i Uklarhed og Mørke» (1873:5). Å «nære Tvivlen [...] er usundt», påpeikar Nielsen: «en saadan Tvivlen er Sygdom» (Nielsen 1873:7). At Ibsen lir av ein liknande sjukdom er Garborg visst; ein kan kjenna «det Sygelige paa Bunden af hans Digtning» (1873:5). Kritikken til Garborg nærmar seg her meir og meir ei *demonisering*, ein freistnad på å fortregja den tvilen Garborg sjølv skulle ha tilknytt Ibsen og hans livssyn. I tråd med Bloom kjem denne forsvarsmekanismen til uttrykk i teksten gjennom ei overdriving: «Tvivleren kan aldrig være nogen Livets Mand; thi alt Liv er grundet paa noget Positivt». Då Ibsen tumlar med det som ligg bak livet, står han berre i eit indirekte forhold til det (1873:5-6). Kor vellukka denne fortreginga er, kan ein stilla spørsmål ved. Mest som ein kommentar til sin eigen kritikk legg Garborg til at Ibsen her rett nok har «forsøgt i Skjönheden at finde Livsgaadens Løsning», men so er det «ikke Skjönheden, som er Tilværelsens Kjærne» heller, og fylgjeleg framstår «Skjönheden som en Illusjon», presiserer han

---

<sup>11</sup> I samtida var Ed. von Hartmann, saman med Schopenhauer, ein av dei som særleg «ga næring til pessimismen som livstolking og verdensforklaring» (Ibsen 1978:443).

i det endelege (1873:6). Denne oppfatninga av alt som illusjon er eit resultat av det verdsbiletet Garborg, i likskap med Nielsen, stiller spørsmål ved. Nielsen forklårar det slik: «Man skjønner heraf, hvad Verden er, hvad Livet er værdt og hvad al menneskelig Digten og Tragten har at betyde; det er Skuffelse, Indbildning, Illusjon Altsammen» (Nielsen 1873:14). Sjølv skriv Garborg at Ibsen ikkje vil koma til noko anna resultat enn «den – forresten ingenlunde nye – Opdagelse, at «Alt er Forfængelighed;» Skuffelser og Tomhed [...] det er den indre Fortvivlelse der møder os overalt» (1873:7).

I likskap med Nielsen verkar Garborg å sjå det etiske som eit naudsynt element i eit livssyn. Fellestrekk dei imellom gjer Nielsen til ei viktig røyst i Garborg sin kritikk. Kor viktig denne røysta er kan ein jamvel stilla spørsmål ved. Medan Nielsen henta si forståing av det etiske hjå Søren Kierkegaard og læra hans om dei tre livsstadia: det estetiske, det etiske og det religiøse, omtala i *Enten-Eller* (del 2), verkar Garborg sitt høgare standpunkt å vera meir i tråd med eit idealistisk eit. Den frigjeringa Garborg talar om knyter han nemleg til ein mangel på «Forsoning og Harmoni» (1873:5). Denne mistanken vert stadfesta i den siste delen av kritikken. No er det Monrad som har ordet i kritikken. Det standpunktet Ibsen er å finna på er ikkje Kierkegaard sitt estetiske, men eit, i tråd med Monrad si ordlegging, heidensk. Motpolen er det kristne:

Modsætningen er altsaa mellem den «hedenske» (d.e. den rent menneskelige) Livsanskuelse [...] - og den kristelige, der erkjender, at Mennesket kun ved frivillig Böielse af sin egen Personlighed under Gudsviljen [...] opnaar den sande Frihed, der bestaae i, at Menneskets Vilje gaar over i Guds og derved guddommeliggjøres (1873:57).

I likskap med Monrad sin teori voks S. Kierkegaard sine tankar fram av Hegel sin filosofi, men i kontrast som ein kritikk, og då særleg av den hegelske religionsfilosofien.

Hegel oppfatta sin filosofi som den høgaste og eigentleg sanne filosofien, og kristendomen som tilsvarande i religionen. I både filosofi og religion såg Hegel Gud, forstått som noko objektivt, som den evige sanninga; ei uendeleg ånd som samla motsetningane i tilværet: mellom det endelege og uendelege, det menneskelege og det guddommelege (Hareide 1996:412). Kierkegaard trudde derimot ikkje på at ein kunne overvinna den moderne tilstanden gjennom ei forsoning med han. Han retta i staden merksemda mot det einskilde individet «hiin Enkelte», og freista å atter oppretta mennesket sin eksistens som noko meiningsfullt og problematisk. Ein eksistens det, ifylgje han, var uråd å koma over anna enn gjennom eige engasjement, frustrasjon og lidenskap (Hareide 1996:413). Med dei tre livsstadia freista han å skissera ei religiøs utvikling som betre ville svara til mennesket si utvikling enn det han meinte

det hegelske systemet gjorde. Kierkegaard såg ikkje det etiske stadiet som det siste, sagt med Hegel og Monrad; det uendelege. Det etiske mennesket kjenneteiknast hjå Kierkegaard ved at det har forplikta seg i høve omgjevnadene, teke på seg borgarleg og moralsk ansvar. Moralen er like fullt noko i individet, og ikkje abstrakt og objektiv. Det etiske individet trur at ho/han kan la det religiøse vera underordna viljen, at individet kan frelsa seg sjølv. Det etiske valet er med andre ord ikkje nok til å bringa individet i samanheng med tilværet som heilskap (Hareide 1996:415).

At Ibsen sitt bilete av verda og livet i botn er heidensk viser seg spesielt i hans skildring av personlegdomen, fortel Garborg seinare i meldinga. At hans synspunkt vik frå Kierkegaard sitt står no klårt:

[...] han opstiller Mennesket som et absolut selvstændigt Væsen, der staar *ligeoverfor* en evig Verdensmagt og altsaa altid i Strid med denne. [...] Det Skabte bliver altsaa noget Selvstændigt, som ligger *udenfor* Gud og er hans *Indskrænkning*, d.e. kommer i Strids- og Modsætningsforhold til ham» (1873:56).

Dette er feil, skriv Garborg, då mennesket berre er relativt sjølvstendig (1873:56). Garborg ser skildringa av Julian på dødsleiet som eit vitnesbyrd om at Ibsen sjølv verkar vera medviten om dette. Julian vert nemleg overmanna av kristendomen. Her skjer det ei vending i Garborg sin kritikk. Med Bloom kan ein snakka om ein introjeksjon, ei internalisering. Garborg verkar å identifisera seg med det omtala: Ibsen er «paavirket af Kristendommens Verdensbetragtning», skriv han overtydd, men han har «ikke fuldt Syn på den Stilling, som Mennesket ifølge Kristendommen indtager til Helheden» (1873:56-57). Då Julian «søger Friheden ad Egoismens Vei» lik «Hedenskabet» når han ikkje fridom, for «den sande Frihed, der bestaar i, at Menneskets Vilje gaar over i Guds og derved guddommeliggjøres» får ein berre ved å gje opp dei egoistiske krava (1873:57-58).

Læra Garborg her tek til orde for kan knytast til Monrads *Ethik*. I avhandlinga *Ethik* omtalar Monrad nettopp ulikskapen mellom ei heidensk og ei kristen livsforståing; ein vond og ein god natur. Det vonde er «Egoismen eller den sig selv overladte Subjectivitet, at den Enkelte vil kun sig selv og sit eget eller et particulært Øiemed», skriv han (Monrad 1873:31). Dersom føremålet er å vilja seg sjølv «er dette endnu af indskrænket Natur [...]» og «Dets Fuldkommenhed og Frihed er saaledes en Selvmodsigelse» (Monrad 1873:10). At Julian til slutt vert tvinga til å gjera det motsette av det han ynsker; «bøier sig *modvilligt*» med «nedlæggende *Protest* mod Verdensviljens Uretfærdighed» fører «selvfølgelig ikke til Frihed», skriv Garborg samd (1873:58). Det egoistiske subjektet vil koma i strid med seg sjølv, forklårar Monrad, for mennesket «er væsentligen Aand, dets Natur indeholder saaledes allerede en Drift til at realisere



sig som saadan: som almindelig, Fornuft». Her, i den gode natur, går «den naturlige Villie udover sig selv, ophæver sig selv» (Monrad 1873:11). Den fulle «isandhed christelige Verdensanskuelse er endelig en Forsoning med Verden og Endeligheden». Det er eit livssyn kjenneteikna av harmoni (Monrad 1873:52).

Til avslutning skriv Garborg at han vona Ibsen ville nå lenger enn hit, til denne relative stillinga: «Blev hans Digtersyn frigjort, vilde hans glimrende Evner komme ganske anderledes fyldigt til sin Ret. - Det er ikke blot en Julian, hvis Livsværk kan gaa i Stykker paa Grund af et feilagtigt Syn paa Tilværelsen» (1873:58-60). Introjeksjonen vert her snudd om til ein projeksjon. Konflikten hjå Julian som Garborg med introjeksjonen synte seg kjend med, vert no forskyvd over på Ibsen aleine. I teksten vert dette synleg gjennom den strategiske samanlikninga av Ibsen og Julian. Domen har ogso stønad utanfrå les ein M.J. Monrad si melding av *Kjærlighedens Komædie*. Orda her minner mykje om dei ein finn hjå Garborg. Ein skal ikkje sjå bort ifrå at Garborg har teke desse til seg og gjeve dei nytt liv. Monrad skriv her at Ibsen er «inde paa en farlig Rætning, i hvis Konsekventser et ikke ubetydeligt poetisk Talent let kan gaa tilgrunde» og «dertil er Ibsen vistnok for god» (Monrad, 1863).

### 3.2.2. Menneske av tida

Garborg sitt neste punkt i kritikken er at Ibsen som diktar ogso bør vera eit godt uttrykk for si tid. Påstanden om at Ibsen som tvilar ikkje kan vera «nogen Livets Mand» må han her trekkja attende. Garborg ser nærmare på det som utgjer livet i samtida. Slutninga er at:

Der er ingen enkelt, stor Form, hvori Tidens Liv kan fæste sig, ingen hel Livsbetragtning, hvor det kan slaa Rod; alle Former brister, fordi de er for smaa, og enhver Verdensanskuelse viser sig at være ensidig og relativ, fordi den overalt støder sammen med andre forskjellige Anskuelser (1873:14-15).

Føre alt er tida ei brytningstid. Ser ein på «Tidens Mennesker», so utgjer dei « hver paa sin Vis og hver paa sin Kant [...] ligesom Brudstykker af det forvirrede Hele» (1873:15). Denne «Tidens Karakter» er tydelegast i den «tröstesløse skare af Tvivlere», legg han til (1873:15). At Garborg her går imot sin eigen påstand og rett og slett må annullera han, får ein reduserande verknad på kritikken, og ikkje minst Garborg sitt truverde som kritikar.

Garborg går her ogso attende til Nielsen. I artikkelen «Hvorledes man danner sig en Verdensanskuelse» finn ein att Garborg sin analyse av tida; at «Vor Tid er en Tvivlens Tid» (Nielsen 1873:7). Tvilen vert hjå Nielsen, som alt sett, knytt til ei form for einsidigheit i møte mellom den personlege verdsforståinga og den sosiale verdsforståinga. At det er ein tvil som

veks ut av møtet mellom noko ålment og noko personleg, tenkjer ogso Garborg. Tvilaren søkjer «fortvivlende [...] at finde Rede i den almindelige Forvirring, og dog i evig Uro famlende efter noget Fast at hvile paa [...] at finde Noget, som den kan støtte sin Personlighed til og sætte sit Liv paa» (1873:15). Som ei sjølvfylgje tapar livet «sin ydre Storhed, sin udvortes Interesse», skriv Garborg. Fylgjeleg «maa Nutidens Digtere mere forlade den ydre Skueplads og søge Livet, hvor det rører sig: paa det sjælelige Omraade» (1873:15). At diktinga då vert «psychologiserande» og den allereie spekulative diktinga «mere end för en «Tankepoesi» [...] - hvorfor ikke?», spør Garborg (1873:15). Kravet om å vera eit uttrykk for si tid tenar til å rettferdiggjera Ibsen, ikkje berre hans livssyn, men ogso hans dikting som nettopp var den psykologiske. Kritikken kulminerer her i ei *demonisering*. Garborg sitt bilete av Ibsen som negativ, om ikkje i «omgrepet si fulle tyding» vert no fortrengt. I teksten toppar denne fortrenginga seg i ein hyperbol: Ettersom «Mangelen paa Ro og Harmoni» er «denne Tids eiendommelige Karaktermærke» er Ibsen å forstå som «et overordentlig tro Udtryk» for si tid (1873:16-17).

### 3.2.3. Folkekarakteren

Avslutningsvis vil Garborg seia noko om Ibsen sitt forhold til folket sitt. Ibsen «tilhører det norske Folk», skriv han avgjort (1873:17). Dette tykkjest vera viktig for Garborg å få fram. Han jagar rett nok ikkje etter «Norskhed», men «dog er han baade i sit Sprog og i sin Opfatning saa afgjort norsk, at der aldrig vil kunne reises Spørgsmaal om hans Nationalitet» (1873:17). Nok eingong overdriv Garborg. No kan denne forsvarsmekanismen lesast som ein freistnad på å fortrengeja noko ein må forstå var ei ålmenn motførestelling i samtida. Garborg går med andre ord imot tradisjonen. Påpeikinga av Ibsen sin norsksdom kan òg, med Bloom, lesast som ei sublimering. Sublimeringa kjenneteiknast, som sagt, av ei rørsle frå noko indre til noko ytre; ei forskyving av eigne drifter. Garborg si eiga positive oppfatning av Ibsen vert omforma til åtferd av usjølvvisk natur då kritikken får politiske og/eller samfunnsengasjerte undertonar. I samtida var det nemleg stor diskusjon om Ibsen sin nasjonalitet, men heller få meinte han kunne kallast norsk. Diskusjonen hadde truleg fleire utspring, mellom anna spørsmål knytt til teater og diktarløn. Han kan ogso sjåast i ljøs av Ibsens tilhøve til utlandet og base i København. Medan B. Bjørnson og O.A. Vinje fekk løyvd pengar år etter år, tyktest det vera vanskeleg for Ibsen å få dei same goda. Oppfatninga var at han ikkje fortente dei. Ved å skriva at Ibsen faktisk er norsk stiller Garborg seg i, det ein ser er, ein forsvarsposisjon for Ibsen. Her opererer han med to argument. Garborg grunnar norsksdomen fyrst i hans «Sprog», so i hans «Opfatning» fylgjeleg forklårt som eit særskilt norsk-folkeleg metafysisk tildriv.

Ibsen fekk mykje kritikk for språket sitt. I byrjinga av 1850-åra tok han ei vending i språkvegen der han bytte ut fleire danske språkdrag med norske og svenske former som meir heilskapleg spegla den språklege fellesskapen i Norden. Les ein Monrad sin Ibsen-kritikk ser ein noko av den negative haldninga mot språket til Ibsen. For Monrad var språket det fremste uttrykket for nasjonalitet. Den nasjonaliteten Monrad ville fremja var likevel ikkje den skandinaviske med det her i skandinaviske språket. Monrad skjønna ikkje kvifor Ibsen i t.d. *Brand* vil «skjæmme sit ypperlige Sprog med [...] udvexter [...] anvende denne slags Disharmonier» (Monrad, 1866). Det språket Monrad tok til ordet for var «Hr. Knudsen» sitt; «det norske Sprog saandant, som det tales af Nationens Dannede» (Monrad og Winter-Hjelm 1854-55:21). Kanskje ikkje so overraskande tek Garborg her avstand frå Monrad som kritikar, ein han elles verka å vera mykje einig med. Garborg er på dette punktet meir lik Vinje. Av Ibsen sine faste kritikarar var Vinje den einaste som uttrykte seg positivt om Ibsen sitt språk. Han meinte det var bra at Ibsen var språkmedviten. Vinje nytta dessutan språket som eit av dei viktigaste argumenta for Ibsen sin norskdom. Han var sjølv mykje oppteken av Ibsen si løn. I det spørsmålet målte han Ibsen opp mot Bjørnson som lik han sjølv vart mykje verdsett i samtida. Medan «Bjørnson verdt meir og meir kjøbenhavnsk i Maalet sit», so flyt Ibsen sitt språk «naturleg lett Norsk og mest her i Brand», påpeikar han. Ibsen er i det heile «meir national en Bjørnson» (Vinje, 1866). Med kjennskap til Garborg si eiga interesse for språket og det standpunktet han nokre få år etter skulle ta for landsmålet, kan ein tolka den merksemda Garborg her gjev språket mest som ein projeksjon av egne drifter. Bloom skriv at projeksjonen ofte er eit uttrykk for sjalusi. Skal tru om det er tilfellet hjå Garborg? I alle høve ser han positivt på dei nye språkvingane Ibsen tek i bruk.

Medan merksemda retta mot språket kan tolkast som ein projeksjon, kan forståinga av Ibsen si oppfatning som norsk lesast som ein introjeksjon. Når Garborg kallar Ibsen norsk er det truleg fordi han kan kjenna seg att i han. Ibsen er «et storartet Udtryk for dette Folks dybe stærkt indadvante Karakter», skriv Garborg, då han til liks med sitt folk er ««metafysisk» anlagt og sværmer meget for «Gaader», ikke mindst for dem, der ikke kan løses» (1873:17-18). Garborg er tilbøyeleg til å kalla han «en Folkedigter» (1873:18). Jamstillinga Ibsen og det norske folket imellom er ogso interessant i ljøs av den samtidige kritikken. Den ålmenne oppfatninga var at Ibsen, der han sat i utlandet, ikkje kjende folket sitt. Ibsen hadde valet mellom to vegar, skriv K. Elster i si melding av *De Unges Forbund*: «enten at flytte udenfor de pinende Forhold [...] stille sig udenfor sit Folk og [...] vise det fram paa Vrangsidens», eller «blive paa sin Post [...] og [...] digte alt det stygge og trangsynte ihjel» (Elster, 1869). Av desse to vegane valde Ibsen den

lettaste, å røma landet. Elster syner i den same meldinga, i stor irritasjon, til G. Brandes sin resepsjon og oppfatning av dette stykket som «et Vidnesbyrd om et sjeldent Sandhedens Mod» (Elster, 1869).

