

# NOLISP350 – mastergradsoppgave nordisk



## Kronotopen som satirisk verktøy

---

*– en lesning av Nordahl Griegs Ung må verden ennu være*

Kyrre Aleksander Grevstad

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier  
Universitetet i Bergen

Høst, 2011

Takk til Jørgen Sejersted for hyggelige samtaler og god veiledning. Samtalene var få, men jeg kom alltid styrket fra dem. Takk til alle andre som – dog de ikke helt forstod hva jeg skrev om – har oppmuntret meg.

--- ---

“Et sant dikterverk er et presist produkt av sin egen tid, uten tåke og svindel, og det får den ære å bli fortært til siste rest av levende vesener som optar det i blodet og vevene, bruker det til å vokse fullkommen *fra det*. Glad og fullbyrdet ligger dette verk tilbake som et forlatt krabbeskall.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Aksel Fauske, *Ung må verden ennu være*

## Innholdsfortegnelse

<b>1. Innledning</b> .....	<b>4</b>
<b>2. Problemstilling og metode</b> .....	<b>9</b>
<b>3. Mannen og boken</b> .....	<b>12</b>
3.1. Nordahl Grieg.....	12
3.2. <i>Ung må verden ennu være</i> .....	19
3.2.1. <i>Handlingsreferat</i> .....	20
3.2.2. <i>En nøkkelroman?</i> .....	25
3.2.3. <i>Resepsjonen</i> .....	29
3.2.4. <i>Griegs estetikk</i> .....	32
<b>4. Teoretisk forankring</b> .....	<b>37</b>
4.1. Bakhtins kronotopbegrep .....	39
4.2. Ulike kronotoper.....	46
4.2.1. <i>De antikke sjangre</i> .....	46
4.2.2. <i>Historisk inversjon og folklorens kronotop</i> .....	49
4.2.3. <i>Ridderromanen</i> .....	50
4.2.4. <i>Kjeltringens, klovnenes og narrens funksjon</i> .....	51
4.2.5. <i>Rabelais' kronotop</i> .....	52
4.2.6. <i>Idyllkronotopen</i> .....	54
4.2.7. <i>Bakhtins avsluttende bemerkninger</i> .....	55
4.3. Kronotopadapsjon – et problem? .....	56
<b>5. Lesningen</b> .....	<b>62</b>
5.1. Kronotopenes generelle funksjon i <i>Ung må verden ennu være</i> .....	63
5.1.1. <i>Tid og sted</i> .....	63
5.1.2. <i>Generelle kronotopbemerkinger</i> .....	69
5.1.3. <i>Offentlige og private kronotoper</i> .....	78
5.2. <i>Ung må verden ennu være</i> – en satire? .....	82
5.3. Kjeltringens, klovnenes og narrens funksjon i <i>Ung må verden ennu være</i> .....	85
5.3.1. <i>Hugh Redfern</i> .....	86
5.3.2. <i>Ivan Borisovitsj Lebedeff</i> .....	90
5.3.3. <i>Rudolf Lagerhielm</i> .....	92
5.3.4. <i>Arild Andersen</i> .....	96
5.3.5. <i>Aksel Fauske</i> .....	99
<b>6. Konkluderende bemerkninger</b> .....	<b>102</b>
<b>7. Referanser</b> .....	<b>105</b>
<b>8. Abstract/sammendrag</b> .....	<b>108</b>

## 1. Innledning

Som kjent veksler fokuset i alle kunstformer i takt med trender, moter og samfunnsutvikling. Krisetider som første verdenskrig inspirerte til krigslyrikk og økt samfunnsengasjement, mens de siste tiårenes økte velstand og mangel på krig har ført til større vektlegging av et indre følelsesliv eller narrativer om selvrealisering. Hvor leder så litteraturen oss videre de kommende årene? Finnes det grobunn for et nytt samfunnsengasjement eller vil vi dykke enda dypere ned i det postmoderne menneskets indre konflikter?