I likskap med det Garborg skriv i sin kritikk, såg Brandes ein samanheng mellom «det skildra» og «skildraren». Han såg poesien som uttrykk for livet. Den gode poesien er den «i hvilke og bag hvilke man føler en stærk bevæget Sjæl, og som ere Udtryk for en dyb, personlig Stemning og Erfaring», skriv han (Brandes, 1869). Brandes si oppfatning sprang ut av den tanken «at kun det liv, dikteren selv har levet i [...] vil han kunne skildre sandt» (Rue 1973:53). Diktaren sin nasjonalitet, eller folkekarakter var fylgjeleg av avgjerande tyding for Brandes. Når det er sagt var ikkje kravet om nasjonalitet noko som kjenneteikna Brandes sin kritikk – langt ifrå. Nasjonalitetstanken hadde alt prega kritikken i fleire tiår. Her ser Garborg likevel ut til å stå i ein avgjort fellesskap med Brandes. Garborg skriv nemleg at denne metafysiske karakteren er noko naiv; han «fremtræder riktignok under meget naive Former» (1873:17-18). Garborg syner her til noko Brandes året før lét trykkja i avhandlinga *Emigrantlitteraturen*. Der stempla Brandes den danske folkekarakteren som naiv. Det er eit «Træk af Barnlighed i Folkecharakteren», skriv han, ein eigenskap «Vi skyldte [...] vor Poesies næsten enestaaende Naivitet» (Brandes 1872:17). Naiviteten var for Brandes ingen «revolutionær Tilbøielighed» (Brandes 1872:17). Det er han heller ikkje for Ibsen, skal ein tru Garborg rett. Då han kan kallast «Folkedigter», er det i tydinga «ufrit, bunden ved de samme Eiendommeligheder, hvis Udtryk han er, tvungen af det Væsen, han fik i Arv, og af den Tid, han blev sat i». Ibsen er, liksom keisar Julian, ein «Nödvendighedens Slave» (1873:19). Det Garborg her skildrar er ein form for determinisme. Denne kan sporast hjå Brandes som sjølv var påverka av den franske positivisten H. Taine.

#### **3.2.4. Samandrag**

Som det går fram av analysen vert Ibsen som menneske vigd mykje plass i Garborg sin kritikk. Garborg syner ei særmerkt interesse i Ibsen sitt livssyn. Denne interessa verkar å henga saman med Garborg si eiga evne til å kritisera Ibsen på dette punktet. Trass i ei noko vaklande opning stiller Garborg seg her kritisk til Ibsen og avgrensar seg med det frå førebiletet sitt. Ibsen er rett nok ikkje direkte «negativ», men Garborg er heller ikkje direkte positiv til Ibsen. Evna til å kritisera synest særleg å få si forklåring i introjeksjonen som forsvar. Garborg kan identifisera seg med det omtala, og difor ogso seia noko om det. Som «vitande» kan han ogso avvisa eller irettesetja Ibsen. Kritikken av Ibsen sitt livssyn kan lesast mest som ei åtvaring frå Garborg til Ibsen.

På dei to andre punkta får kritikken ein annan tone. Garborg stiller seg her positiv til Ibsen. Ibsen sin feil, hans livssyn og tvil, vert her rettferdiggjort, fyrst av tida, dinest av nasjonalkarakteren hans. Garborg går med det imot sin eigen kritikk. Den forklåringa han her kjem med er at Ibsen ikkje kan noko for dette. Han er ein «Nödvendighedens Slave», difor kan han ogso frikjennast sine feil. Medan Garborg avviser det han finn negativt med ei tilvising til tradisjonen, vert det klårt at han sjølv må argumentera for det han finn positivt. Det er ein argumentasjon med noko varierende hald.

I kritikken teiknar det seg fleire røyster. Det tykkjest vera ein klår påverknad frå Monrad og Nielsen. Desse inter-tekstane er ikkje uproblematisk. Når Garborg tek til orde for ein idealistisk og objektiv etikk, er det på bakgrunn av ord henta frå Nielsen som sjølv stod inne for ein subjektiv etikk til liks med Kierkegaard. I diskusjonen av folkekarakteren kjem dessutan ei ny stemme inn. Ho gjer ikkje samtalen lettare å forstå. Med Brandes kan ein stilla spørsmål ved Garborg si tilhørsle til tradisjonen i det heile.

### **3.3. Diktaren si oppgåve**

Ved ei gjennomlesing av kritikken vert det klårt at Garborg knyter visse oppgåver til det å vera diktar. Eg vil her sjå nærmare på desse oppgåvene. Kva er og skal diktaren si oppgåve vera? Krava han her set er i all hovudsak genetiske. Fleire ligg likevel nært opp til både det moralske og det estetiske.

Det fyrste kravet Garborg her legg fram, er at diktinga skal tena eit framsteg. Han set so spørsmål ved den objektive og subjektive diktinga sin plass i samtida. Diktinga knyter han dinest til ei arbeidar-rolle og ei sjåar-rolle. Avslutningsvis kjem han inn på begeistringa som del av det å dikta. Denne knyter han i kritikken til ei kjensle av angst, som ogso er å forstå som ein naudsynt del av denne oppgåva.

#### **3.3.1. Framsteg**

Henrik Ibsen er ein av dei som vert lesen mest, og med stor interesse, vedgår Garborg, men «neppe har man læst et Arbeid af Ibsen før man [...] søger at ryste af sig Tankerne og de mørke Syner, ræsonnere sig bort fra Gaaderne og Modsætningerne» (1873:4). Som ein reaksjon på ei problematisk haldning overfor Ibsen stemplar Garborg han, som sett, negativ. Medan Ibsen vert negativ, vert diktinga hans, av same grunn, bakstreversk. Kritikken sin innleiande *clinamen* får fleire nedslagsfelt. Garborg freistar atter å avgrensa seg frå førelegget. Då ei lesing av Ibsen, til slutt, ikkje kjem lesarane til gode, kan det ikkje seiast å vera «noget Fremskridt» om dei, «Folkene nu vilde slutte sig til Ibsen og prøve at komme til Klarhed i sine Gaader ad den Vei,

hvor han gaar», skriv Garborg (1873:4). Ibsen har, trass i «al sin Rigdom af Tanker», nemleg «Intet at give» (1873:4).

Kravet Garborg her legg fram; at diktinga skal gje ein noko, vera formålsretta og tena eit framsteg, kan i ljøs av den litterære samtida lesast som ein peikepinn om noko nytt. Ogso Monrad meinte at litteraturen skulle ha eit formål, vera til nytte. Hans forståing av denne oppgåva skil seg likevel mykje frå det Garborg her skriv. For Monrad var poesien til nytte «naar den ikke er for Nyttens men for – Skjønhedens Skyld». Poesien har nemleg «sit Maal i sig selv. Den er en Fremstilling af det Skjønne for det Skjønnes egen Skyld» (Monrad 1859:144-145).<sup>12</sup> At Garborg tek til orde for eit framsteg i og med diktinga reiser spørsmål ved hans tilhøyrse. Med det tek han tilsynelatande eit steg bort frå tradisjonen og Monrad.

Omgrepet «Fremskridt» var i bruk hjå fleire estetikarar og kritikarar då Garborg skreiv sin kritikk. Det er likevel av dei omgrepa som har bustad i særleg ein person, og i 1873 var det estetikaren Georg Brandes. Han gjorde dette omgrepet til sitt i 1870 då han i København heldt si førelesningsrekke om «Hovedstrømninger i det nittende Aarhundredes litteratur». Den fyrste av førelesningane hans kom ut i bokform i 1872 under tittelen *Emigrantlitteraturen*. Denne boka er ei bok Garborg kan tenkjast å ha lese (jfr. punkt 3.2.3.). Framsteget får her ei viktig rolle. Brandes set omgrepet synonymt med ein verkeleg reaksjonær litteratur, ein litteratur som set problem under debatt (Brandes 1872:14-15). Motstykket til denne litteraturen var den då «ynkeligt afblegede Form af theologisk Rationalisme»; danskane sitt svar på den frie tanken (Brandes 1872:13). Problema Brandes her syner til kjenneteiknast alle ved å vera dagsaktuelle og utanfor det reint individuelle, med andre ord problem som har med folk flest å gjera: knytt til ekteskap, religion, eigedom, kjønn og samfunnsforhold (Brandes 1872:15-16). I innleiinga til *Emigrantlitteraturen* kjem Brandes dessutan sjølv med ein kritikk av Ibsen. Ordlyden her er ikkje so ulik den ein finn hjå Garborg: «man vil maaskee opleve, at de Skrifter, som berømmes og kjøbes mest (Ibsen «Brand» f. Ex.) bliver dem, i hvilke Leseren [...] med en Art Rædsel [...] maa føle, hvilken Orm han er, hvor ussel og hvor modløs» (Brandes 1872:16). Denne litteraturen er stagnert, skriv Brandes. Han duger difor ikkje til anna enn å håna samtida (Brandes 1872:16). Dersom litteraturen ikkje set noko under debatt, har han mista si tyding: «Det Folk, som frembringer den, kan da længe nok troe, at al Verdens Frelse vil komme fra det, det vil see sig skuffet i sin Forventning; det bliver ikke mere et saadant Folk, som styrer Udvikling og Fremskridt» (Brandes 1872:16). Det er stor fellesskap desse to tekstane imellom.

<sup>12</sup> Eg siterer her frå Monrad si avhandling *Om det Skjønne. Tolv Forelæsninger*. Denne avhandlinga kjem eg ogso til å visa til vidare i kritikken som ein av Garborg sine inter-tekstar. Avhandlinga kom ut i 1859, men var å få i nytt opplag i 1873. Ettersom det har vore uråd å finna datoen for 1873-utgåva (kor vidt ho kom ut før eller etter Garborg si melding), vil eg gjennomgåande syna til 1859-utgåva. Dei utdraga eg syner til i mi avhandling er alle å finna i begge utgåvene.

Det framsteget Garborg tek til orde for tykkjest likevel å vera noko ulikt det ein finn hjå Brandes. Litteraturen skal tena folket ved å opplysa det, men ikkje i brandiansk tyding gjennom ei problematisering. Garborg vil ha ei dikting som klårgjer problema, hjelper folket når det «vilde flokke sig [...] og spørge: «hvor er Lyset?»» (1873:4). Avstanden til Brandes vert tydeleg då Garborg i forlenging av dette presiserer at det er éin ting å skildra problem, noko heilt anna å behandla dei «som Problemer» (1873:7). Det er, ifylgje Garborg, ikkje ein del av diktaren si oppgåve. Denne presiseringa synleggjer jamvel ogso at Garborg med stort sannsyn har lese Brandes. Det Ibsen i dette verket skildrar er no heller ikkje kvardagsspørsmål, legg han til som om det skulle ha vore ein kommentar til Brandes sjølv, «ikke slige, som man nærmest «har Brug for» i Livet» (1873:7). Garborg teiknar her eit skilje mellom noko abstrakt og konkret kvardagsleg. Det Ibsen «tumler med» er «de sværeste metafysiske Gaader» som «Den store Hob» ikkje eingong forstår (1873:7). Her er det ikkje «et Menneskelivs smaa Konflikter, som danner Formaalet for Dramaets Udvikling. Knuden er: Keiser eller Galilæer?» (1873:22-23).

Garborg sitt krav om framsteg verkar å høyra heime hjå dei meir etiske kritikarane i samtida, dei som forstod estetikken fyrst og fremst som forsonande. Når Garborg nyttar dette omgrepet, er det i tråd med Petersen si ånd. Då Petersen såg negativt på Ibsen si dikting var det nemleg fordi ho ikkje var opplysende. I si melding av *Peer Gynt* kritiserer han til dømes Ibsen fordi han ikkje har «opnaaet Andet end at opstille Gaader, der ere uopløselige, fordi de ere tomme, og tilsidst lader han saa det Hele løbe sammen om en spidsfindig Tanke, der vel blænder, men som ikke oplyser Noget» (Petersen, 1867). Ifylgje Petersen skulle poesien:

[...] ikke forklare Livet ved at vise os Billeder af det og lede os til den rette Dom derover; thi den er ikke en Billedbog, ikke en skjøn Tidsfordriv, ikke «Krandsen om Bægeret». Poesien skal forklare os selv, ved at vise os, hvorledes vi selv føle og tænke og handle, og i denne klarhed hjælpe os til en Dom over os selv, thi den er en frelsende Gjerning» (Rubow 1921:235).<sup>13</sup>

Seinare i meldinga spør Garborg kva siktemålet med Ibsen sitt verk eigentleg er. Her vert det klart at Garborg har lese Petersen, ettersom kritikken samsvarar mykje med hans eigen. Samtidig tek Garborg ogso noko avstand frå Petersen. Ulikskapen dei imellom syner seg i sjølve oppfatninga av det etiske. Denne kjem til uttrykk i Garborg sin kritikk av sluttscena i *Keiser og Galilæer*, og spørsmålet der om Julian si frelse. Dramaet endar, som sagt, med at Julian vert overmanna av kristendomen. Konflikten i livet hans, fridomen på ei side og det naudsynte på den andre, får med det ikkje noko eigentleg svar: « - Nødvendighed og Frihed staar endnu igjen

13 Sitat henta frå Rubow. Det stod opphavleg i Petersen si melding av Hertz' *Tre Dage i Padua* 8/2 1869 i *Morgenbladet*.

som uforsonede Modsætninger, smertelige, forfærdelige Modsætninger», skriv han. Med det står «Spørgsmaalenes inderste smerteligste Braad» att (1873:55). Petersen såg i tråd med Nielsen det etiske som noko subjektivt. Sjølv tek Garborg tilsynelatande avstand frå det subjektive og problemet knytt til enkeltmennesket. Det vert likevel tydeleg at han sjølv skulle ha sett at Julian fekk si forsoning. Han er ikkje nøgd med Ibsen si løysing. Problemet; «den frie menneskelige Personligheds inderste Forhold til sit Ophav, til Helheden, til «Verdensviljen»» er Ibsen sitt problem, skriv han, eit som «lægger Gravskygger over hans Livssyn» (1873:55) (jfr. punkt 3.2.1.). Det moralske framsteget Garborg gjer krav på, er til liks med den rådande estetikken, objektivt. Soleis er det ogso merkverdig at han legg so mykje i Julian si manglande forsoning.

Når Garborg dinest tek for seg det tredje riket hjå Ibsen, er kritikken heil på line med Petersen att. Denne tanken er stor, skriv han, «men deslige Tanker slynges ikke ud som en blot og bar Aandrihed for at nydes» (1873:59). Garborg finn det då rart at denne tanken er «udført i saa taagede Omrids (1873:59). Han forstår teorien om det tredje riket som eit forsøk på ein syntese gudsriket og keisarriket imellom, men ser ikkje at Ibsen i det endelege får løyst motsetningane han her stiller opp mot kvarandre. Det tredje riket er ikkje anna enn eit «postulat», skriv han. Det er «i Virkeligheden kun en Skinopløsning. [...] en Sky» (1873:60). Går ein attende til Petersen kan ein lese den same domen hjå han i hans melding av *Brand*. Her er sluttorda dei same. Diktet framstiller ikkje «Ideen i positiv Udtalelse [...] men kun [...] i sin sidste Linie som et Postulat» (Petersen, 1866). Som ei antitetisk fullending, ein *tessera*, konkluderer Garborg likevel, og mest i kontinuitet med Petersen, at «Forsaavidt der [...] er gjort et Forsøg paa Opløsning, er «Keiser og Galilæer» et Fremskridt fra «Brand» hvor Motsætningen kun stilles blot (1873:60). Fråvære vert godteke som nærvære. I tråd med Bloom kan kravet om framsteg i diktinga lesast som ein synekdoke; ein del av ein større heilskap, ein heilskap som igjen står i samband med Ibsen sitt livssyn. Som med livssynet godtek Garborg freistnaden på framsteget, men med ein lyfta peikefinger. I teksten vert denne delen knytt til den gamle objektive estetikken og etikken. Garborg syner jamvel ogso til Petersen, og som varemerke er omgrepet «Fremskridt» tilknytt Brandes. Garborg si plassering mellom desse gjev kritikken fleire røyster.

### 3.3.2. Ei ikkje-nøytral dikting

Ibsen er diktar på ein heilt annan måte enn den ein er van med, melder Garborg. Han er korkje Adam Oehlenschläger eller Erik Bögh «der for ramme Alvor sætter Digterens Opgave i Opfyldelsen af det bekjendte Bud: «Søg at behage!»» (1873:9). I kritikken spør han so om dette skal vera å forstå som ein feil ved Ibsen. Her teiknar det seg ein ny konflikt hjå Garborg og i



kritikken:

Bör Digteren befatte sig med Problemer og efterforske det skjulte Liv i Sjælens Lønkamre? Eller er ikke hans Opgave netop en ganske anden, den nemlig, at løfte os op fra vor Tilværelses Strid og evige Disharmoni for at lade os hvile ud i Skjønhedens neutrale og fredlyste Rige? (1873:10).

Med andre ord: Kan diktinga vera subjektiv, lik Ibsen si, og soleis nærgåande, eller skal ho vera objektiv og harmlaus? Avgrensinga frå Ibsen, og svaret tykkjest vera klårt då spørsmålet er formulert noko retorisk. Garborg sitt «Ja» er like fullt nølande. Det kjem an på «hvad man egentlig forstaar ved Skjønhedens fredlyste Rige», skriv han (1873:10). Kva Garborg sjølv meiner vert synleg i og med denne setninga. Kravet om nøytralitet er teke ut i formuleringa hans. Svaret er då korkje eit «nei», eller noko eigentleg «ja». Garborg tek side med den tradisjonelle diktinga, men er her negativ til kravet om nøytralitet. Med det avgrensar han seg like mykje mot tradisjonen som mot Ibsen, og vert ståande ein stad i mellom desse. Konflikten syner seg i teksten som ei veksling av, eller rørsle mellom, nærvære og fråvære. Denne vekslinga kjem til uttrykk, i tråd med Bloom, gjennom ei ironisering, her antitetisk. Fyrst og fremst ironiserer Garborg over kravet om nøytralitet og den tilhøyrande forståinga av poesien som harmlaus; som leik, men med det ironiserer han ogso over den gamle estetikken per se.

Garborg byrjar med ei tilvising til Brandes. Han er langt frå røyndomsnær «Den gamle Kunstanskuelse, som kom til Roret i «den geniale Leddiggjængers,» Alladdin-Oehlenschlägers Dage», skriv han (1873:10). Sitatet er henta frå innleiinga til *Emigrantlitteraturen*, der Brandes sjølv freista å ta eit oppgjær med fortida. Det danske geniet er Aladdin, skriv han her. Det vil seia «Poesiens og Naivitetsens Ret til at være og Ret til at seire» (Brandes 1872:19). Men, kva er dette for eit geni, spør Brandes. Jo «Paa Aander maaskee som Oehlenschläger selv eller som hans Samtidige [...], men visselig ikke paa Aander som Shakspeare [...]». Det verkelege geniet er nemleg ikkje «den geniale Leddiggjænger», forklårar han (Brandes 1872:19).

Garborg skriv vidare at denne «Kunstanskuelse», som visst nok enno er «raadende i blant os», sjølv sagt ikkje har noko til overs for «Psychologiseringen i den nyere Poesi eller for «Tankedigtingen». «Skjønheden er Form,» siger den» (1873:10). Lik ytringa over verkar denne vera noko farga frå eit anna hald. I Petersen sin kritikk av *Peer Gynt* finn ein eit liknande åtak på tradisjonen og grensene der. Petersen stiller seg særleg spørjande ved formkravet i estetikken. Den fordringa «som Konsten ved Omsætningen stiller, er oftere bleven opfattet, som var den kun en Sum af Regler», skriv Petersen (Petersen, 1867). Det han skriv vidare minner mykje om Garborg si formulering. Denne oppfatninga har i «den nærmeste Tid foran havt et ikke ganske ringe Raaderum [...] især fordi flere æsthetiske Ordførere kun havde en temmelig begrændset

Forstaaelse af [...] at Konsten er Form» (Petersen, 1867).

Av dei framleis «i blant os» som Garborg her syner til, eller for den saks skuld Petersen sine ordførarar, må Monrad medreknast. Monrad bar fana for den eldre estetikken lenger enn nokon andre i Noreg. Sjølv i 1873 stod Monrad fullt bak orda at kunsten, forstått som det skjønne, høyrde formverda til. Då hans avhandling *Om det Skjønne*, same år, kom ut i nytt opplag, meinte likevel mange at læra hans var noko gamal for tida (Linneberg 1992:72). Garborg sitt åtak på tradisjonen er eit åtak på Monrad. Mest som ei sjekkliste kan ein krysse av Garborg sine kritiske punkt vidare i Monrad sin estetik. Av «sjælelige Rörelser har [poesien] egentlig kun Hævd paa en eneste: Kjærligheden, dels fordi denne selv væsentlig er et Slags æsthetisk Følelse [...] dels fordi den er noget rent Almenmenneskeligt og derfor Neutralt», skriv Garborg ironiserande (1873:11). Dette er heilt i tråd med med Monrad, som skriv det same:

Kjærligheden er netop den skjønneste af alle menneskelige Følelser – eller rettere den reneste isandhed menneskelige Følelse, fordi den i sin uendelige Inderlighed og Varme alligevel holder en vis Afstand til sin Gjenstand. [...] en høiere i Betragtning forklaret og beroliget Hegivelse, hvorved netop Individet gaaer udover sig selv og føler sin Sammenhæng med det store og Hele (Monrad 1859:108).

Garborg skriv vidare at poesien, etter denne forståinga, må vera «braadlös», ikkje «støde, ikke [...] «forstyrre den rene Skjönhedsnydelse»» (1873:11). Her er det den negative haldninga til det realitetsnære Garborg går til åtak på, det Monrad kallar «afstikkende Former [som vil] [...] gjøre sig gjældende i Skjønhedens Rige, hvor [dei] [...] ikke hører hjemme» (Monrad 1859:80). Monrad skriv at dersom poesien skal skildra røynda slik ho er, vert poesien prosa: «[...] Tendens til efterhaanden at opløse sig i Prosa [...] Fare for at nedsynke til Udvorteshed og Hverdaglighed» (Monrad 1859:158-159). Dette er Garborg sitt neste punkt. Poesien må ikkje «give sig i Kast med Virkelighedsspørgsmaal, der er oppe i Tiden; thi da bliver den ”Prosa”; – da kan den virke stødende» (1873:11). Etter at Monrad har lagt ut om dei avstikkande formene, syner han til den «skjønne Gestalt» frå «Ideens Rige» som liksom må bindast fast mellom jorda og himmelen (Monrad 1859:80). Påfallande nok kjem Garborg i det neste med ei skildring av Pegasus-figuren, og påpeikar den gamle estetikken sin trong til å la han «dresseres» (1873:12).

Ikkje lenge etter at Garborg skreiv sin kritikk av Ibsen, vart han beden om å melda nyopplaget til *Om det Skjønne*. Les ein Garborg si brevveksling frå denne tida, ser ein at dette kom noko overraskande på han. Kritikken hadde nemleg, ifylgje Garborg, råka Monrad (Garborg 1954:40). I brevet til Mauland dagsett 1. juledag 1873, fortel Garborg om dette oppdraget:

[...] dette Skrift er en Bog af Prof. Monrad («Om det Skjønne»), - Prof. Monrad, som netop var den, der udtalte sig mindst fordelagtigt om min Kritik og fandt, at den i høi Grad røbede Mangel paa Modenhed og Studium. Og nu vil den ironiske Skjæbne, at den næste Bog, jeg anmelder, netop er et Værk af denne lærde Hr. Professor, og det oveninkjøbet et Værk, der netop omhandler de Theorier, angaaende hvilke jeg skulde have vist slig Ukyndighed (Garborg 1954:41-42).

Dette sitatet syner at Garborg må ha kjent til Monrad si lære, nok til å kunna terga han på seg. Sitatet stiller også spørsmål ved dette tilhøyet. Kor djupt i tradisjonen og Monrad stod eigentleg Garborg? Det er rett nok sant at diktaren skal «løfte vort Sind op af de snevre Hverdagsforhold til Skjönhedsrigets Høider», skriv Garborg vidare. At «Poesien skal være Leg», er derimot ei misforståing (1873:12-13). Kvifor «skulde det være skjønnere at skrive et Drama om, hvorledes en Kongesøn vandt sig et Rige, end at skildre, hvorledes et Menneske kommer til Lys i sine høieste Spørgsmaal?» (1873:16). Alt kjem ned til kravet om nøytralitet: [...] vi er her inde paa et mindre neutralt Omraade; der er jo Mulighed for, at En eller Anden kunde finde sine egne Meninger gaaet for nær, sine egne Systemer angrebne» (1873:16).

At Garborg er open for det subjektive i diktinga syner at han også er påverka av nyare impulsar. Brandes var mellom andre ein av dei som særleg gjor krav på det subjektive. Dette er noko han også tek til ordet for i *Emigrantlitteraturen*. Garborg skriv sjølv at det er snakk om eit slumphøve og difor «en Sag for sig». Det er ikkje noko som bør spela ei rolle: «Digtet synes fra æsthetisk Synspunkt at maatte blive lige «Skjønt»» (1873:16).

### 3.3.3. Diktaren som arbeidar

Argumentasjonen mot det nøytrale i diktinga kulminerer i ei forståing av diktaren som arbeidar. Denne forståinga kan lesast som ein reaksjon på konflikten. Poesien skal ikkje vera eit «Gjøgleværk til Underholdning», men ei «Magt i Livet», og med det er «Spørgsmaalet om Poesiens «Neutralitet» [...] allerede i Grunden afgjort» (1873:16). Diktaren si oppgåve er ikkje:

[...] blot [...] at skaffe Peer og Paal «Hviletimer» [...] Nei, naar Poesien har Ret til at existere, saa er det fordi den ogsaa har et Ord at sige med i vort aandelige Livs Udvikling, fordi den selv hører ind i og har en Del af det store Arbeide, og fordi Digteren som enhver Anden paa sin Maade er en Arbeider for Tidernes Tanker og Stræben (1873:13).

Den dialektiske rørsla får so si fullbyrding i ratioen *tessera*. Garborg vel å distansera seg noko frå tradisjonen og dimed også Monrad. Kvile frå kvardagen, var nettopp det Monrad såg som føremålet med diktinga:

Kunstens Bestemmelse er just at hæve Aanden over Hverdagslivets trange Sphære, befrie den, om end kun for et Øieblik, fra Øieblikkets Travlhed og Spænding, lade den smage Evighedens, Ideens rene, forfriskende Luftning (Monrad 1859:145).

Dersom Garborg si avgrensing ogso var meint å gjelda Ibsen, må denne tolkast som noko mislukka. Garborg vert ståande att argumenterande for det nye i diktinga, og dette aleine. Kritikken kan ein her spora attende til Brandes. Geniet er, som sett, ifylgje Brandes ikkje den «den geniale Leddiggjænger». Geniet er «den geniale Arbeider», skriv han, og «de medfødte Gaver ere kun Værktøiet, ikke Værket» (Brandes 1872:19).

### 3.3.4. Diktaren som sjåar

Ein må ikkje tolka det slik, skriv Garborg, at «Digteren i direkte Forstand skal kaste sig ind i Døgnets Strid, langtfra, saare langtfra!». Gjer han det, har han svike oppgåva si (1873:13). Diktaren er arbeidar, men «hans Gjerning er Seerens» forklårar Garborg (1873:13). Rolla som arbeidar og rolla som sjåar treng ikkje å stå i konflikt med kvarandre. I Brandes si forståing av diktaren som arbeidar låg det eit naudsynt innslag av kritisk refleksjon. Det Garborg legg i sjåarrolla verkar likevel å vera meir i tråd med Monrad enn Brandes. Garborg definerer nemleg sjåarrolla som «den, at løfte Tidens gjærende Strid til samlet Klarhed i Skjønhedens høiere Lys» (1873:13). Ein står her overfor det Bloom kallar regresjon, ei tilbakevending til tidlegare tankar. Dette forsvaret høyrer til ratioen *kenosis*. Kritikken slik han står vert med det knust då omgrepet «arbeidar» her vert tømt. Oppgåva er, i tråd med den gamle estetikken, å skapa harmoni slik at «Tidens Stræben og Eiendommelighed fremtræder i fyldige, samlede Billeder til Styrkelse og Klargjørelse for Samtiden og til Lærdom for Efterslægten» (1873:13). At Garborg ser sjåarrolla i samheng med ei klårgjering kan ogso dra tankane til Petersen og hans forståing av poesien som frelsande. I si melding av *Peer Gynt* skriv Petersen rett nok at «det er Betragteren, der Digter» (Petersen, 1867). Petersen må likevel ha meint noko spesielt då han nytta omgrepet «Betragteren». Hans ålmenne meining var nemleg at:

[...] dikteren ikke et øyeblikk skulle stå utenfor verket, avveiende og beskuende, det er den kritiske holdning, og har ingenting med sann dikting å gjøre. Nei, dikteren skulle stå midt i verket og skape umiddelbart i inspirasjon (Hamre 1945:49-50).

Garborg knyter sjåarrolla til det tidstypiske og soleis kravet til diktaren om å vera eit godt uttrykk for si tid (sjå 3.3.1.2). Diktaren må ha «et aabent Øie for det, der [...] karakteriserer Tiden og udgjør dens Livsindhold», skriv Garborg (1873:14). Som tidlegare synt tykkjest Garborg sjå Ibsen som eit uhorveleg godt uttrykk for si tid i og med hans lyte som tvilar. Rolla som sjåar innfrir han, ironisk nok, ikkje. Problemet er knytt til forholdet mellom det subjektive og det

objektive:

Hvad der mangler Ibsen, det er, at han ikke staar i dette frie, objektive Forhold til sin Tid, der er nödvendigt for at han frit kan opfatte den og se den röde Traad, der ligger bag al dens Forvirring; han staar selv midt oppe i Tidens Kamp og ser derfor ikke dens Lösning (1873:16).

At det er Monrad Garborg formar kritikken sin etter, vert no klårt. I si melding av *Brand* kritiserer Monrad sjølv Ibsen for å vera blind for si eiga tid. Då Ibsen «forbliver [...] blind for Tidens egentlige Brøst» er det fordi han «selv staar op til Ørene deri» (Monrad, 1866). Påstanden om at Ibsen er eit godt uttrykk for si tid vert no ogso noko tømd. Kritikken står att fragmentert og ambivalent. Garborg er sjølv medviten om det ambivalente: «Vi ser altsaa, at hvad der i én Henseende hindrer ham fra at være Tidens Digter, det gjør ham netop, skjönt i en anden Forstand, til Tidens Digter» (1873:17). I staden for å akseptera det ambivalente som eige vert det i teksten forskyvd, projisert over på Ibsen: «dette er Modsigelsen i Ibsens Digterliv», skriv han. Ibsen er «selv tildels et Paradox» og fylgjeleg er diktinga hans «vanskelig at bestemme» (1873:17). Med det skapar Garborg distanse mellom seg sjølv og det ambivalente. Resultatet er at Ibsen vert offeret.

Tilbakevendinga til Monrad får uttrykk i teksten gjennom ei *demonisering*, eller fortrenging. Det er ikkje sagt at det tidstypiske «det virkelige Liv er det Samme som Uskjönheden», fortel Garborg (1873:60). Røynda inneheld «ogsaa, skjönt splittet og spredt, alle Skjönhedens Momenter». Diktaren si oppgåve er å «se dem, finde dem og bruge dem; hans Opgave er udaf de spredte Momenter at skape et Skjönhedens Hele [...] det Arbeide, som man kalder at «idealisere»» (1873:61). Denne fortrenginga toppar seg i ein hyperbol. Med det er «den störste Troskab mod Virkeligheden tillige den störste Skjönhed, naar blot Virkeligheden optræder harmonisk og sammenhængende» (1873:61). I likskap med den gamle estetikken koplar Garborg det subjektive og det objektive til ein høgare einskap, det «i sig selv (objectivt) Skjönne» som ogso er den høgaste forma for det sanne (Monrad 1859:42).

### 3.3.5. Begeistring som nøkkel til diktinga

I kritikken vert oppgåva som diktar ogso knytt til omgrepet «Begeistring». Dette omgrepet får her ei noko ulik tyding. Ein kan skilja mellom to former for begeistring; ei knytt til lesarane og ei knytt til Ibsen som diktar.

Garborg nyttar omgrepet hovudsakleg når han omtalar lesaren og leseprosessen. Omgrepet «Begeistring» står i denne samanhengen synonymt med «Stemming» og skildrar ei oppleving knytt til resepsjonen. Som del av den innleiande *clinamen* hevdar Garborg at Ibsen ikkje har

«Evnen til at begeistre og at rive Sindene med sig» (1873:6). I kontrast til påstandane om at Ibsen er negativ og dimed ikkje tener noko framsteg, står denne påstanden, eller reaksjonen, utan noka særskild tyngd i teksten. Garborg skriv ikkje berre innleiingsvis det nett motsette, at lesarane «rives magisk med af hans Digtning». Ordbruken avslører ogso ei personleg begeistring tilstades hjå Garborg. Ibsen eig «en forunderlig, man kunde fristes til at sige troldomsagtig Magt», og han vert lesen «næsten med Begjærlighed» (1873:3). Skildringa flyt over av superlativ. I kritikken vert denne reaksjonen raskt fletta inn i ein påfylgjande *tessera*, ei fullending. Den påståtte mangelen vert her godkjend. Ikkje nok med det, han vert ogso – ironisk nok – rettfærdiggjort: «- Det er Spørgsmaal, Ibsen forstaar at vække i Læserens Bryst, ikke Stemninger, ikke Begeistring» (1873:7). Skildringane er psykologiske, klårgjer Garborg. Sjølv om desse «kan være yderst interessante», er ikkje føremålet med dei å begeistra (1873:7). Med dette annullerer Garborg sin eigen kritikk. I teksten fell dette kravet ogso vekk.

Omgrepet «Begeistring» vert, som sagt, ogso knytt direkte til Ibsen. Det får her eit anna og meir djupare innhald. No står det uløyselig bunde til diktinga, sjølv skaparakta:

Det Dyb af Skepsis, der ligger bag hos ham, magtstjæler endog ham selv og tager Livet af hans egen Begeistring. [Fylgjeleg, og] med ubarmhjertig Haand slaar [han] denne Stemning ihjel, i det han vrænger Skjönhedsbilledet om i Karrikatur (1873:6).

Førestellinga, at det til grunn for poesien ligg ei kjensle av begeistring, er mykje ålmenn. Ho står korkje i opposisjon med rolla som arbeidar eller rolla som sjåar. Den forståinga Garborg har av dette omgrepet synes likevel å vera noko spesiell. Omgrepet «Begeistring» får her ei særeige og med det noko problematisk tyngd. Garborg ser begeistringa som avgjerande for utfallet.

Kritikken rører seg nok ein gong over i det fragmentariske; *kenosis*. Medan omgrep som «framsteg» og «arbeid» signaliserer Brandes, vekkjer denne forståinga av omgrepet «Begeistring» sterke assosiasjonar til Petersen. Petersen var oppteken av det poetiske i poesien. «Begeistring» var fylgjeleg hans fyrste fordring til dikteren. Ingen begeistring, ingen poesi (Hamre 1945:14). Ikkje so overraskande såg han negativt på all form for refleksjonsarbeid (jfr. 3.3.4.). Spor av refleksjon vitna om at dikteren ikkje var til stades med heile si begeistring (Hamre 1945:50). Med eit slikt innhald står omgrepet fjernt frå den arbeiderrolla og sjårrolla Garborg samstundes gjer krav på. I kritikken får dette kravet ein annullerande verknad. Assosiasjonen skapar, om mogeleg, meir usemje i kritikken.

Ettersom Petersen var mykje påverka av Rasmus Nielsen, definerte han «Begeistring» korkje som stemning eller kjensle, men som «en Form af Bevidstheden, en umiddelbar Sammenfattelse af Ide og Virkelighed» (Hamre 1945:211).<sup>14</sup> Begeistringa føder idealet, poesien.

---

14 Sitatet har K. Hamre henta frå Petersen sin studie *Om Forholdet mellem det Gamle og det Nye ved*

Poesien er ibuande. Soleis såg Petersen poesien som noko latent til stades til alle tider. Dette er ogso Garborg si forståing slik ho kjem til uttrykk i kritikken. Tanken er i seg sjølv ikkje original. At kvar tid har sin poesi meinte ogso Brandes. Ordlyden hjå Garborg tykkjest likevel stå nærmare Petersen og hans tanke om noko alt gjeve, enn Brandes sin tanke om poesien som arbeid: «Enhver Tid har sin særegne Skjønhed», skriv Garborg, «sin eiendommelige Poesi, der kun venter paa en Mand med *Sangens Gave* for at fremtræde som Poesi, d.e. samlet og frit». Diktaren si oppgåve er «at *forløse* den Skjønhed; som ligger bunden ogsaa i vaar Tids Liv» (1873:13-14).<sup>15</sup> På bakgrunn av si forståing sette Petersen Oehlenschläger som den fremste diktaren i Danmark, og Bjørnson føre Ibsen i Noreg. I kontrast til Ibsen si dikting fann han Bjørnson si dikting spontan og utan refleksjon (Hamre 1945:211). Kor vidt Ibsen maktar å «løyse» idealet diskuterer Petersen sjølv i si melding av *Brand* i 1866 og den mykje omtala meldinga av *Peer Gynt* året etter. Garborg har, som sett, med stort sannsyn lese desse to tekstane. Meldinga av *Peer Gynt* tek til der meldinga av *Brand* slapp, nemleg med spørsmålet: «er nu dette Poesi?» (Petersen, 1867). Svaret var det kvasse «Nei», som skulle få Ibsen til å rasa.<sup>16</sup> Korkje ««Brand» eller «Peer Gynt» er egentlig Poesi, hvor stor og hvor interessant saa end deres øieblikkelige Virkning er» (Petersen, 1867). Kritikken grunnjev Petersen med mangelen på ideal, forholdet mellom idé og røynd.

### 3.3.5.1 Angst som katalysator

Ei lesing av studien *Om Forholdet mellem det Gamle og det Nye ved Oehlenschlägers Fremtræden i den danske Litteratur* frå 1867 argumenterer ogso for ei påverknad frå Petersen. Føremålet med denne studien var å syna at det nye som kom inn i den danske litteraturen med Oehlenschläger ikkje eigentleg var noko nytt, eller importert frå Tyskland, men tvert om ei vidareføring av utviklinga i det danske åndslivet (Hamre 1945:210). Omgrepet «Begeistring» knyter Petersen her til ei kjensle av angst. Den same koplinga finn ein ogso i Garborg sin kritikk.

I det avsluttande kapittelet av studien skriv Petersen:

Hvorledes bliver nu Begeistringen til i en vis given Tid? Hvad skulde der nu altsaa til, for at det danske Folk, saadan som det var i Slutningen af det attende Aarhundrede, skulde kunne føde en Digter med virkelig sand Begeistring? [Jo] Først og fremmest skulde der Angst til» (Petersen 1867:146).