I artikkelen ”Politisk litteratur?” av Hans Petter Sjøli i *Klassekampen Morgen* (29.10.2003) tar Espen Stueland opp litteraturutviklingen de siste tiårene i Norge. Stueland hevder at handlingselementet som kjennetegner samfunnsengasjert og politisk litteratur er fraværende i norsk litteratur – likevel registrerer han en økende grad av politisk dreining. Det er med andre ord tendenser som kan tyde på at pendelen har begynt å svinge mot samfunnsengasjement igjen. Kan politisk litteratur få en ny morgen? Stueland karakteriserer situasjonen slik:

På 1970-tallet var det åpenhet mot det politiske og samfunnet, 1980-tallet var lukket, på 1990-tallet kom en gradvis åpning og på 2000-tallet, kommer fosteret ut (*Klassekampen Morgen* 29.10.2003).

Dette er en selvsagt en grov forenkling av situasjonen, men tendensene Stueland peker på eksisterer likevel. Politikken er ikke til stede i litteraturen slik den var da sosialrealismen dominerte for noen tiår siden. Men selv om dette er tilfellet, påpeker Stueland at det finnes politisk engasjerte unge mennesker der ute, men at de sliter med å plassere seg i dagens politiske landskap og dermed blir sittende på gjerdet. I mangel på klar politisk forankring blir samfunnsengasjementet deres noe halvhjertet. Igjen gir han en banal, dog treffende, karakteristikk:

De nyradikale prøver å finne en ny plattform, men problemet er at dagens unge er barn av postmodernismen, uansett hvor desavuert dette begrepet etterhvert har blitt. Derfor tas det ikke partipolitisk stilling. Man er mot kapitalismen, men ser på det sosialistiske og kommunistiske prosjektet som noe historisk, tilbakelagt. MI-begrepene er usexye og nyradikalismen vet hva den *ikke* vil ha, men mangler alternativene. (...) Dagens radikalere sier gjerne at Attac er interessant, men siden det ikke finnes noe lokallag, får det vente litt (*Klassekampen Morgen* 29.10.2003).

Vi gis her et bilde av en ny generasjon som ikke lar seg fenge av politikken – en generasjon jeg selv formodentlig hører hjemme i. De ønsker å engasjere seg, men de politiske alternativene anses som passé. Har Stueland rett, og hvorfor er det i så fall slik? Skal postmodernismen ta på seg skylden slik Stueland antyder? Har økt velstand og like rettigheter fjernet behovet for å engasjere seg i politikk, eller er det politikken selv som er årsaken?

Politisk sett har de siste tiårene handlet mest om skatter og avgifter. I denne perioden har befolkningens politiske engasjement ebbet sakte ut – med mindre man regner med store hendelser som 11. september, Barack Obama og Utøya-massakren som klarte å vekke massene fra deres slumring. Kanskje det har vært en mangel på store saker mellom 1970-tallet og 11. september som har gjort politikken til et uinteressant litterært emne? Med mindre man ser på krigen på Balkan, jappetidens ekstreme kapitalisme, Sovjetunionens oppløsning, massiv innvandring til Vesten, global oppvarming og Berlinmurens fall som “agurknytt”, er det vanskelig å påstå at de siste tiårene har manglet engasjerende politisk materiale. Det har tvert imot vært en tid med verdensomspennende politiske omkalfatringer. Likevel vil norske forfattere flest nøye seg med å være estetikere – de vil som Torgrim Eggen sier i Sjølis artikkel: ”skildre, ikke forandre.” Hvis de engasjerende sakene fremdeles finnes der ute, kan det muligens ligge økonomiske motiver bak forfatterens uvilje til engasjement? Er det slik at politisk litteratur ikke selger?

Det er ingenting som tyder på at det å bære den politiske fakkelen fører til en nedgang i salgstallene. Etter 11. september økte interessen og salgstallene for politisk litteratur kraftig, men interessen i generasjonene mellom “sekstiåttene” og ungdom i 20-årene var laber.<sup>2</sup> Kanskje det er slik at det bare er snakk om en generasjonskløft; de fleste aktive forfatterne er muligens fra de “mindre politisk interesserte” generasjonene. Men enten man skylder på generasjonskløft eller fiskale interesser, er faktum likevel at både de politiske temaene og markedsinteressen eksisterer. Dette åpner for en tilrettelegging av handlingselementet Stueland etterlyser i litteraturen – problemet er bare at forfattere og kunstnere flest ikke følger etter.