---

*Oehlenschlägers Fremtræden i den danske Litteratur* på trykk i 1867.

<sup>15</sup> Mine kursiveringar.

<sup>16</sup> I eit brev til Bjørnson like etter skreiv Ibsen det kjende sitatet: «Min bog er poesi; og er den det ikke, så skal den blive det. Begrebet poesi skal i vort land, i Norge, komme og bøje sig efter bogen» (Hamre 1945:177). Brevet er datert Roma, 9. desember 1867. Hamre siterer brevsamlinga utgjeve av H. Koht og J. Elias (1904).

Petersen forkl rer angsten, ikkje som frykt, med som «Poesiens Moder» og poesien som «Angstens Forløsning» (Petersen 1867:147). Angsten er med andre ord poesien si drivkraft. Fyrst d  «flyver en let lille Sang, et melodisk faldende Nyn fra hans [diktaren] L ber» (Petersen 1867:146). Poesien er vidare denne angsten si forsoning, ei forsoning av so vel individet som folket. I kritikken skriv Garborg at Ibsen, d  han «tumler sig vildsomt i Tvivlenes Nat», ikkje vil «kunne svare Et til Tusinde, dersom et Folk, i *Angst* over sine mange Br st, vilde flokke sig om ham og spørge: ”hvor er Lyset?”» (1873:4).<sup>17</sup> Lik Oehlenschläger illegg Garborg Ibsen ei evne til   forsona angst. Det er Ibsen som er lyktemannen. Som tidlegare sett er det ogso Garborg si meining at Ibsen som diktar, om ikkje direkte er f dd av, speglar sitt folk og si tid (jfr. 3.2.2. og 3.2.3.). Dette er ei tid Garborg elles ogso skildrar som «angstfuld» (1873:15). I kontrast til Oehlenschläger maktar likevel ikkje Ibsen   forl ysa angsten hjå sitt folk (jfr. punkt 3.3.1.). Ibsen har fått diktarg va, skriv Garborg, men «Tvivlen spr nger hans Sang» (1873:5).

### 3.3.6. Samandrag

I kritikken stiller Garborg fleire krav til Ibsen som diktar. Ved gjennomlesing ser ein at det teiknar seg eit mønster mellom desse krava. Felles for dei tykkjest vera ein konflikt mellom noko subjektivt og noko objektivt.

Garborg meiner for det fyrste at diktinga skal tena eit framsteg. Dette gjer ikkje Ibsen si dikting. Forkl ringa er   finna i livssynet hans. Det framsteget Garborg gjer krav på er eit moralsk framsteg i tråd med den etiske idealismen. Kritikken er her retta mot det subjektive og uforsona hjå Ibsen. Ifylgje Garborg har diktinga ein nytteverdi. Det   dikta er difor ogso   forstå som eit arbeid og ikkje ein lek. Til oppfatninga av diktinga som lek knyter Garborg det nøytrale og objektive. I kritikken stiller han spørsmål ved det nøytrale i den gamle tradisjonen. Med det opnar han ironisk nok ogso opp for ei subjektiv dikting og stiller seg positiv andsynes Ibsen. At Garborg ogso er påverka av Brandes vert her klårt.

Rolla som arbeidar, eller sj ar, som han ogso meiner diktaren skal vera, kjenneteiknast likevel ikkje av det subjektive. I kritikken står ein andsynes nok ei heilomvending. Oppgåva vert no knytt til det objektive og forstått synonymt med det   idealisera. D  Ibsen ikkje maktar dette, er det fordi han sjølv står midt i det han skildrar, utan høve til   reflektera over det. Attåt denne oppgåva krev Garborg  g ei «begeistring». I kritikken står dette kravet i ei tilknytning til Petersen. Med det motseier ogso Garborg seg sjølv. Petersen forstod nemleg begeistringa som noko reint subjektivt, og poesien som ibuande.

Som heilskap kjenneteiknast denne delen av kritikken av det ambivalente og

---

<sup>17</sup> Mi kursivering.



omskiftelege. Andsynes Ibsen er Garborg særspørjande. Han freistar å skapa distanse mellom seg sjølv og Ibsen, men lukkast ikkje heil med det. Her vert det tydeleg at Garborg ogso har ein viss distanse til den tradisjonen han seier seg del av; den monradske. Dette syner føre alt dei røystene ein her møter. Garborg er ikkje berre påverka av Petersen. Han er ogso tydeleg inspirert av Brandes, noko som vert synleg i oppfatning hans av diktaren som arbeidar, men ogso i opninga for det nye subjektive i diktinga.

### **3.4. Verket *Keiser og Galilæer***

Eg vil her ta for meg dei krava Garborg set til det reint estetiske i Ibsen sitt drama. Fyrst vil eg sjå på det Garborg skriv om sjangeren og forholdet mellom idé og form. Deretter vil eg gripa tak i det Garborg sjølv omtalar som «de viktigere Enkeltheder» ved stykket. Meir konkret er det snakk om dialogen, språket i dialogen og karakterteikninga hjå Ibsen.

#### **3.4.1. Sjanger**

I kritikken sin andre til fjerde del tek Garborg for seg sjangeren i *Keiser og Galilæer*; verdsdrama, ogso kalla det historiske drama, og Ibsen si gjennomføring av han. At Garborg har vikt størsteparten av kritikken til nettopp dette, seier noko om interessa hans på området, ei interesse som tykkjest springa ut av ein djup fascinasjon. Aldri har ein diktar prøvt seg på ei større oppgåve, skriv han med stor vørndad. Det måtte ogso vera Ibsen som skulle ta denne oppgåva. Emnet er nemleg «like betegnende for hans Aands Retning som for hans Genies overordentlige Kraft» (1873:19). Ibsen «omfatter det Største i Tilværelsen og behandler det uden at svække dets Storhed». *Keiser og Galilæer* står med det utan sidestykke (1873:23). Ibsen kunne truleg ikkje fått ein meir positiv dom.

*Keiser og Galilæer* er eit verdsdrama, og det er det òg «i Sandhed», legg Garborg noko argumenterande til (1873:19). Stykket oppfyller nemleg dei fordringane eit verdsdrama stiller. Garborg tykkjest her å forskyva sin eigen fascinasjon over på det ålmenne sjangerkravet i tida. Med Bloom kan ein snakka om ei sublimering. Dette forsvaret høyrer til ratioen *askesis*. Som namnet tilseier står ein her andsynes ei form for sjølv-reinsking. Sjangerkravet kan lesast, ikkje berre som eit argument for noko positivt hjå Ibsen, men òg som ei rettferdigging av Garborg sine eigne drifter. Ikkje so overraskande vert diskusjonen av sjangeren viktig i Garborg sin kritikk.

Oppgåva er todelt, fortel han. Ved sida av den «historiske Opgave har Digteren havt en anden og ikke mindre vigtig, idet Emnet stillede den Fordring til ham ogsaa at levere et fuldstændigt Billede af en verdenshistorisk Personligheds sjælelige Udvikling under disse overordentlige ydre Forhold» (1873:28). Desse to oppgåvene må løysast i «inderlig

Sammenhæng med hinanden», presiserer han. Dette er naudsynt «forat Digtet kunde blive fuld Sandhed, og forat Billede ikke skulde falde i fra hinanden i Forvirring» (1873:28). Oppskrifta tilhører den idealistiske kunstfilosofien. Det er denne læra Monrad utvikla i Noreg på bakgrunn av Schellings *Philosophie der Kunst* og Hegels *Ästhetik* (Linneberg 1992:117).

Sjangervurderinga var dessutan Monrad sitt varemerke, noko som – særleg frå og med byrjinga av 70-åra – skilde han frå sine medkritikarar. Rett nok tok ogso dei føre seg sjangeren, men til skilnad frå han gav dei han ikkje noka avgjerande tyding (Westling 1985:170). Hjø Monrad var sjangeren sjølve vurderingsgrunnlaget.<sup>18</sup>

I avhandlinga *M.J. Monrad som litterær kritiker og anmelder* gjer S. Simonsen greie for Monrad si sjangerlære. Med stønad frå særleg Hegel sin estetikk forstod Monrad den dramatiske poesien som ein høgare einskap av den lyriske subjektive poesien og den episke objektive poesien. Drama var forsoninga si form. Den dramatiske poesien delte han i tre etter knuten og løysinga i stykket: tragedie, komedie og det eigentlege drama. I antikken eksisterte berre tragedien og komedien. Med det kristne idealet om forsoning kom eit nytt syn på livet og kunsten, og med det ei ny grein av dramaet: det eigentlege drama, der tragedien og komedien vart sameint under ein høgare synsvinkel. I det eigentlege dramaet er idealet det verkelege livet: «i dets totalitet, i dets skröpelighet og avhengighet såvelsom i dets forsoning og ideale frigjörelse» (Simonsen 1930:20). Det er her Monrad plasserer det historiske dramaet, kjenneteikna av kamp mellom tydingsfulle karakterar og idear (Simonsen 1930:20).

Etter den monradske sjangerlæra byrjar den dramatiske poesien med ein eksposisjon av episk art som verkar til å forklåra situasjonen i stykket. I tråd med denne læra søkjer Garborg fyrst å «finde Digtets ligefremme Mening» (1873:25). Meininga finn han uttrykt i mystikaren Maximos sin spådom om det tredje riket. Garborg syner her at det ligg ein hegelsk dialektikk til grunn for spådomen og soleis heile verket. Denne identifiseringa er interessant. Les ein den kritikken *Keiser og Galilæer* fekk i den stutte perioden før Garborg si bok kom ut, ser ein at ikkje alle naudsynleg forstod seg på den hegelske undertonen hjå Ibsen. Garborg syner derimot stor kjennskap. Kritikken tek her form mest som ei lærebok. Jordlivet var «en Ensidighed og derfor endelig», skriv han. Det var jamvel ogso «Galilæerens Rige» fordi «det var en *Negation* af Tilværelsens ene Side» (1873:23). Difor måtte dei begge «ikke *forgaa*, men – «*gaa under*.» [...] de skal gaa under i sig selv og opstige i en ny Skikkelse: *forsonede, forenede*» (1873:24). I likskap med det tredje riket må stiftaren vera tosidig. Spørsmålet er då: Kven er han, denne «Verdens Messias» som skal samla «Friheden og Nødvendigheden» til «den frie

---

18 Monrad sin negative dom av Ibsen sprang t.d. ut av nettopp kravet om einskap verk og sjanger imellom. *Kjærlighedens Komædie* var slett ingen komædie, og *Brand* las han som ein satire.

Nødvendighed»? (1873:24-25). Det ein her står overfor kan med Bloom lesast som ein introjeksjon, eit forsvar tilhøyrande den påfylgjande *apophrades*. Garborg internaliserer Ibsen sin idé og gjer seg til talsmann for denne læra. I kritikken framstår Garborg soleis som «vitande» på dette området. Han stiller seg over Ibsen.

Ifylgje sjangerlæra skulle karakterane vidare teikna seg ut av eksposisjonen. Stridande interesser skulle skapa ei spenning som utover stramma seg til ein knute som avslutningsvis skulle løysast (Simonsen 1930:16). I *Keiser og Galilæer* fell den store oppgåva i hendene på Julian, eit, etter Garborg si meining, «helt og fullstændigt Sjælemaleri der inden sin Ramme omfatter en rigt begavet og sælsomt stillet Sjæls Historie fra Begyndelsen til Enden» (1873:28). Karakteristikken er i tråd med Monrad. Det eit heilt liv som her skal skildrast, ikkje eit utsnitt, og det i nær samanheng med situasjonen (Simonsen 1930:16). Monrad meinte vidare at den dramatiske diktaren skulle skapa sine skikkelsar for so å «utføre dem efter deres egne anlegg og karakterer, se konsekvensene av dem» (Simonsen 1930:16). Denne meininga finn ein ogso hjå Garborg. Han rosar dinest Ibsen for sin psykologiske støleik og evne til å «antyde de spirende Anlæg og Muligheder i den uudviklede Ynglings Karakter» (1873:28). I kritikken får den psykologiske skildringa, i det heile, stor plass. Den reint historiske oppgåva kjem med det noko i bakgrunnen.

I kritikken sin siste del kjem Garborg stutt attende til denne oppgåva. Orda er utelukkande positive. Rett nok har Ibsen gjort nokre endringar i historia, men desse finn han til gode for stykket sin idé (1873:61). Garborg sin kritikk er ikkje på desse punkta noko eigentleg uvanleg. Les ein Monrad si melding av *Kongs-Emnerne*, ser ein at han sjølv ikkje berre var open for ei viss endring av det historiske, so lenge «den rette historiske Colorit er bevaret», men ogso kunne favorisera den psykologiske skildringa (Monrad, 1864). Då Monrad retta merksemda mot det psykologiske, var det likevel fordi han oppfatta stykket fyrst og fremst som eit karakterdrama (Westling 1985:161). Denne oppfatninga gjev ikkje Garborg uttrykk for.

Garborg si interesse for nettopp det psykologiske verkar å vera motivert av noko meir. Ogso her står ein overfor ein form for identifikasjon med det omtala, no Julian. Julian har «ikke det guddommelige Krav «i sig,» men altid *udenfor*». Soleis har kristendomen «intet virkeligt Tag i hans indre Personlighed», forklarar Garborg. Resultatet vert uvilje og opposisjon (1873:29). At Garborg tykkjest å identifisera seg med Julian er ein påstand med stor stønad i den gamle historisk-genetiske lesnaden:

[...] det er visseleg rett når det har vore peika på at i keisaren har Garborg funne noko av seg sjølv, av sin eigen strid, av den striden som i barndomen og ungdomen hans stod i hans eiga sjel (Thesen 1933:173).

R. Thesen føyer seg her inn i tradisjon med O. Midttun (jfr. punkt 1.4.). Seinare skulle ogso Åmlid peika på dette. Særleg «sjølvroynt» finn Thesen Garborg si påfylgjande skildring av Kristus som «den mørke, ubønhørlige Tugtemester, der under Trudselen af evig Fordømmelse tvinger Sjølen ind i det samme Trældomsliv igjen» (1873:29). Dette kjenner «Sjælen som en oprørende Uretfærdighed», skriv Garborg, «en blodig Grusomhed, som den Intet heller ønsker end at gjøre Oprør mod, - hvis den blot *turde*» (1873:29). At Garborg i alle høve meiner å ha greie på Julian si stilling vert klårt då han vidare rosar Ibsen for sjølv å ha forstått Julian og dimed ikkje gjort han til nokon hyklar. Viljen hans er nemleg ærleg (1873:30). I likskap med den førre internaliseringa framstår Garborg her som noko doserande. Her gjer det innforståtte han til ein art «Besserwisser». Det er han sjølv som sit med fasiten.

Garborg si forståing av Julian tykkjest elles å basera seg på Monrad og hans avhandling *Om Menneskets Sjæl* frå 1864. Garborg forstår Julian sin motvilje mot kristendomen – knuten i stykket – som sjølv sagt med grunnlag i barndomen hans: «Den opdragelse, Julian har faaet, er af en saadan Art, at den med Hensyn paa det kristelige kun kan frembringe Aandens Trældom som Resultat» (1873:31). Julian var rett nok ei stund gripen av den kristne læra, men «den barnlige Begeistring staar altid paa løs Grund», legg han til. Det er fyrst seinare at ein kan snakka om eit «bevidst, selvstændig Valg og virkelig Selvhengivelse» (1873:31). Den same tanken og dei same formuleringane finn ein att hjå Monrad:

[...] Mennesket ved Fødselen [...] er da kun saadant, som det uden sin Medvirkning er tilblevet og som det at Forældre og alle de omgivende Ting ledes og bestemmes. Det er kun naar Mennesket bliver ældre og forstandigere, at det kommer til efterhaanden at bestemme sig selv (Monrad 1864:7).

Det er i ungdomen ein vert sjølvstendig, skriv han, men sjølv då er ein «endnu ubefæstet [...] Lidenskaberne have da ogsaa gjerne den største Styrke, og Mennesket har den tungeste kamp at bestaae med sig selv» (Monrad 1864:7). Det same skriv Garborg. I overgangstida og valet si tid ligg livet ljost og lokkande føre ein. Ein ser «det frie Verdensliv i det allerdeiligste Lys» og «den ungdommelige freidige Selvfølelse gjør Oprør mod al Hengivelse» (1873:31-32). Hjå Julian får det å leva seg sjølv med sjølvfylgje overmakta: «Naar det kommer til Stykket, saa er det allerede nu kun sig selv han vil; ofre sig til en alvorlig Kamp for Kristus, det er ham allerede nu bestemt imod» (1873:35). Det er ei «klar Udvikling» og «Sammenhæng i hans Liv», syner Garborg. Det som skjer, skjer av ein grunn og leier fram mot fråfallet (1873:36). Dette fråfallet skjer «dog ingenlunde uden alvorlig Kamp», legg han til (1873:41).

Her bit Garborg seg spesielt merke i Julian sin freistnad på å setja inn att gamle gudar. Ogso her synest Garborg å ha lese Monrad. Interteksten er no avhandlinga *Om det Skjønne*.

Freistnaden får absurde fylgjer, skriv han. Det er heller ikkje so rart då det er ein urokkeleg framstegsplan i utviklinga: «Manden kan aldrig blive Yngling, Ynglingen aldrig Barn» (1873:43). Den same tanken kjem til uttrykk i Monrad si avhandling: «Det skjønne Barn og den skjønne Yngling skal være ganske Barn og ganske Yngling [...] men i begge skal dog ligge Anelsen om en Fremtid» (Monrad 1859:113).

Då det går opp for Julian at han berre er ein reidskap «i en *Höieres* Haand», når stykket sitt klimaks, skriv Garborg. Herifrå går det berre nedover. Det er ei skildring «af rystende tragisk Virkning» (1873:50). Styrt av ein «Skjæbnsvanger Nödvendighed» ender han til slutt opp som eit offerlam for den trua han ville seia seg laus frå. Han er ein «Nödvendighedens Slave» (1873:39-45). Garborg hyllar her Ibsen for hans «Mesterskab i at lade Modsætningerne komme til sin fulde Ret» (1873:54). Julian «fastholder sine Meninger til det sidste og finner heller ikke, at han har Noget at angre». Han døyr med det som keisar (1873:53). Ved dødsleiet står kontrastfullt den kristne Makrina med von om at han «maatte [...] fare vild». Her i sluttscena vert, den etter Hegel naudsynte, forsoningstanken uttala, syner Garborg. Julian var «et Ris i Herrens Haand, ikke til Død, men til Opreisning [...] hvis Vildfarelse kom Herrens Folk til Gode» (1873:54). For «hvad trængte Kristendommen i hin Tid for ikke at ödelægges af gode Dage? Den trængte en alvorlig, stor Kamp. Julian leverede Kampen» (1873:26). Garborg har ikkje noko negativt å seia om Ibsen si oppbygging og gjennomføring av sjangeren:

«Udviklingens knuder er allesammen *formelt löste*» (1873:55). Alt i alt får Ibsen «paa en lige poetisk som historisk sand og slaaende Maade frem Julians og hans Tids verdenshistoriske Betydning» (1873:27).

I forlenginga av denne diskusjonen legg Garborg til at verket elles er – i tråd med nye trendar – «realistisk» (1873:60). Oppgåva er ikkje berre å skildra ein idé, men også å «levendegjøre det Svundnes Historie for de levende Slægter» (1873:62). At Ibsen skreiv med utgangspunkt i Hermann Hettner's *Das Moderne Drama* (1852) og med det siktemål også å spegla samtida, tykkjest Garborg vera heilt medviten om. Han uttalar seg her positivt om det realistiske draget hjå Ibsen: «Derved vinder Poesien uendeligt i Kraft og Fylde og taber intet i sand Skjönhed» (1873:60). Denne positive haldninga er jamvel – i tråd med den idealistiske estetikken – avgrensa: «det virkelige Liv indeholder ogsaa, *skjønt splittet og spredt*, alle Skjönhedens Momenter» (1873:61).<sup>19</sup>

Handsaminga av sjangeren er alt i alt som sett kjenneteikna av stor identifikasjon mellom Garborg og det omtala. I kritikken kjem denne identifikasjonen til uttrykk i ein sjølvsikker Garborg. Den sjølvsikre Garborg er likevel ikkje konstant. I diskusjonen av den psykologiske

---

19 Mi kursivering.

fordringa kjem Garborg med ein noko påfallande – og i kritikken einaste – metakommentar: «Studere», siger jeg; thi om end Fremstillingen i en Forstand er klar, er den dog ikke altid ganske «letfattelig», undertiden endog mere kort og antydningmæssig end ønskeligt kunde være (1873:33).

Kommentaren kan lesast som ei gardering. Identifiseringa er no retta mot den mogelege kritikken, eller det mogelege åtaket hans eigen sjølvsikre innforståttheit kan verta utsett for. Forsvaret er det A. Freud har kalla ei identifisering med åtakaren. Garborg internaliserer ein mogeleg kritikk og forsvarar seg med det mot han.

### 3.4.2. Verket som organisme

På bakgrunn av Ibsen si handsaming av handlinga, den indre og den ytre «hvorigjennem Skjønhedstanken realiserer eller ligesom legemliggjør sig», set Garborg stykket høgt. Hans ros er varande. Stykket syner stor einskap og samanheng:

Enhver Detaille, selv den mindste, slutter sig saaatsige gjennemsigtigt om Tanken [...] og det Hele runder sig sammen som en levende Organisme, gennem hvilken man føler Ideens rolige Pulsslag (1873:63-64).

Forståinga av verket som ein organisme var ein arv frå romantikken som vart vidareført av og i den hegelske skulen (Westling 1985:147). Organismefiguren i seg sjølv er mykje eldre og kan ikkje tilskrivast framvoksteren av det moderne. Når Garborg nyttar omgrepet «Organisme», er det like fullt i tråd med Hegel og den monradske estetikken. Garborg held seg her til den idealistiske læra. Det er ein dialektisk organismefigur ein finn att i kritikken, ein forsonande organismefigur. I det organiske verket er det harmoni mellom forma og innhaldet, delane og heilskapen, skinet og vesenet. Det organiske verket er ei verkeleggjering av ideen sitt skin. Den «ydre Verden bliver her hvad den skulde være», fortel Garborg, nemleg «en organisk Udfoldning af den ideelle». Hjø Ibsen skjer dette til og med «*sandt og naturligt*, giver altsaa ikke Indtryk af at være *lavet*, noget *Opkonstrueret*» (1873:64). Han koplar med det «den dybeste Sandhed med den høieste Effekt» (1873:65). Ibsen er å forstå som reine meisteren. Som sett under drøftinga av sjangerkravet vert Garborg sin ros her skjult bak læresetningar. Til liks med internaliseringa nemnd ovanfor stør dette Garborg sin autoritet som kritkar. Fascinasjonen toppar seg i ei samanlikning verket og naturen imellom: «Vi har kortsagt i denne Stoffbehandling paa det Nærmeste Virkeliggjørelsen af den Hovedfordring til al Kunst: Natur, først og fremst, men Natur i Ideens Forklarelse» (1873:64).

Garborg si forståing av det organiske verket er med stort sannsyn henta frå Monrad. I

hans avhandling *Om det Skjønne* står det:

Enhver skjøn Form maa vise sig som et Heelt, der bestaaer af Dele. Enhver af disse Dele maa nu vistnok væsentlig være bestemt af det Hele, have sin Betydning af, i og for dette Hele. Men paa den anden Side maa dog ogsaa den mindste Deel – lige indtil det Uendelig Smaa – have sin Betydning og ligesom sit Liv i sig selv, og naar alle disse Dele alligvel stemme overeens og tilsammen danne et virkeligt Heelt, maa det se ud, som de snarere af egen Drift, paa Grund af en dem selv iboende harmonisk Tendents, inordnede sig under det Hele, end som om de holdtes bundne af det Heles Lov (Monrad 1859:63-64).

Forma, skriv han, er «beherskende Indholdet», men samstundes òg «selv Indhold, viser sig mere og mere som Indholdets egen Sandhed» (Monrad 1859:70-74). Som «skjøn» må forma «netop være Indholdets Form» (Monrad 1859:73). Monrad teiknar ein parallell til naturen for å klårgjera kva han meiner. Den organiske forma er berre «skjøn, naar den viser sig som naturligt udviklet af de organiske Kræfter». På line med naturen gjeld det at «Kunstens Former [...] paa ingen Maade maae være tomme eller *kunstige*. [...] Den skjønne Form maa med eet Ord vise sig som en lykkelig, ædel Naturs egne Afføding» (1859:73-75).

Omgrepet «Organisme» dukkar ogso opp i Monrad sin kritikk. I den kritikken han skreiv av *Kongs-Emnerne* koplpar han til dømes den der manglande positive ideen til ein like manglande «levende og organisk Konsekvens» (Monrad, 1864). Den anonyme meldinga av *Peer Gynt* på trykk i *Morgenbladet* etterlyser ogso organisk samanheng: «Verket [hadde] uden Tvivl vundet i Klarhed ved en mere organisk Forgøring ud i Detaillerne» (Ibsen, 1867). Som før ymta frampå er det truleg Monrad som har skrivne ho. Medan Monrad sin kritikk her tykkjest vera typisk negativ, er Garborg sin kritikk - i stor kontrast - positiv. Med det skil han seg ogso noko frå det monradske. Garborg frigjer seg ogso frå den gamle estetikken.

### **3.4.3. Dialogen: vers eller prosa?**

I omtalen av dialogen i stykket gjer Garborg det straks klårt at han ikkje ser noko negativt i det at Ibsen her har valt prosaforma til fordel for den vanlege verseforma. Då siktemålet, som i hans «övrigte historiske Dramaer», er «at blive Virkeligheden saa tro som muligt» gjer han rett i å gje «Afkald paa den bundne Form» (1873:62). Garborg tek med dette eit klårt steg bort frå kunstfilosofien representert av Monrad, og regelverket her.

Ifylgje den hegelske kunstfilosofien (omtala under punkt 3.4.1.) var den dramatiske diktinga å forstå som ein høgare einskap av det episke og det lyriske. Diktinga skulle rett nok

vera av objektivt stoff, men dette skulle igjen vera «gjennomtrengt av lyrikk, av subjektiv stemning og tanke» (Simonsen 1930:16). Fylgjeleg fann Monrad Ibsen si prosaform forkasteleg. Denne negativiteten kjem tydeleg til uttrykk i meldinga hans av *Kongs-Emnerne*:

Netop til her at frembringe en sand, harmonisk Illusion er det metriske Sprog et væsentlig Middel, hvorimod det er en ganske falsk Tanke at ville forhøie Illusionen ved at lade Heltene tale i Prosa, fordi de nemlig have talt saa i Virkeligheden (Monrad, 1864).

Då kunne ein like godt «lade dem snyde sin Næse paa Skuepladsen, fordi de utvilsomt ogsaa have gjort dette i Virkeligheden», legg han sarkastisk til (Monrad, 1864). Rørsla bort frå det monradske får i teksten uttrykk som ein reduksjon. No er det ikkje Ibsen Garborg tek avstand frå, men det stønadshjulet han har bygd kritikken sin rundt. Den gamle estetikken er, som mistenkt, ikkje den absolutte lovboka. Meir konkret kan ein her snakka om ei annullering. Ved å framheva og rosa det reint prosaiske vert tilknytninga til den gamle estetikken svekt og denne læra noko makteslaus i kritikken. Garborg skil seg med dette ikkje berre frå Monrad spesielt, men ogso frå Petersen og soleis tradisjonen generelt. Petersen var sant nok aldri ein for dei store systema. Han fann seg soleis heller ikkje bunden til dei gamle sjangerkrava. Dette syner han sjølv i sin eigen Ibsen-kritikk alt i 1863 då han melde *Kjærlighedens komedie*. Her skriv han at «Spørgsmaalet» burde avgjerast ut i frå diktaren si evne. Då det var snakk om Ibsen, var svaret likevel alltid verseforma: Det «er hans Evne, hans Talent og følgelig hans Form» (Petersen, 1863). I si melding av *Kongs-Emnerne* forsvarar Petersen Ibsen sin prosastil ettersom det er noko psykologisk han ynsker å skildra. Han spør likevel om ikkje Ibsen har valt feil oppgåve, «miskjendt sin egen Originalitet» (Petersen, 1864). Sjølv om Garborg her ogso tek avstand frå Petersen sin kritikk, verkar han å vera mykje medviten om denne. Garborg skriv nemleg at det er med «prisværdig og vistnok stor Selvfornægtelse» at Ibsen har gått over til prosaforma (1873:62).

Sjølv legg ikkje Garborg noko vekt på dette. Han er utelukka positiv til Ibsen sitt val: «Vi spares derved for den Meningsløshed at se Folk gaa om og snakke paa Vers» (1873:62). Han tykkjer det er bra at Ibsen har fjerna «al Svulst og Deklamation» (1873:62). Kritikken har med det meir til felles med dei naturalistiske krava til diktinga. Synspunkta er mykje i tråd med Brandes sine slik han sjølv vidareførte desse frå Taine, og kritikken kan lesast opp mot hans artikkel «Om det uendeligt Smaa og det uendeligt Store i Litteraturen» på trykk i *Illustreret Tidende* i 1869.<sup>20</sup> Føremålet med denne artikkelen var å syna ulikskapen den danske tragedien

---

20 Omgrepa Brandes her nyttar; «det uendeligt Smaa» og «det uendeligt Store», er i si språkdrakt heibergske.



og førebiletet Shakespeare imellom. Brandes dreg her fram dialogen i *Henrik den Fjerde*. Det han her finn hjå Shakespeare og samstundes etterlyser i den danske diktinga, er det same som Garborg hyllar i sin kritikk av Ibsen. Ibsen sine replikkar er ikkje berre utan «Deklamation». Dei fell «Korte, enkle, afklippede, ganske simpelt og ligetil», fortel Garborg. Soleis får ein det inntrykket at det er «virkelige Mennesker» det er snakk om (1873:62). Hjå Shakespeare er ordbruken ogso kort og klipt. Orda er rett og slett «plumpe», skriv Brandes (Brandes 1870:281). Slik naturleg tale er ikkje å finna hjå dei danske diktarane. Situasjonen er den, skriv han, at «vor tragiske Skuespil-Declamations dumt-alvorlige Høitidelighed vilde vise sig fuldkomment uskikket til at magte den Art simple, virkelige, ubeskriveligt naturlige Repliker» (Brandes 1870:293). I likskap med Brandes meiner ikkje Garborg at verket tapar noko estetisk verdi av den grunn. Tvert om. Annulleringa vert her fylgd av ei fortrenging, ei *demonisering*. I teksten synleggjer denne seg gjennom ei overdriving: «Ingen Vers, selv de skjønneste, kunde vel gjøre mere gribende Virkning end disse enkle, indholdstunge, ofte kun halve og antydede Sætninger» (1873:62). Hyperbolen tek her form like mykje som eit retorisk spørsmål, eit udiskutabelt faktum. Det enkelte er livet og røynda, skriv Brandes: «Det er kun et Par Ord», men «dog ligger der i dem en hel Situation» (Brandes 1870:282). Garborg kunne ikkje ha vore meir samd. Det er «ofte som om en Verden af Tanker og Forestillinger er sammenpressede i et Par Ord», skriv han (1873:62).

### 3.4.3.1. Språket

I samband med dialogen ser Garborg nærmare på språket til Ibsen. At Garborg stiller seg positiv til det kjem ikkje som noka stor overrasking (jfr. punkt 3.2.3.). Ibsen er «en stor Mester med Hensyn til intensiv Kraft i Sprogbehandlingen». Dette er jo ogso ålment «bekjendt», presiserer han (1873:62). I tråd med sublimeringa som forsvar knyter Garborg her sin eigen fascinasjon til eit ålment standpunkt for stønad.

Kritikken held seg likevel stutt ved det ålmenne. Underleg er ogso hans «Evne til at bringe Sproget til ligesom at antage *Farve* efter den Forestilling, det skal udtrykke», legg Garborg til (1873:62). Skildringane som fylgjer syner stor innleving og identifikasjon med det omtala. Frå ratioen *askesis* tek kritikken steget over i *apophrades*. I skildringa av Julian sitt dårlege samvit er det som «det gaar os gennem alle Nerver, saa tydeligt er hin Følelses Uro og Pine i disse faa Ord malet». I dei positive skildringane er det rett motsett: «Man føler det formelig lysne og smile om sig ved saadanne Ord» (1873:62-63). Det internaliserte vert like raskt projisert. Kort

---

Sjølve «Kunstbetragtningen» er jamvel, som Rubow skriv i *Dansk litterær Kritik*, «en rent tainesk Naturalisme» (1921:257).

sagt kan Ibsen «male med Ord», skriv Garborg (1873:63). Den eigenskapen Garborg her ilegg Ibsen skildrar han sjølv som vedunderleg og sjeldan. Skal tru om det ikkje ligg ei kjensle av sjalusi bak desse orda? Ibsen sine tankar og bilete står, fylgjeleg, «med Et lyslevende, ligesom meislede for vort Syn» (1873:63).

Analogien til målarkunsten har Garborg truleg kopiert frå Brandes. Metaforen kjem ogso til syne i hans alt siterte omtale av dialogen. Om *Henrik den Fjerde*, skriv Brandes at «Deres Repliker [...] male». I fyrste akt har «man et stort, lyst Historiemaleri for Øie», seinare eit «uovertræffeligt malet Rembrandtsk Stykke» (Brandes 1870:285-286). Metaforen er likevel ikkje ein typisk for Brandes. Han har sjølv henta han frå Hegel. At poesien liknar eit måleri tydde ifylgje den idealistiske kunstfilosofien at han var episk. Hjø Hegel, og seinare Monrad, var nemleg målarkunsten å forstå som den høgaste av dei objektive kunstartane. Motsett var musikken den høgaste subjektive kunstarten, det tilhøyrande lyrikken. I dramaet, den forsonande forma, skulle både «den bildende» og «den tonende» kunsten vera til stades (Monrad 1859:158). Garborg tykkjest ogso her å gå imot den gamle læra då han, i tillegg til å imøtekoma Ibsen si prosaform, særleg rosar han for si evne til å måla med ord. Kritikken rettar seg etter Brandes, ikkje Monrad. Mest som Garborg vil gardera seg mot dette brotet, legg han til at det her ogso er ein viss rytme, ein viss musikk. Når Garborg syner til musikken er det likevel ikkje som del av ein dramatisk stil. Det er framleis prosastilen han tek til orde for: «ogsaa Prosastilen» hevdar han har sin «Rythmik, sin eiendommelige Velklang». Språket er rett nok korkje ««elegant», «let», eller «fint» langtfra det; dertil bærer det paa en altfor stor Tyngde af Indhold», innrømmer han. Det sluttar seg jamvel til biletet (1873:63). Med det er Ibsen av «stor Originalitet», avsluttar Garborg. Det er noko som skil Ibsen frå sine samtidige (1873:63).

#### **3.4.4. Karakterteikninga: abstrakt eller levande?**

Dei siste sidene i kritikken har Garborg sette av til karakterteikninga. Heller ikkje her har han noko eigentleg negativt å seia. Domen er positiv. Karakterteikningane svarar til det ein kunne venta av ein diktar som Ibsen; hans «dybe psykologiske Syn» og «fyldige Digterbegavelse». Personlegdomane har «faaet Liv igjen under hans Hænder» (1873:65).

I kritikken får karakterteikninga ein særeigen plass då ho ogso vert diskutert innleiingsvis saman med dei moralske og genetiske krava. Her nyttar Garborg karakterteikninga som eit viktig argument for det at Ibsen er ein diktar, noko han – ironisk nok – sjølv i forkant har vore med på å stilla spørsmål ved (jfr. 3.2.1. og 3.3.1.). Trass i manglane sine er Ibsen ein diktar, skriv han. Ibsen er «virkelig Digter, og Digter helt ud». Det er nemleg «et virkeligt og kraftigt Liv i hans Digting» (1873:8-9). Som «motargument» får karakterteikninga ein reduserande

verknad på kritikken i førvegen. All opposisjon og tvil andsynes Ibsen som diktar vert her annullert. Den stendige påminninga om at Ibsen faktisk er ein diktar syner her til det Bloom, i samband med annulleringa som forsvar, kallar ei på-grensa-til-hysterisk gjentakning av det magiske motsette. Resultatet ein står att med er ein motsetnadsfull tekst.

Garborg sin vektige oppfatning av karakterteikninga set han ikkje berre i opposisjon til sin eigen kritikk, men også den samtidige Ibsen-kritikken. Heller få meinte at Ibsen skildra «et virkelig og kraftigt Liv». I samtida var det «en stående invänding mot Ibsen att han i stället för at ge levande, verklighetstronga figurer hade arbetat på ett abstrakt, teoretiskt vis» (Westling 1985:138). I sin omtale av *Peer Gynt* skriv til dømes Petersen, i rein kontrast til Garborg, at «det skorter Hr. Ibsens Gjengivelse af Virkeligheden paa Liv»:

Der er Livlighed nok, men det er mere Begrebets og Dialektikens end Stemningens og Skikkelsens. Han skildrer Charakterer mere ved kritisk at sondre og bestemme end ved plastisk at danne, og hans Skildringer have derfor lettere ved at sysselsætte den forstandsmæssige Opfattelse end ved at fylde Anskuelsen» (Petersen, 1867).

Det er «tenkte Folk, Abstracter meir eller mindre, allesaman», skriv Vinje i si melding av *Brand* (Vinje, 1866). Monrad er samd. Brand «er intet levende Menneske, men et Fragment, et Abstraktum» (Monrad, 1866). At Ibsen ikkje makta å skildra levande personar vart forklårt med det at han tykkjest vera meir ein tenkjar enn diktar. *Keiser og Galilæer* var å oppfatta som sjølv prøvet på dette (Westling 1985:142). Garborg kunne på si side ikkje ha vore meir ueinig. Difor finn han det også feil å vilja «fradisputere Ibsen Digternavnet» og «gjøre ham om til noget Andet» (1873:9). Om dette tykkjest Garborg vera klår:

Ingen Filosof kan konstruere op levende Typer som «Peer Gynt» eller «Julian,» og lad end en Sören Kierkegaard have Evne til at skabe Ideer som «Brands,» han vil dog aldrig magte at skabe disse Ideer om til Kjöd og Blod i et poetisk Tidsbillede som Ibsens, der endnu staar uden Sidestykke i den nordiske Litteratur (1873:9).