Nasjonen holdt nærmest pusten da Ibsen, Bjørnson og Hamsun uttalte seg om verdenshendelser; som opphøyde diktere var de ventet å sitte på en høyere innsikt og mene noe om alt. Hva har skjedd med denne kunstnerens rolle som samfunnskommentator og meddebattant? De færreste bryr seg om hva Jo Nesbø og Jon Fosse mener om Kinas brudd på

---

<sup>2</sup> ”Anti-kapitalistenes heltinne. Oslo-folk sluker politisk litteratur” av Øyvind Holen i *Aftenposten* (10.10.2001).

menneskerettighetene eller om EUs overformynderi i praksis truer Norges statlige suverenitet. Samfunnsengasjert kunst har etterlatt seg et vakuum. Det er muligens dette vakuemet som til slutt førte til samarbeidsprosjektet ”Stiftelsen Oktopax”, mellom Klassekampen, Ny Tid, Forlaget Oktober og Pax Forlag, som oppstod i 2001 – hvis formål er å utgi og fremme politisk litteratur.

I likhet med Stiftelsen Oktopax, mener jeg at det både er grobunn og plass til en samfunnsengasjert litteratur i Norge. Salgsstatistikk viser dette, og om man retter blikket ut over landets grenser, slik mange av våre største forfattere gjorde, mangler det ikke på politiske saker. Som samfunnskommentator og alternativ stemme står kunstneren i en unik posisjon til å sette underkommuniserte temaer på dagsordenen. Derfor er det ikke bare et rom, men også et behov for andre tematikker enn «subjektets identitetskrise». Jeg etterlyser derfor et større engasjement; en «handlingens estetikk».

Dette er en av hovedårsakene til mitt emnevalg: Nordahl Griegs *Ung må verden ennu være* (1938) – en forfatter og bok som nettopp betyr viktigheten av handling og politisk engasjement. Å gjenopplive interessen for politisk litteratur, så vel som interessen for Griegs forfatterskap, var dermed viktige motivasjonsfaktorer da avhandlingens emne og tematikk skulle velges. Ved å bruke Bakhtins kronotopbegrep – et begrep som er ”inne i varmen” i dagens litteraturforskning – har jeg også et fåfengt håp om å blåse nytt liv i Grieg-forskningen og vise at hans forfatterskap slett ikke er passé. Kronotopen er derimot langt fra en ren politisk teori; den fokuserer på forholdet mellom tid og sted i plottet. Grunnet kronopteorien kulturfokus og historisering, mener jeg likevel at det er fullt mulig å benytte seg av den på et politisk materiale.

Den politisk turbulente mellomkrigstiden danner bakteppe for Nordahl Griegs litterære produksjon – en tid vi med dagens øyne ofte ser på som en parentes mellom to stormer. Men mellomkrigstiden var langt mer enn en parentes; det var en periode hvor datidens mennesker prøvde å gjenvinne uskylden som gikk tapt under første verdenskrigs forferdelige skyttergravsmassakre. Under denne “fredsperioden” stod kampen om krigens konkursbo: menneskesinn, og de stridende partene var ideologiene. Både som person og forfatter skulle det vise seg at Europas splittede situasjon var vanskelig å svelge for Grieg. Han besluttet å ”gå inn i sin tid” og engasjerte seg helhjertet i det politiske landskapet, og da spesifikt mot fascismen. Griegs villighet til handling, samt den sosialpolitiske kritikken i verkene hans, er hovedfaktorene som gjør hans forfatterskap enestående i norsk sammenheng. Det er denne handlekraften blant andre Bendik Wold har etterlyst i sine mange innlegg i *Klassekampen* og, som nevnt ovenfor, stort sett er fraværende i nåtidens norske litteratur. Det skal sies at Grieg