I kritikken får desse orda status som det endelege punktumet i denne saka. Det ein her står overfor kan med Bloom forklårast som ei, etter *kenosis*, gjenoppbyggjande *demonisering*; ei fortrenging. I teksten ter denne seg gjennom ei overdriving, eller meir konkret, Garborg si oppgradering eller opphøging av Ibsen.

Forståinga av Ibsen som filosof, ein Søren Kierkegaard, var heller vanleg enn uvanleg. Alt i 1863 freista Monrad å forklåra Ibsen si dikting med Kierkegaard.<sup>21</sup> Etter *Brand* og kravet der om alt eller ingenting, vart denne koplinga mest tendensiøs. I Garborg si melding er det

---

21 I si lesing av *Kjærlighedens Komædie* freistar Monrad å forklåra katastrofen i stykket «som en Overgang – for at tale med Søren Kierkegaard – fra det Æsthetiske til det Ethiske» (Monrad, 1863).

likevel ikkje den norske, men den danske kritikken han går til åtak på:

[...] visse danske Kritikere, vante som de er med den *moderne* kjøbenhavnske poetiske Legetøi-Fabrikation, og nær ved at fortvile, naar de skal prøve at tvinge Ibsens kolossale og dristige Skabninger ind under sit æsthetiske Tømmemaal [...] (1873:9).<sup>22</sup>

Den kvasse tonen og ironien hjå Garborg kan minna om Brandes, då han sjølv i *Emigrantlitteraturen* kritiserte det stagnerte Danmark og «den kjøbenhavnske Spidsborger» (Brandes 1872:21). Når det er sagt var ikkje Brandes eigentleg nokon stor tilhengjar av Ibsen sine karakterteikningar sjølv, men so tilhørde han heller ikkje det Garborg i forlenging kallar den «gamle Kjøbenhavn-Æsthetisks regelmæssige Rubriker» (1873:9-10). I avhandlinga *Idealismens estetik* syner C. Westling til fleire danske kritikarar som framfor alt stempla Ibsen som tenkjar. Det er truleg nokon av desse Garborg rettar sin kritikk mot. I si melding av *De Unges Forbund*, skreiv til dømes den danske kritikaren Weilbach at Ibsen «søger at bruge Poesiens Midler til det han, som Filosof eller Tænker, har at sige» (Westling 1985:141-142). Westling syner ogso til *Fædrelandet* som omtala Ibsen sitt innhald i same stykke som filosofisk (Westling 1985:142).

Petersen, som her ikkje vert rekna opp, er ogso ein aktuell kandidat for Garborg sin kritikk. Petersen var nemleg han som kanskje klårast gjekk ut og sa at Ibsen ikkje var nokon diktar. I si melding av *Peer Gynt* skriv han at «mangler det Levende i den konstneriske Gjengivelse af Virkeligheden, saa kan Værket indeholde megen høist lærerig og høist interessant Virkelighedsbeskrivelse, men Poesi er der ikke i det» (Petersen 1867). Petersen slutta dessutan sin kritikk av Ibsen ofte ut ifrå ei samanlikning med - den alltid favoriserte - Bjørnson si dikting. Dette gjer Petersen særleg interessant då Garborg her gjer det same. Når Garborg skriv at Ibsen står «uden Sidestykke i den nordiske Litteratur» er det Bjørnson som får kjenna det. Dei kan tenkjast som eit stikk i sida på Petersen, orda: «Selv en saa populær og begavet Digter som Bjørnson skal have vanskeligt ved fra sit Digterliv at kunne opvise Typer med et saa bestemt og saa fyldigt Liv som disse» (1873:8). Ibsen er diktar, men ogso «paa en helt anden Maade end Adam Oehlenschläger», skriv Garborg vidare, som før synt (1873:9). For Petersen var Oehlenschläger diktaren per definisjon (Jfr. Punkt 3.3.5. og 3.3.5.1.).

Denne distanseringa bort frå Oehlenschläger vender tanken atter mot Brandes og hans namngjetne innleiing. Her får nemleg Oehlenschläger særleg gjennomgå. Det Brandes kritiserer diktinga hans for er at karakterane er for «abstracte og ideale til mere end ufuldkomment at afspeile den Tid, i hvilken de blev til» (Brandes 1872:19). Dei vert so og seia «blodløse [...] Typerne i en Litteraturgruppe, der slutter sig til Oehlenchlägers dramatiske Arbeider» (Brandes

---

22 Mi kursivering.

1872:20). Formuleringa «blodløs», eller som sett hjå Garborg: «Kjød og Blod», var, synonymt med «plastisk» eller fleirdimensjonal, mykje vanleg i diskusjonen om kor vidt litteraturen var å rekna som levande eller ikkje. Oppfatninga av Oehlenschläger syner likevel at det tykkjast vera stor ulikskap i kva ein legg i desse omgrepa, og fylgjeleg forståinga av ei levande og, motsett, abstrakt dikting. Medan Petersen forstod det levande som ei kunstnerisk framstilling av røynda, var det levande hjå Brandes, i og med førelesningane hans, knytt til det typiske; det som speglar tida. Det er ikkje dermed sagt at Brandes ikkje sjølv heldt fast på ei viss idealisering, for det gjorde han. Det ein ser, er at det individuelle har fått eit nytt og breiare innhald hjå han. Det representerer noko større enn seg sjølv.

I artikkelen «Det uendeligt Smaa og det uendeligt Store i Poesien» syner Brandes korleis dette er mogeleg. Det er tale om ei rørsle frå noko konkret til noko ålment, der enkeltdelede vert forstått karakteristiske for heilskapen: «Udformet indtil det uendeligt Smaa, som Sandsningen sammenfatter, indeholder den [karakteren] det uendeligt Store, i hvilket Tanken udmunder, naar den søger en hel historisk Epoches Aarsag og Ideal» (Brandes 1870:295). Dette nye innhaldet er ogso å finna hjå Garborg. Det vert tydeleg då han distanserer seg frå den gamle estetikken, men òg då han til liks med Brandes, kanskje meir konkret, tek i bruk omgrepet type for karakterane. Når Garborg hevdar at Ibsen sine individ er levande, er det det typiske ved dei han nyttar som argument for å syna dette:

Tidens Længsler og Tidens Bröst, Tidens dybe Gjæring og Tidens ”Halvhed” og Usseldom, som vi Alle, om end modstræbende, maa erkjende, fordi vi bærer Tidens Aand i vort eget Bryst, – har i disse Typer faaet et saa djærvt og sandt Udtryk, at de fast ikke kan nævnes, uden at vi ser dem lys levende for os som gamle Bekjendte, som Kjød af vort Kjød, ja undertiden tror vi at se os selv bag deres Træk, os selv i skarp, næsten skjærende Belysning (1873:7-8).

I tråd med Brandes forstår Garborg det levande som uttrykk for noko meir; ei tidsånd. Det levande er noko ein kan kjenna seg att i, noko det er – som Garborg her tydeleg syner (jfr. ogso punkt 3.4.1.) – mogeleg å identifisera seg med.

#### **3.4.4.1. Typen**

Under handsaminga av det estetiske vender Garborg attende til typen. Her klårgjer han kva han meiner med dette omgrepet. Kvar «større Tid frembringer en særskilt Klasse Mennesker, der i mere speciel Forstand repræsenterer dens indre Eiendommeligheder». Dei er «hvad man kalder dens «Typer»» (1873:66). Med det stadfester Garborg det «nye» innhaldet i hans forståing av individet: Individet som representasjon av noko typisk.

Typen, forklært som ein person med stabile og mykje identifiserbare kjenneteikn, kan ikkje direkte kallast ny, eller eit framand fenomen i litteraturen rundt midten av 1800-talet. Nokon status hadde han likevel ikkje. Frå å vera ei respektert form for karakterteikning under Commedia dell'Arte, var typen no mest forvist til birollene. Heller ikkje her vart han eigentleg godteken. Ditmar Meidells melding av *Brand*, på trykk i *Aftenbladet*, syner dette godt. Om «Fogden» og «Prosten» skriv han: «Det Typiske er her saa overvejende, at det ganske udsletter Præget af Individualiteten, og begge bliver staaende som abstrakte Almindeligheder» (Meidell, 1866). Då typeteikninga i det heile eksisterte var det fordi lesarane og publikum ogso ville kjenna seg att (Westling 1985:139).

Med Brandes vart typen noko revitalisert. Individet skulle ikkje lenger berre uttrykkja det reint individuelle: «Tross alle særtrekk de har som individer, kan de kalles typiske for sin stand, sin klasse eller sitt yrke. Det ligger sosiale modeller bak dem» (Haakonsen 1972: 39-40). I *Emigrantlitteraturen*, og i søket der etter ein reaksjonær litteratur, fekk typeteikninga ei viktig rolle. Då den danske litteraturen «i ringere Grad end de større har arbeidet i Fremskridtes Tjeneste» skuldast det mellom anna at her ikkje var utvikla nokon type:

Hvorledes kan man lære Deres Lands Bestræbelser at kjende? Har Deres Samtids Litteratur udviklet en eller anden haandgribelig og letfattelig Type? Den Danske vil være i Forlegenhed med Svaret (Brandes 1872:17).

I den danske litteraturen er individet, som før synt, Aladdin. Det er Oehlenschläger sine helteskikkelsar ein her møter. Den danske litteraturen skildrar det fortidige og lukkast soleis ikkje «at udtrykke noget Typisk i anden Form end den abstract idealiserende og den abstract karrikerede», skriv Brandes (Brandes 1872:20). Det er ikkje «den moderne Tids Sjælsindhold» som her vert forma. Med «Bevidsthed skrues Psychologien tilbage og en Udrensning af alt egentligt og utvetydigt Moderne forsøges» (Brandes 1872:20). Ein skal vera ganske naiv om ein trur livet vårt svarar til desse typane, meiner Brandes. Det er ikkje berre Oehlenschläger sine helteskikkelsar han her ser kritisk på. Ogso den norske Brand vert nemnd: «Saa stærk har Strømningen været, at selv en saa revolutionært anlagt Natur som Ibsens er bleven inddraget i den» (Brandes 1872:22).

Det er mest som eit svar til denne kritikken Garborg i si melding hyllar skildringa av Julian, som «skjønt nærmest en Fortidstype, er dog af saa stor almindelig Sandhed og staar i Meget denne Tid saa nær» (1873:8). Sjølv meiner han, i kontrast til Brandes, at ogso Ibsen sine tidlegare karakterar, då medrekna Brand, er «Typer». For kvart verk skapar han slike, «der ved sin eiendommelige Sandhed saaatsige med Et slaar ned og tager Form i Sindene» (1873:8). Julian vil «indtage en værdig Stilling ved Siden af Ibsens tidligere Skabninger», meiner han:

««Brand,» «Peer Gynt,» «Steensgaard,» med hvilken forunderlig Styrke og Klarhed lever ikke disse Skikkelser i Alles Bevidsthed!» (1873:8).

Sjølv om Brandes her, i denne innleiinga, framstår som mykje kritisk til Ibsen, var han stort sett mest positiv til han, ein positivitet nært knytt til det han her syner til som Ibsen sin revolusjonære natur. Om ikkje *Brand* stod høgt på lista til Brandes, so gjorde *De unges forbund* det, og karakteren Stensgaard. Dette samfunnsorienterte og politiske stykket vart ikkje møtt med like positiv tilbakemelding av andre. Det representerte ein ny, usminka realisme. For å sitera A.O. Vinje si eiga, noko upartiske, melding av dette stykket, var det å rekna som ««Skandal» for den eine, og Fagnadverk for den andre» (Vinje, 1869).<sup>23</sup> Les ein den kritikken stykket fekk, ser ein at knapt nokon oppfatta det positivt. I *Aftenbladet* skreiv K. Elster at Stensgaard verka å vera utforma av ein politikar, ikkje diktar (Elster, 1869). *Morgenbladet* sin dom var ikkje betre. Ibsen «sætter os midt op i det virkelige Liv, hvor vi træffer Mennesker, der utvilsomt ere af Kjød og Blod, Mennesker, saadanne som vi desværre træffer dem hver Dag paa vor Vei» (Ibsen, 1869). Meldaren verkar å vera tilsynelatande positiv til Stensgaard, men har i det endelege ingenting til overs for ei skildring av «Samtiden paa Scenen gennem typiske Figurer». I *Dagbladet* heiter det at Ibsen har misforstått si oppgåve som diktar, og Stensgaard er ikkje å forstå som anna enn «Støi» (Ibsen, 1869). At Garborg her tek til ordet for Stensgaard er difor noko spesielt. I sin kritikk av den gamle estetikken sin nøytralitet (jfr. punkt 3.3.2.) går han ogso, i ei bi-setning, til forsvar for Stensgaard. Mangt ein «*Stakkel*» kan nok kjenna seg ««stødt» og «forstyrret» saavel ved en «Brand» som ved en «Steensgaard»», skriv han (1873:12). Fylgjeleg er det ogso mange «i vort *skikkelige* Samfund, som har fundet, at navnlig denne sidste Figur ikke var Poesi, - fordi den stod Virkeligheden altfor nær» (1873:12).<sup>24</sup> Dette meiner han er urett. Ironien talar for seg sjølv. I likskap med Brandes tykkjer Garborg godt om Steensgaard. Brandes fann sjølv karakterteikninga i dette stykket fullkomen:

Medens Digterens Charaktertegnning tidligere var temmelig usikker og løs og kun i de større Symboler fik en – dog altid mere begrebsbestemt end anskuelig – Form, har han denne Gang underkastet de Figurer, han har dannet efter den dagligdags Virkelighed, saa fast og tæt Formining, og givet dem en saa kraftig Charakter af Stedet og Tiden, at der i den Henseende Intet er tilbage at ønske (Brandes, 1869).

Etter sin definisjon av typen tek Garborg til med ei kategorisering av dei viktigaste personlegdomane i *Keiser og Galilæer*. Gregor, Basilios og Makrina representerer dei sanne kristne, Agathon martyren. Skriftlæraren Hekebolios og visdomslæraren Libanios er ogso gode

23 Vinje skriv at i «sine, «Figurer» og «studier» maa Sjælemaalaren hava likso stor Rett til at taka ut af Samfundslivet som Likamsmaalaren sine ut af andre store Liv».

24 Mi kursivering.

typeteikningar, forstått som hyklarar i kvar si grein (1873:68-69). Julian representerer den egoistiske. Bak vurderinga av Julian kan ein tydeleg sjå ei påverknad frå Brandes. Her ligg det noko mest tainsk til grunn. Julian si overtru er til dømes «begrundet i Tidens Eiendommelighed» samtidig som det «jo ogsaa er en bekjendt Sag, at Mænd med en stor Skjæbne i Almindelighed nærer stærke overtroiske Tilböieligheder» (1873:66). Julian vert forstått ut ifrå rase, miljø og tidspunkt. Etter Julian er mystikaren Maximos den tydelegaste typen. I tillegg til mystikar representerer han tenkjaren (1873:67). Samtidig som han er eit godt uttrykk for «hin Tid» liknar han ogso «i mistænkelig Grad – Henrik Ibsen selv», meiner Garborg. Han er ikkje berre tolken for tanken bak stykket og soleis å forstå som eit talerøyr, denne «dunkle, gaadefulde Skikkelse, der evindeligt søger og famler for at finde og løse Dybets Gaader, synes ogsaa helt naturligt at kunne repræsentere en Aand som Ibsens» (1873:66-67). Maximos er med det i særleg grad typisk i og med at Ibsen sjølv er slikt eit godt uttrykk for sitt folk (jfr. punkt 3.2.3.).

Etter denne diskusjonen avsluttar Garborg meldinga. Her skriv han at stykket rett nok har sine svakare sider, men at desse «grunder sig væsentligst paa Omstændigheder, der ligger udenfor det Æsthetiske». Det han her tenkjer på, er «hvad det – med Hensyn til Livsanskuelse – mangler» (1873:69). Garborg si melding sluttar med det slik ho byrja. Forholdet mellom det seine og det tidlege kan i tråd med Bloom sitt kart lesast som ein avsluttande metalepse; ein freistnad på å gjera den seine posisjonen til den tidlege. Som kritikar framstår Garborg med det som konstant, og prosessen bak kritikken vert halden i det skjulte.

### **3.4.5. Samandrag**

Garborg sin dom over det estetiske kjenneteiknast ved å vera todelt. I den fyrste delen skriv Garborg seg til den gamle idealismen. Han tek her for seg Ibsen sin gjennomføring av sjangeren, for so å undersøkje kor vidt det er ei forsoning mellom idé og form i verket. Til liks med Ibsen sitt livssyn vert sjangeren, eller meir konkret det psykologiske kravet i han, vigd stor merksemd. Ogso her identifiserer Garborg seg med det omtala, no Julian. Med det byggjer han seg i skjul ein autoritet i kritikken. Til stønad for denne autoriteten går Garborg i dialog tradisjonen, og då særleg Monrad sine lærebøker.

I den andre delen tykkjest Garborg stå langt frå Monrad og læra hans. Han ser her nærmare på dialogen og og karakterteikninga i stykket. Under handsaminga av dialogen tek Garborg til orde for prosaforma. Som argument syner han til det realistiske ved denne forma. I tråd med dette skiftet argumenterer Garborg ogso for Ibsen sine typeteikningar. På begge desse punkta er Garborg nytenkjande. Denne domen står i opposisjon med den monradske. Med det tek han avstand frå den gamle læra. Krava kan no knytast til Brandes og den nye røyndomsnære



litteraturen.

Utan å trekkja kritikken attende, går Garborg no god for Ibsen. Med det kan det sjå ut som om Garborg har vunne over «angsten» knytt til førebiletet sitt og etablert seg som sjølvstendig kritiker, ogso andsynes tradisjonen og Monrad.

## 4. Diskusjon

I dette kapittelet vil eg ta for meg dei fire hypotesane som eg innleiingsvis la fram og diskutere dei. Dette vil eg gjera i ljøs av den intertekstuelle analysen og det som vart avdekka i han. Merksemnda vil her vera retta teksten sin eigendomlegheit, eller særkjenne og plass i den litterære samtida.

### 4.1. Ein ambivalent tekst

Innleiingsvis i avhandlinga presenterte eg hypotesen at Garborg sin kritikk fangar ein motstridande poetikk. På bakgrunn av analysen meiner eg å kunne slå fast denne påstanden.

At Garborg sin kritikk er motstridande er ein diagnose han har fått mest utan dokumentasjon. Med denne analysen kan diagnosen stillast. Teksten kjenneteiknast av ein kompleksitet både i innhald og form. Som det framgår av analysen, og som eg vil gå nærmare inn på i dei fylgjande del-kapitla, kan Garborg seiast å vera påverka og styrt av motstridande impulsar, noko som gjer det vanskeleg for han å ta stilling til, og stå for, dei vala han tek, og dei krava han her set. I kritikken ovrar det seg mange, og tilsynelatande ulike meiningar og oppfatningar.