ikke er den eneste av våre forfattere som har vært politisk engasjert. Tvert imot har et politisk og samfunnsmessig engasjement kjennetegnet de fleste av våre største forfattere som Wergeland, Bjørnson, Ibsen og Hamsun, men denne blandingen av engasjement og handling er en legering norsk åndsliv verken har sett maken til før eller siden. Til tross for at Nordahl Grieg bekjempet urett, både kunstnerisk og ellers i livet, har hans forfatterskap gått litt i den akademiske glemmeboken de siste tiårene, slik politisk litteratur generelt sett har. Kunsten har i et samfunnsmessig perspektiv også gått fra å bli oppfattet som en samfunnsendrende kraft til å bevege seg mot rendyrket estetikk og underholdning – kunstneriske idealer Grieg selv ville stemplet som humanistisk virkelighetsflukt.

Så hvorfor har Grieg blitt ”glemt”? Årsaken til hans upopularitet skyldes sannsynligvis de ideologiske svingninger som har rammet samfunnet fra 1970-årene og frem til i dag – verdenspolitikken har gått nærmere sentrum. I slike tider med lav politisk polaritet er det kanskje ikke rart at folk heller vil lese om den postmoderne tilværelses meningsløshet enn å ta sterke standpunkt – om man holder seg innenfor dagens politiske korrekte rammer finnes det få sterke standpunkt å ta. Det har riktignok vært visse etterskjelv av interesse rundt Griegs jubileer, slik man også nylig har sett med Knut Hamsun og Bjørnstjerne Bjørnson hvor biografer som Ingar Sletten Kolloen og Edvard Hoem vil ha sine deler av kaken. Hoem har forøvrig også gitt ut en biografi om Grieg (underlig nok ikke i en jubileumsanledning), men til tross for biografienes gode salgstall, så har – i motsetning til Hamsun – ikke jubileene gitt forskningsmessige ringvirkninger for Grieg.

Et ødeleggende element for Nordahl Grieg er at hans øvrige forfatterskap lett kommer i skyggen av hans produksjon og handlinger under den andre verdenskrig. Det var denne stridende mannen med sin krigslyrikk som for alvor vant folks hjerter, og etter krigens slutt trykket ideologiske motstandere av Grieg mannen til sitt bryst som om han var deres egen. Slik ble Grieg litt ufarliggjort: Trusselen var over og han ble omdefinert fra kommunist til patriot. Dette er nok årsaken til at enkelte patriotiske hymner som *17. mai 1940* er mer fremtredende i folkebevisstheten enn hans skuespill og romaner. Kanskje er det nettopp på grunn av dette krigsengasjementet at diskusjoner rundt hans verk har druknet under vekten av debatter om hvorvidt hans siste hvilested bør være Berlin eller Bergen – hvilket, tross alt, er irrelevant for hans forfatterskap. Nylig har vi også sett hvordan interessen rundt Grieg fikk et oppsving etter de tragiske terrorhandlingene i Oslo og på Utøya den 22.07.2011, hvor de sørgende og Arbeiderpartiet nærmest annekterte *Til ungdommen* i de påfølgende dagene. Fra et akademisk synspunkt var det interessant å observere på sosiale medier hvordan befolkningen etter få timer grep tilbake til de gamle “krisepoetene” for å uttrykke sine følelser,

og dette viser for så vidt at politisk engasjert litteratur kan ha en plass og rolle i vår samtid. Men selv om jeg setter pris på all oppmerksomhet som vies ham, bekrefter også dette at Grieg først og fremst assosieres med et par dikt – ikke et helt forfatterskap.