### 4.2. Hard kritikk og personleg fascinasjon

På bakgrunn av analysen og metode og teori tilknytt H. Bloom, vil eg her ta for meg min andre hypotese i avhandlinga og diskutera han: Det motstridande i Garborg sin kritikk speglar eit samansett forhold til det omtala; Ibsen og hans drama.

Ifylgje Bloom vert eit fyrst poet når ein tek eit oppgjer med førebiletet eller «den poetiske far» på hans premiss. Eit slikt oppgjer inneber det Bloom kallar ei feillesing av førelegget, ein prosess kjenneteikna av angst. Angsten er ein, like mykje tilknytt faren for å mislukkast som det å skulle bryta av med førebiletet. Oppgåva er antitetisk; prega av både nærleik og avstand. I Garborg sin kritikk ser ein tydeleg kor naudsynt denne avstanden vert for han, og samstundes kor vanskeleg dette skiljet er. Resultatet munnar ut i ei blanding av hard kritikk og personleg fascinasjon.

I tråd med det bloomske oppgjeret byrjar Garborg sin kritikk med eit brot. Vendinga bort frå Ibsen og hans drama svarar til den ratioen Bloom kallar den innleiande *clinamen*. Som fyrste ledd av ei dialektisk forvandling av førelegget inneber han ei avgrensing. I kritikken tek Garborg avstand frå Ibsen ved å stilla seg kritisk til hans moral; hans livssyn og mangelen på «Fremskridt» i diktinga. Reaksjonsdanninga kjenneteiknast likevel ogso av si motsetning; Garborg sin fascinasjon. Kritikken får soleis eit ambivalent uttrykk. Det ambivalente vert synleg

i ironien; mangelen på argument. Garborg må snu seg til tradisjonen for stønad og autoritet. Med denne vender han attende til Ibsen. Den dialektiske rørsle munnar, i ratioen *tessera*, ut i ei tvitydig fullbyrding av Ibsen sitt prosjekt. Det vert godkjend, men under tvil. Som autoritær kan Garborg no gå til åtak på Ibsen, negera, irettesetja han og koma med råd om forbetringar. Fascinasjonen er snudd om til hard kritikk.

Kritikken, slik han held fram, er prega av det tvitydige og utilfredsstillande i denne fullbyrdinga. Det teiknar seg motsetjingar i han, som knusar heilskapen og svekkjer Garborg si oppgåve. Kritikken er her i tråd med ratioen *kenosis*. I kritikken stiller Garborg fleire spørsmål som gjer det naudsynt for han sjølv å avgrensa seg på ny. Separasjonen er dømd til å gjenta seg sjølv, skriv Bloom som tidlegare synt. Garborg avgrensar seg likevel ikkje berre frå Ibsen, men óg frå sin eigen kritikk ved annullering og regresjon. Fascinasjonen tek overhand att. Som tvilar er Ibsen no til dømes å forstå som ein livets mann, og den subjektive diktinga til Ibsen god sjølv om ho ikkje svarar eit objektivt framsteg. Nye krav set spørsmål ved gamle. Til det ambivalente får Garborg hjelp i ei gjenoppbyggjande *demonisering* med mål å fortrenge tvilen i *kenosis*. Hjø Garborg får fortrengeinga ein noko vekslende verknad. Dette vert mellom anna synleg i hyperbolen, den tilhøyrande tropen. Overdrivinga gjer det som vert halde attende synleg.

I kritikken sin avsluttande del gjev Garborg tilsynelatande opp sin fascinasjon ved å forskyva han over på ålmenne læresetningar tilknytt Garborg si gjennomføring av sjanger og utfordringa om heilskap form og innhald imellom. Garborg sin hug til Ibsen vert sublimert heilt i tråd med den ratioen Bloom kallar *askesis*; ei sjølv-reinsking. Frå *askesis* rører kritikken seg over i *apophrades*, den siste ratioen. Gjennom introjeksjon, ein identifikasjon med både Ibsen og karakteren Julian byggjer Garborg seg her i skjul den autoriteten som skal gje han det endelege uttrykk som ein sjølvstendig kritiker. Han internaliserer den oppgåva Ibsen har sete føre seg og hevar seg med det over han. Frå å vera fascinert og skeptisk, er Garborg no betrevitande. Frå sin høge posisjon projeksjerer han noko av det internaliserte over på Ibsen. Under forståinga som paradoksal vert Ibsen offer for Garborg sin eigen ambivalens, og til liks med Julian gjer Garborg han til eit offer i sitt eige verk. At Garborg framleis er noko reservert syner metakommentaren. Kritikken kjenneteiknast likevel ved utgangen av stor sjølv sikkerheit. Denne kjem til uttrykk i det Garborg no distanserer seg frå tradisjonen og presenterer meiningar som tilsynelatande er hans egne. Sjølv ser han mellom anna positivt på både typeteikninga og prosaforma hjå Ibsen. I omtalen av dialogen tek argumenta form som fakta, og i diskusjonen om det her i liggjande språket, skriv Garborg mest om på Hegel. Kritikken er eksperimentell og nytenkjande. I tråd med ratioen *apophrades* avsluttar Garborg kritikken med tropen metalepse. Han knyter det seine til det tidlege og forkler med det slakta som raffinert.

Kor raffinert slakta, eller fadermordet eigentleg er kan diskuteras. I det heile er nemleg Garborg meir positiv enn negativ til Ibsen. Når han nøler eller vaklar i sin kritikk er det eit teikn på at kjærleiken sit. Ogso, når han tek til ordet for det eksperimentelle hjå Ibsen heng det truleg meir saman med hans huglag enn eit ynske om å skilja seg ut som kritikar. I artikkelen «Garborgs inngangsbillett i den litterære institusjonen», spør Jahn Thon om ikkje Garborg kan ha vorte lokka av den estetiske krafta ettersom han er utelukka positiv på dette området. Ein djup fascinasjon er det i alle høve snakk om. Ibsen var likevel ikkje berre eit kjærleiksobjekt. Han representerte ogso, for å bruka Garborg sine egne ord, ein «Tuktemeister»<sup>25</sup>, og det på fleire måtar. Analysen syner ogso stor likskap, ikkje berre Garborg og Ibsen imellom, men óg Garborg og Julian imellom. Garborg kjenner seg att i dei. Kritikken kan soleis ogso lesast som eit åtak på, eller eit oppgjer med noko i han sjølv; ein reaksjon på noko han ville fråskriva seg. At Ibsen, på det litterære området, *var* meir enn eit førebilete for Garborg vert klårt les ein brevet adressert Mauland 1. juledag 1873 til endes:

Ibsen staar ikke længer som mit absolute Forebillede, hvem jeg selv med min største Anstrengelse ikke kan komme ud over; jeg er væsentlig løst; nu føler jeg, at jeg selv har et Indhold, at jeg selv har Noget at sige (Garborg 1954:43).

Avstanden var ein han sjølv forstod var naudsynleg skulle han verta eigen «byggmeister».

### 4.3. Kritikken i dialog med samtida

Bakhtin sin teori om dialog byggjer på ei forståing av språket som framand. Det er aldri heilt vårt eige: «All utterances depend on or call to other utterances; no utterance itself is singular; all utterance are shot trough with other, competing and conflicting voices» (Allen 2000:27). Ei ytring står aldri isolert. Ho er alltid del av ein dialog. Eg vil her diskutera den tredje hypotesen i avhandlinga mi; kor vidt Garborg sin kritikk speglar ein poetikk i dialog med den moderne tilstanden han vart til under.

På fleire områder kjenneteiknast 1870-åra av å vera ei hektisk tid. Både heime og i Europa var dette ei tid då sosiale, politiske, filosofiske og religiøse motsetningar greip inn i kvarandre som fylgje av ei pågåande modernisering (Ibsen 1978:443). Nye verdiar opponerte mot gamle. Til den nye ånda hørde darwinisme i vitskapen, positivisme i kulturen og radikalisme i politikken. I religionen var det djup åndskamp. I Norden var det særleg denne åndskampen som skulle setja merke på desse åra; usemja mellom kristendomen og humanismen. Spørsmålet gjaldt kristendomen som grunnlag for europeisk kultur:

25 Tilnamnet «Tuktemeister» vert fyrst introdusert i denne kritikken, riktig nok om Kristus. Seinare vert tilnamnet mest synonymt med Ibsen. I høve Ibsen sin 70-årsdag skreiv Garborg ein artikkel der Ibsen vart titulert med dette tilnamnet: «Henrik Ibsen, Tuktemeister og Byggmeister». Artikkelen stod på trykk i *Syn og Segn* jubileumsåret 1898.

Moderniseringa innebærer ei økende rasjonalisering, fornuftiggjøring av verden. Det førmoderne religiøse verdensbildet blir avmytifisert, rasjonalisert; sekularisert (Linneberg 1992:74).

Impulsane kom frå Europa, og særleg via Danmark. Her var G. Brandes den sentrale formidlaren. Med hans førelesningar i København vart den frie tanken forkynt og knytt opp om litteraturen. Med det vart ogso den gamle forståinga av kunsten og det estetiske utfordra. Brandes litterære bidrag *Emigrantlitteraturen* vart oppfatta som farleg ny «Farliger bog kunde aldrig falde i en frugtsommelig digters hænder. Den er en af de bøger, som sætter et svælgende dyb mellem igår og idag» (Mork 2002:127)<sup>26</sup>. Sjølv om det nye kom brått på, var det ikkje utan kontinuitet. Tvert om. Det brandianske programmet hadde front mot tradisjonen, men vidareførte samstundes omgrepa frå det fordømte. Medan det ålmenne fekk eit nytt innhald, var dei ålmenne figurane konstante. «Det moderne Gjennembrud» var soleis ikkje «Det Moderne Gjennombrot» (Mork 2002:167,185). Den moderne tilstanden, slik han var å finna rundt byrjinga av 1870-åra, var føre alt kjenneteikna av eit både-og, noko gammalt og noko nytt.

Garborg sin kritikk tek, som analysen syner, fleire synspunkt opp i seg som kan knytast meir eller mindre direkte til ulike aktørar i Garborg si samtid. Av dei mange røystene som ein her møter, er det særleg tre stykk som, attåt Garborg og Ibsen, utgjer dialogen i kritikken. Desse røystene kan knytast filosofen M.J. Monrad, kritikaren Cl. Petersen (saman med filosofen R. Nielsen) og nytenkjaren G. Brandes. Felles for desse røystene er at dei representerer ulike verdiar i den litterære samtida. Samtidig er dette verdiar som har forma seg på bakgrunn av den same læra; den hegelske. Då Garborg sin poetikk *kan* seiast å gå i dialog med den moderne tilstanden, er det fordi han presenterer eit både-og.

Føre dei andre representerer Monrad det tradisjonelle i Garborg sin kritikk. Kravet om ein idealistisk, objektiv estetikk og etikk kan sporast via Monrad direkte attende til Hegel. Som kontrast i kritikken står Brandes som representant for dei nye tankane i tida. Han var likevel heller ikkje fri for det hegelske. Som 60-talskritikar var Brandes påverka av denne læra. Av denne påverknaden hang mykje att seinare. Likskapen syner seg, som Mork har påpeika, i omgrepa, eller ordforrådet. I Garborg sin kritikk er nemningane ei levande, og motsett abstrakt karakterskildring, gode dømer på dette. Analysen syner at oppfatninga av desse nemningane kan vera høgst ulik dei ulike aktørane imellom. Eit noko annleis døme er omgrepet «Fremskridt». Det vekker klare assosiasjonar til det nye programmet som Brandes forkynte, men innhaldet i omgrepet slik det vert nytta i Garborg sin kritikk, syner at det ogso høyrer heime i ein eldre tradisjon. Mykje av det gamle hjå Brandes vart likevel byta ut på byrjinga av 70-åra. Den tyske

---

26 Sitatet er skrive av Ibsen. Dette var hans fyrste respons då han fekk boka tilsendt.

filosofien og estetikken vart erstatta av ein engelsk filosofi (Mill) og ein fransk estetikk (Taine, Sainte-Beuve). Det er ein slik estetikk Garborg tek til ordet for når han set spørsmål ved det nøytrale i diktinga, og ,mellom anna, rosar typeteikninga til Ibsen.

Både Monrad og Brandes var skulerte. Det var ikkje Petersen. Som fylgje forma han sin kritikk på bakgrunn av tida. Han retta seg med andre ord ikkje etter eit system, men den ålmenne dom; det folket ville ha. I 60-åra meinte Petersen at dette var det etiske. Som idealist må Petersen kallast radikal. Monrad såg det etiske, i tråd med den hegelske læra, som ein del av det estetiske og etikken som noko objektivt. Petersen sitt krav til diktinga gjekk djupare enn Monrad sitt; ut over forma og inn mot eit reint etisk innhald (Hamre 1945:49). Hjø Petersen fekk det etiske ogso ei ny form. På line med R. Nielsen voks moralspørsmålet hjå han fram av S. Kierkegaard. Den etikken han tok til ordet for var med det den subjektive tilknytt enkeltmennesket. I kritikken ser ein at ogso Garborg var påverka av Nielsen. Det etiske hjå Petersen vert vidare synleg i diskusjonen om Julian sin daud. Garborg krev her ei forsoning av det uforsona hjå Ibsen. Han krev ei forsoning utover det estetiske. Petersen utfordra elles ogso dei lærde sanningane tilknytt det reint estetiske, noko hans polemikk mot det strenge formkravet i den tradisjonelle estetikken syner. Ein polemikk Garborg her stiller seg bak.

I stor kontrast til både Monrad og Petersen ville Brandes det etiske i litteraturen til livs. Dette var noko han tidleg gav uttrykk for. I avhandlinga *Æsthetiske Studier*, skriv han at den tragiske skjebnen korkje er metafysisk eller etisk, han er estetisk; altso noko i verket (Rubow 1921:259). Til liks med Petersen meinte Brandes at litteraturen skulle svara tida, men Brandes ville ikkje at han skulle vera moraliserande. Tvert om (Rubow 1921:258). I 1866 gjekk Brandes til motmæle mot Nielsen og hans elevar i avhandlinga *Dualismen i vor nyeste Philosophie*. Brandes meinte at Nielsen sin freistnad på å koplå tru og vitskap ikkje var noko anna enn nettopp ein freistnad, som i hans auge var å forstå som mislukka. Brandes fann heile læra sjølvmotseiande (Brandes 1866:32). Sjølv retta han merksemda mot den frie tanken og det frie mennesket. Fylgjeleg vart det estetiske det viktigaste for Brandes.

At det til tross for ein viss kontinuitet og likskap røystene imellom ogso er stor ulikskap her, er ikkje til å koma ifrå. I avhandlinga *Idealismens estetik*, skildrar Westling ulikskapen dei tre aktørane mellom slik:

Monrad polimiserade mot Petersen och Petersen hade inte det minsta till övers för Monrad. Brandes och Petersen var varandras fiender, en motsättning som även betydde ett generationsskifte i danskt kulturliv. Brandes och Monrad hamnade på samma vis på var sin sida i striden om den nya litteraturen (Westling 1985:201).

I kritikken er det ulikskapen desse røystene imellom som synleggjer det ein med Bakhtin kan

kalla ein dialog. Ein dialog som her tydleg speglar mangfaldet i det moderne; eit både-og. Ulikskapen verkar ogso til å gje dei ulike røystene sin eigen autoritet i teksten. Garborg si stemma vert med det éi i ein polyfoni med fleire. I tråd med Bakhtin si læra mistar Garborg her si rolle som formidlar i kritikken. Han forsvinn i dialogen med det fylgje at ordet sin status vert forandra.

#### 4.4. Mellom standpunkt

I Garborg sin kritikk teiknar det seg eit mønster mellom noko fortidig og noko framtidig. Dette mønsteret er å finna, både på eit individuelt nivå og på eit kollektivt nivå i teksten. Det individuelle nivået er tilknytt Garborg som nykomar, medan det kollektive nivået er knytt til det normverket han i teksten går i dialog med. Eg vil her diskutera kritikken sin plassering i den litterære samtida med utgangspunkt i den siste hypotesen min: Garborg vert i denne kritikken ståande i krysspress mellom tradisjon og nytenking.

I det ein med Bloom kan kalla Garborg sitt frigjeringsprosjekt spelar tradisjonen ei viktig rolle. Det er med utgangspunkt i den idealistiske estetikken at Garborg byggjer sin kritikk. Han rekonstruerer her denne læra og nyttar ho som stønad og reiskap til sjølv å laga seg ei autoritær stemma i kritikken<sup>27</sup>. Under dette arbeidet syner han ogso stor kjennskap til tradisjonen og føre andre Monrad. Monrad vert ein viktig støttespelar og ei høgrøyst stemma her. Det er ikkje utan grunn at forskningstradisjonen har stempla denne kritikken som idealistisk. Garborg gjev uttrykk for både ein idealistisk etikk og ein idealistisk estetikk. Det er likevel grunn til å setja spørsmål ved Garborg sitt tilhøyre til Monrad. Som analysen syner representerer han ei av fleire røyster i Garborg sin kritikk. Eit viktig argument hjå forskningstradisjonen, har vore at Garborg stutt etter melde Monrad si avhandling *Om det Skjønne*, og det positivt. Ser ein nærmare på denne meldinga, er ikkje Garborg eigentleg noko mindre tvitydig her:

Nutidsæsthetiken i realistisk Retning gaaende Anskuelse har vistnok i og for sig Berettigelse og er alle Fald af en langt større Friskhed og Frugtbarhed end den Hyperidealisme, mod hvilken de reagerer; men det er dog ogsaa bekjendt nok, at denne Reaktion allerede tildels er skeiet ud og sunket ned i en Hypernaturlighed (Garborg, 1874).

Då han melde Monrad var det vidare mest under tvang: «NB – jeg anmelder den ikke af eget frit Valg, men anmodet, bedet, formelig tryglet derom» (Garborg 1954:42)<sup>28</sup>. At Garborg likevel står med ein fot i den idealistiske tradisjonen er klårt. Tydlegast er denne påverknaden i spørsmålet

27 Det kunne ha vore ei interessant oppgåve å utforska i kor stor grad Monrad *var* eit verkty for Garborg. Det er ved hjelp av Monrad han får innpass i den litterære samtida, og det er på bakgrunn av denne læra at «Mistanken gjekk mot dei fremste kritikarkanonane» under diskusjonen om kven «G» var (Mork 2002:174).

28 Sitatet er henta frå Garborg sitt brev til Mauland dagsett 1. juledag 1873.

om det etiske. Garborg tykkjast sjå ein samanheng mellom det etiske og det å vera ein diktar. Impulsane kjem ikkje berre frå Monrad. I diskusjonen om det etiske syner Garborg at han ogso har lese Nielsen og at han er kjend med mellom anna Petersen sin kritikk av Ibsen. Når Garborg saknar ei forsoning av Julian – det uforsona – tek han til ordet for ein annan etikk enn den objektive tilknytt Monrad. Garborg rører her ved det Linneberg kallar «Harmoniestetikkens disharmoni». Den idealistiske etikken Monrad står bak framstiller uforsona livsforhold: «Subjektets forsoning finnes først – i døden» (Linneberg 1992:107). At det var ein disharmoni i den påståtte harmonien var noko Ibsen lenge hadde meint<sup>29</sup>. Det Garborg her festar seg ved, er eit klassisk trekk i Ibsen sine drama.