Den ikke-radikale kunsten, Griegs navn på psykoanalytisk og historisk diktning, skulle være allmenngyldig for å kunne leve videre til de kommende generasjoner. Men dette innebar at den ignorerte de samtidige verdenshendelsene; en ignorering Grieg mente stod i reaksjonens tjeneste. For ham var dykkingen inn i menneskets sinn en irrelevant retning for kunsten å ta i mellomkrigstiden – det var virkelighetsflukt i en tid man ikke hadde råd til å flykte. Grieg mente at litteraturen skulle gå inn i sin samtid og være en positiv samfunnsendrende kraft. Kunsten skulle ta stilling og bevisstgjøre. Dette litteratursynet kommer til syne i flere av Griegs uttalelser, hvor han blant annet kritiserer de anerkjente norske forfatterne for deres samfunnsflukt i tiden etter første verdenskrig: ”Hoel og Øverland er vel de første som med gjennomtrengende klarhet oppgjorde krigstidens fallittbo i norsk litteratur. Våre to Nobelpristagere var forlengst rømt på skogen for å berge sig fra katastrofen, Sigrid Undset til katolisismen, Hamsun til markens grøde, hver til sin romantikk” (Grieg 1974: 30). Det Grieg kritiserte Hamsun og Undset for, skulle derimot muligens vise seg å være en hovedfaktor for hans forfatterskaps “glemte” skjebne. Som svar på hvorfor Griegs diktning ikke har en større plass i litteraturen, oppgir Per Thomas Andersen at hans kunst har så sterk historisk kobling til sin samtid at det har virket begrensende på dens overlevelsedyktighet i ettertid (2001: 423). Dette innebærer at vi gjerne bare leser et utvalgt Grieg-dikt i historie- eller norskundervisning for å gi et øyeblikksbilde av en svunnen tid, mens Undsets og Hamsuns allmenngyldige og tidløse verker dominerer på pensumlistene.

Mellomkrigstiden har derimot lite til felles med 2000-tallet, og i lys av dette, dukker et betimelig spørsmål opp: Hvorfor skal Grieg rekontekstualiseres til vår tid, og har hans litteratur fremdeles en verdi for vår samtid? Til tross for nedprioriteringen av hans mellomkrigslitteratur, og den generelt sett dalende interessen, mener jeg at tematikken i Griegs forfatterskap fremdeles er relevant i dagens politiske klima. Dette har vi også fått bekreftet etter Utøya-massakren, hvor de sørgende måtte gripe 70 år tilbake for å finne litteratur som satt ord på deres følelser. Han skrev kanskje ikke tidløs litteratur, men selv om krigstrusselen ikke er immanent, har den økte innvandringen til Vest-Europa siden 1970-tallet gjort at globalisering og kulturkamp er minst like fremtredende nå, som på 1930-tallet. Det var ikke bare en fysisk krig som ble utkjempet i mellomkrigstiden, det var en kamp om menneskesinn og deres politiske tilhørighet – og vi bor fremdeles i en verden hvor splittelsen er stor og muligens økende. Jeg mener derfor at en rekontekstualisering og opptråkkning av



denne nesten gjengrodde stien er på høy tid. Paradokset her ligger selvsagt i at Grieg oppfordret mennesker til å gå inn i og engasjere seg i sin tid. Ville han blitt husket 68 år etter hans død om han fikk velge selv? Dette kan man selvsagt bare synse om, men etter min mening har Nordahl Grieg, til tross for sitt kunstsyn, noe tidløst over seg; han tar opp menneskelige konflikter og urett – elementer som alltid vil eksistere. Denne tidløsheten illustreres kanskje best av hans egne ord på første side i skuespillet *Barrabas* (1927): ”Handlingen kan foregå i Kina i dag. I India i morgen. I Palestina for to tusen år siden.”

## 2. Problemstilling og metode

Fokuset for avhandlingen er Nordahl Griegs roman *Ung må verden ennu være* (1938) som omhandler Europas politiske landskap på midten av 1930-tallet. Mikhail Bakhtins kronotopbegrep, slik det blir presentert i hans essay *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel : Notes toward a Historical Poetics* (1981), vil hovedsakelig danne det teoretiske utgangspunktet for lesningen. Ved hjelp av en teori som ikke tidligere er blitt brukt på Griegs roman, håper jeg å kunne kaste nytt lys over boken. Primærfokuset vil være å kartlegge hvordan Grieg benytter seg av kronotopene, og da spesifikt kjeltringens, klovnens og narrens kronotop, i hans satire. Ideologiene og kronotopene blir narratologiske verktøy for Grieg i hans satiriske avsløring av hvordan vår verden egentlig henger sammen.