I Garborg si oppbygging av autoritet syner han at det *er* likskap han og Ibsen imellom. Som «sjølvstendig» kritiker går han ogso god for Ibsen si dikting, til og med det nye og eksperimentelle i opposisjon med det tradisjonelle. Frå å driva rekonstruksjon tek Garborg til å konstruere sjølv. I dette arbeidet vert Monrad, som den viktigaste kjelda for påverknad, erstatta av nytenkjaren Brandes. Overgangen frå det fortidige til det framtidige vert særleg tydeleg i høve det estetiske. Det er likevel ikkje her Brandes fyrst er å møte i kritikken. Han er synleg alt i diskusjonen om ei føremålsretta dikting, og held seg latent tilstades kritikken gjennom. Det nye er altso noko som ligg i Garborg. Han står med den andre foten plassert her. I kritikken kan Brandes lesast som ein del av Garborg sitt prosjekt om å konstruera si eiga individuelle kritikerstemma. I forlenging av sitatet frå Garborgs brev til Mauland (Jfr. 4.2.), skriv han nemleg:

Jeg tror ogsaa, jeg begynder at udvikle mig en vis eiendommelig Form, der dog altid naturligvis vil holde sig paa samme Stade som de andre Nyeres - : Naturligheden (Garborg 1954:43).

At Garborg kan stå med ein fot i det gamle og ein fot i det nye får si forklåring i det kontinuerlege i tida. Når han kan ta til ordet for dei krava han set, er det fordi tida har opna for denne valfridomen og moglegheita. Det tyder likevel ikkje at resultatet nødvendigvis vert bra og at kritikken går opp i ei syntese. Hjø Garborg teiknar det seg klare motsetnadar som vanskeleg let seg einast. Med sine førelesningar ville Brandes øydeleggja den idealismen og teologien som Monrad og Petersen stod bak. Han ville omskapa den litterære samtida, og innføra den frie tanken. Det er ikkje tilfeldig at det skulle verta Monrad som fyrst gjekk til åtak på Brandes då hans avhandling *Emigrantlitteraturen* kom ut<sup>30</sup>.

---

29 Ibsen fekk eit nytt syn på idealismen etter den dansk-tyske krigen i 1864. At Noreg og Sverige stod passivt og såg på, tykte han ikkje noko om. I forkant av *Keiser og Galilæer* kan både *Brand* og *Peer Gynt* lesast som produkt av dikteren sin krenka idealisme.

30 Monrad kom med motinnlegg den 10. februar 1872 i *Fædrelandet*.



Garborg sin kritikk går ikkje berre i dialog med den moderne tilstanden, han skildrar ogso problemet i den moderne tilstanden gjennom ulike og motstridande standpunkt. Til liks med Julian står Garborg i eit skjeringspunkt mellom gamalt og nytt; kristendomen på ei side, og den frie tanken på den andre sida. Og her vert han ståande.

## 5. Utgang

I denne avhandlinga har eg undersøkt det heterogene i Arne Garborgs kritikk *Henrik Ibsen's «Keiser og Galilæer»*. *En kritisk studie af G* på bakgrunn av teksten sine produksjonsvilkår. Det heterogene i kritikken er noko som har valda han mykje urett. Kritikken har stort sett vorte oppfatta som problematisk, og lesinga av han ber preg av reduksjonar. Fleire har stussa, særleg ved kritikken sin motstridande karakter, men knapt nokon har undersøkt denne. Mi avhandling er eit bidrag til ei nylesing av Garborg sin kritikk, med det føremål å kasta ljøs over noko av det mangfaldige i han. I denne avhandlinga har eg difor valt å lesa kritikken som noko meir enn rein bodskap; som tekst i ei vid tyding. Det finst fleire måtar å gripa teksten på. Eg har analysert han ved hjelp av intertekstuell teori og metode. Denne tilnærminga meiner eg her å kunne visa, yter det mangfaldige i kritikken ei større merksemd og rettferd. Med det har eg svara føremålet med denne avhandlinga. Problemformuleringa mi spring ut av tilnærminga: Korleis kan intertekstuell teori og metode forklåra Garborg sin kritikk som motstridande, og soleis mislukka som freistnad på eit litterært standpunkt eller ein syntese i ei tid prega av omskifte?

I avhandlinga ser eg på to nivå av intertekstualitet i teksten. Desse vert høvesvis knytt til teoretikarane H. Bloom og M.M. Bakhtin. På den eine sida er eg oppteken av korleis Garborg sin tekst markerer sin individualitet overfor forgjengarteksten og det poetiske førebiletet; Ibsen. På den andre sida utforskar eg teksten sin dialogiske karakter ved å sjå han i ljøs av det kollektive normverket han vart til under. Det motstridande i Garborg sin kritikk får her sin forklåring, fyrst i eit samansett forhold til det omtala uttrykt i teksten gjennom ei veksling mellom ris og ros, dinest i dei ulike og mykje motstridande synspunkta Garborg her går i dialog med. Analysen syner vidare eit mønster i Garborg sin kritikk mellom det å vera tradisjonen tru og samstundes ville bryta fri frå denne. Dette mønsteret teiknar seg både i Garborg sitt prosjekt om sjølv å verta ein diktar, og i den dialogen han i kritikken fører med samtida. Med hang til å gje noko gammalt òg noko nytt rett, vaklar han og vert med det ståande utan noko eigentleg standpunkt i kritikken.

At denne kritikken er tent med ei nylesing, syner analysen min. Han tek ikkje berre omsyn til det mangfaldige i kritikken. Til liks med Jahn Thon sin studie, set mi intertekstuelle lesing ogso spørsmål ved Garborg sin originalitet som diktar og kritikar. Med fare for å framstå som sentimental eller naiv, vil eg på bakgrunn av analysen likevel ogso ta til ordet for Garborg og det særeigne ved han, synleg fyrst og fremst i måten han her skapar seg sjølv som kritikar.

Som fylgje av den tilnærminga eg her har valt, har eg som «lesar» sjølv spelt ei viktig rolle som medskapar av denne teksten sin tyding. Med det ber avhandlinga eit individuelt preg. Ho er

ogso avgrensa til min eigen kunnskap, og den eg har tileigna meg undervegs i skriveprosessen. Lesing er soleis langt frå fullstendig. Eg vonar likevel at avhandlinga mi kan tene som ein peikepinn om kva Garborg sin kritikk har å by på. Kanskje kan ho ogso opna for fleire lesingar av denne teksten.

# Litteratur

## Primærlitteratur

Garborg, Arne (1873) *Henrik Ibsen`s «Keiser og Galilæer». En kritisk studie af G.* Christiania: H. Aschehoug & Co. Det Steenske Bogtrykkeri.

## Sekundærlitteratur

Andersen, P.T. (1987) «Kritikk og Kriterier» på trykk i *Vinduet*. Oslo: Gyldendal.

[Anonym] (1873) *Nye Bøger: Ibsens «Keiser og Galilæer. En kritisk Studie af G»*. Fædrelandet, 19. november 1873.

Allen, Graham (2000) *Intertextuality*. London/New York: Routledge. Taylor & Francis Group.

Bakhtin, M.M., Volonsinov, V.N. (1986) *Marxism and the Philosophy of Language*. Cambridge MA, London: Harvard University Press.

Bjørhusdal, Eli (2001) «Ironi og ideologi i Arne Garborgs litteraturkritikk» i *Nordskrift*. Oslo: Unipub.

Bloom, Harold (1975) *A map of misreading*. New York: Oxford University press.

Bloom, Harold (1997) *The Anxiety of Influence. A theory of poetry*. New York: Oxford University press.

Bloom, Harold (2011) *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*. New Haven, London: Yale University Press.

Brandes, Georg (1866) *Dualismen i vor nyeste Philosophie*. Kjøbenhavn: Forlagt af den Gyldendalske Boghandel (F. Hegel).

Brandes, Georg (1870) *Kritiker og Portraiter*. Kjøbenhavn: Forlagt af den Gyldendalske Boghandel (F. Hegel). Cohens Bogtrykkeri.

Brandes, Georg (1872) *Emigrantlitteraturen. Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur*. Kjøbenhavn: Forlagt af den Gyldendalske Boghandel (F. Hegel).

Freud, Anna (1974) *Jeg'et og forsvarsmekanismene*. Omsett av Arne Moen. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Garborg, Arne (1874) «Om det Skjønne». *Tolv Forelesninger af Prof. M.J. Monrad. Anmeldt af G. Morgenbladet*, 11.januar 1874.

Garborg, Arne [Utg. Dale. J.A, Thesen. R.] (1954) *Mogning og Manndom. Brev I*. Oslo: H. Aschehoug & co (W. Nygaard).

Haakonsen. Daniel (1972) *Realismen (Kontrapunkt)*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.

Hamre, Kari (1945) *Clemens Petersen og hans forhold til norsk litteratur i årene 1856-69*. Oslo: Forlagt av H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

- Hareide, S., Hjelmervik, E. og Kvilhaug, T. red (1996) *Lærebok i filosofihistorie*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Ibsen, Henrik (1978) *Samlede verker. Bind 3*. Med etterord av Hemmer, B. og Svendsen, P. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Ibsen, Henrik (1904) *Breve fra Henrik Ibsen. Udgivne med Inledning og Oplysninger af Halvdan Koht og Julius Lange. Bind 1. 1849-1873*. København og Kristiania: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Kittang, Atle (1975) *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*. Bergen, Oslo, Tromsø: Universitetsforlaget.
- Linneberg, Arild (1992) *Norsk litteraturkritikks historie 1770-1940. Bind 2. 1848-1870*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, J., Refsum, C. og Solberg, U. (2007) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Moi, Toril red. (1986) *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.
- Midttun, Olav (1921) «Noko um Garborg og Ibsen» i *Syn og Segn*. Kristiania: Samlaget.
- Monrad, M.J. og Winter- Hjelm, H. (1854-55) *Norsk Tidsskrift for Videnskab og Litteratur*. Kristiania.
- Monrad, M. J. (1859) *Tolv Forelæsninger om det Skjønne*. Christiania: Det Norske Studentersamfundets forl.
- Monrad, M. J. (1864) *Om Menneskets Sjæl*. Christiania: Utgivet af Selskabet for Folkeoplysningens fremme.
- Monrad, M.J. (1873) *Ethik*. Christiania: Forlagt af Jacob Dybwad.
- Mork, Geir (2002) *Den reflekterte latteren. På spor etter Arne Garborgs ironi*. Oslo:H. Aschehoug & co (W. Nygaard).
- Nielsen, Rasmus (1873) *For Ide og Virkelighed*. Kjøbenhavn: Otto B. Wroblewskys Forlag.
- Petersen, Clemens (1867) *Om Forholdet mellem det Gamle og det Nye ved Ohlenschlagers Fremtræden i den danske Litteratur*. Kjøbenhavn: Forlagt af Samfundet til den danske Litteratures fremme.
- Rubow, P.V. (1921) *Dansk litterær kritik. I det nittende aarhundre*. København: Levin & Munksgaard forlag.
- Rue, Harald (1973) *Om Georg Brandes*. Odense: Sirius
- Simonsen, Sevald (1930) *M.J. Monrad som litterær kritiker og anmelder*. Oslo: S. Simonsen.
- Thesen, Rolv (1933) *Arne Garborg. Frå Jærbu til Europear*. Oslo: H. Aschehoug & co (W. Nygaard).
- Thon, Jahn (2003) *Garborgs inngangsbillett til den litterære institusjon. Frå Bokhistorie*. Red.

Rem, Tore. Oslo: Gyldendal.

Westling, Christer (1985) *Idealismens estetikk. Nordisk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrunn av den tyska filosofin från Kant till Hegel*. Stockholm.

Worton, M. og Still, J. red. (1993) *Intertextuality. Theories and practices*. Manchester, New York: Manchester University Press.

Åmlid, Ånund (1938) *Arne Garborg. Svein og meister*. Oslo: J.W. Cappelens forlag.

## Litteratur frå verdsveven

Brandes, G. (14.05.2001) *De Unges Forbund* meldt av G.B. i *Illustreret Tidende* (Kjøbenhavn) 10. oktober 1869 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=231&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].

Elster, Kristian (14.05.2001) *De Unges Forbund* meldt av K.E. i *Aftenbladet* (Kristiania) 16. oktober 1869 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=232&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].

Gosse, Edmund (11.06.2008) *Peer Gynt* meldt av E.G. i *The Spectator* 20. juli 1872 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=11167528&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].

Ibsen (10.12.2007) *Peer Gynt* meldt anonymt i *Morgenbladet* (Kristiania) 29. november og 1. desember 1867 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=11161495&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].

Ibsen (17.11.2009) *De Unges Forbund* meldt anonymt i *Morgenbladet* (Kristiania) 17. oktober 1869 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=11183664&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].

Ibsen (17.11.2009) *De Unges Forbund* meldt anonymt i *Dagbladet* (Kristiania) 20. oktober og 23. november 1869 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=11183666&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].

Meidell, Ditmar (21.12.2004) *Brand* meldt av D.M. i *Aftenbladet* (Kristiania) 7. april 1866 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=103058&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011]

Monrad, M.J. (30.12.2006) *Kjærlighedens Komædie* meldt av M.J.M. i *Morgenbladet* (Kristiania) 15. og 22. mars 1863 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=11143042&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].

Monrad, M.J. (06.04.2009) *Kongs-Emnerne* meldt av M.J.M. i *Morgenbladet* (Kristiania) 14., 21. og 24. januar 1864 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=11178069&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].

Monrad, M.J. (19.12.2004) *Brand* meldt av M.J.M. i *Morgenbladet* (Kristiania) 5. april 1866 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=102830&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].

- Petersen, C. (06.02.2002) *Kjærlighedens Komedie* meldt av C.P. i *Fædrelandet* (Kjøbenhavn) 18. juli 1863 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=13551&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].
- Petersen, C. (05.02.2002) *Kongs-Emnerne* meldt av C.P. i *Fædrelandet* (Kjøbenhavn) 2. april 1864 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=13550&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].
- Petersen, C. (14.05.2001) *Brand* meldt av C.P. i *Fædrelandet* (Kjøbenhavn) 7. april 1866 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=227&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].
- Petersen, Clemens (14.05.2001) *Peer Gynt* meldt av C.P. i *Fædrelandet* (Kjøbenhavn) 30. november 1867 [Internett]. Tilgjengeleg frå <<http://ibsen.net/index.gan?id=229&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].
- Vinje, O.A. (25.05.2001) *Brand* meldt av O.A.V. i *Dølen* (Kristiania) 8. april 1866 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=310&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].
- Vinje, O.A. (14.05.2001) *De Unges Forbund* meldt av O.A.V. i *Dølen* (Kristiania) 24. oktober 1869 [Internett]. Tilgjengeleg frå: <<http://ibsen.net/index.gan?id=233&subid=0>> [Nedlasta 23.09.2011].

## Samandrag

Masteravhandlinga *Ein studie av Arne Garborg som litterær kritiker*, er skriva av Helene Urdland Karlsen ved Universitetet i Bergen, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studiar, 2011.

Emnet i denne avhandlinga er Arne Garborgs kritikk *Henrik Ibsen's «Keiser og Galilæer»*. *En kritisk studie af G.* Kritikken kom ut i bokform i 1873. Denne boka representerer Garborg sin kritikardebut. Ho vart høgt verdsett då ho kom ut, men har i ettertid vorte via lite merksemd. I mi avhandling ser eg på det heterogene i Garborg sin kritikk. Kritikken er i sin grunnkarakter motstridande. Ved hjelp av intertekstuell teori og metode freistar eg her å få innsyn i kritikken og forklåra noko av det motstridande i han. Eg set so spørsmål ved kritikken sin plass i den litterære samtida; ei tid prega av store forandringar der nye tankar opponerte mot gamle.

Den intertekstuelle teorien og metoden som eg her gjer nytte av, er henta frå H. Bloom og M.M. Bakhtin. Bloom sin teori tek utgangspunkt i forholdet mellom ein nyskapande forfattar og hans føregjengar og førebilete. Skal den nyskapande forfattere verta noko meir enn ein rein kopi, må han overvinna førebilete ved å skriva om på hans poesi. Teorien henta frå Bakhtin er tilknytt hans forståing av den dialogiske teksten, og språket som fleirrøysta. Ved hjelp av Bloom påviser eg eit samansett forhold Garborg og det omtala; Ibsen og hans drama, imellom. I teksten kjem dette til uttrykk gjennom ei veksling mellom ris og ros, kjærleik og avstand. Med Bakhtin syner eg til fleire røyster i Garborg sin kritikk. Desse kjenneteiknast av sin ulikskap, og kan knytast aktørar i Garborg si eiga samtid; filosofen M.J. Monrad, kritikaren Cl. Petersen og nytenkjaren G, Brandes. Det motstridande i Garborg sin kritikk får her to moglege forklåringar. Både i Garborg sitt frigjeringsprosjekt og i dialogen står ein overfor eit mønster der noko gammalt møter noko nytt. Garborg har ein fot i begge leiene. I kritikken vert han difor ståande i krysspress mellom tradisjon og nytenking, og maktar soleis ikkje å koma med noko klårt litterært standpunkt.



# **Abstract: A study of Arne Garborg as a literary critic**

HELENE URDLAND KARLSEN, 2011

University of Bergen, Institute for Linguistics, Literary and Aesthetic studies

The subject of this thesis is Arne Garborg's critique *Henrik Ibsen's «Keiser og Galilæer»*. *En kritisk studie af G*. The critical study was published in 1873 and was Garborg's debut as a literary critic. The book was well received at publication, but has not been getting much attention since then. My thesis looks at the heterogeneity in Garborg's critique. The critique is contradictory in its very nature. By means of intertextual theory and method I will attempt to get a keen insight into the critique and explain some contradictory parts contained therein. I then question the position of the critique amongst the literary contemporaries, a time of major transitions where new ideas were opposing the old.

The intertextual theory and method I make use of, is taken from H. Bloom and M.M. Bakhtin. Bloom's theory focuses on the relationship between an innovative writer and his predecessor and role model. Shall the innovative writer become something more than a pure copy, he must overcome the role model by rewriting his poetry into something new. The theory drawn from Bakhtin is specifically his understanding of the dialogical text, and of polyphony, multiple voices in the text. Using Bloom I'll demonstrate a complex relationship between Garborg and the described; Ibsen and his drama. We infer this from the text through alternation between criticism and praise, love and distance. Using Bakhtin I'm showing several voices in Garborg's critique. These are characterized by their stark difference, and can be tied to several of Garborg's contemporaries; philosopher M.J. Morad, the critic Cl. Petersen and innovative thinker G. Brandes. Garborg's contradictions can be explained using these two methods. Both in his liberation project and in his dialogue we can find a pattern of something old meeting the new. Garborg has a foot in both camps. He is therefore standing in cross-pressure between tradition and innovation, and is as such unable to come up with a distinct and clear literary standpoint.