Grieg retter seg mot sine lesere, han har både budskap og intensjon i sin diktning. Det er derfor vanskelig å motsi påstanden om at store deler av Griegs forfatterskap er politisk orientert – men hva er politisk diktning? Jørgen Sejersted mener at begrepet forutsetter en tro på at virkeligheten og litteraturen henger sammen. For å være et politisk dikt må diktet vise vilje til å forlate den passive tilskuerrollen og nærme seg deltagende rolle i samfunnet – litteraturen må forsøke å ta del i virkeligheten (*Vagant*, nr. 1-2, 2003: 131). Sejersted snakker i denne konteksten om lyrikk, men hans karakteristikkk kan lett utvides til å gjelde annen politisk kunst. Politisk litteratur må med andre ord inneha et handlingselement – ikke nødvendigvis handling i seg selv, men en vilje og et håp om å påvirke samfunnet gjennom kunsten. Skal man se på politisk litteratur, som Griegs skrivning stort sett er, blir det vanskelig å benekte koblingene mellom litteraturen og virkeligheten.

Men med hvilken metode og fremgangsmåte leser man egentlig politisk diktning? For å gripe tilbake til Sejersted:

Moderne nærlesere har en tendens til å gjøre marginale observasjoner i teksten til det «egentlige». Hårfine bevegelser i teksten blir gitt en altutslettende betydning i kunstverket: Når slike overskridelser – som selvsagt er reelle og interessante nok – blir helliggjort, får tekstens nødvendige politiske og historiske utgangspunkt plutselig noe preg av å være noe «uegentlig» og helt uinteressant; en pikant neglisjé som den subtile leseren drevent feier vekk. (...) Slik kan det skje at lesere og kritikere skal lukke øynene for politiske implikasjoner for å kunne tillate seg å nyte kunstverket fordomsfritt estetisk (2003: 135).

Skal man gjøre dette med politisk diktning vil en oppblåsing av detaljer samtidig innebære en marginalisering av det store bildet – av verkets virkelighetstilknytning. En ren tekstimmanent lesning av et politisk verk vil bidra til å undergrave verkets historisitet og avvæpne den slagkraften det måtte ha hatt i sin samtid. Helge Rønning sier at Georg Lukács "... avviser alle teorier om at kunst og litteratur gir uttrykk for allmennmenneskelige trekk som er de samme til alle tider og i alle samfunn. (...) En av kunstens fremste oppgaver, mener Lukács, er å vekke den historiske selvbevissthet og holde den levende" (1975: 12). Kunsten skal med andre ord historiseres og settes i sammenheng med tiden den er tilvirket i. For å vekke denne historiske selvbevisstheten og holde den levende, må kunsten etter min mening være en utkrystallisering av hva som kjennetegner dens egen samtid. Bare ved å vise publikum det særegne ved deres tid/samfunn, vil kunsten kunne gi dem en selvbevissthet i forhold til «det Andre» – andre tider og steder. På denne måten har kunsten både en funksjon og en plass: engasjement i samtiden. Georg Lukács sier at:

Den politiske og samfunnsmessige frigjøring av verden utfolder seg stadig sterkere, men reaksjonens tåke bedøver ennå store massers tenkning. I en slik situasjon bærer litteraturen et tungt ansvar. For en forfatter er det ikke nok å ha et klart blikk for politiske og samfunnsmessige problemer, det er like nødvendig for ham å ha visjonære evner (1975: 197f).

Lukács mener altså at litteraturen har en funksjon, og i kraft av denne funksjonen: et ansvar. En forfatter trenger å kunne se politiske og samfunnsmessige problemer og påpeke dem, men dette er ikke nok. Forfatter trenger også visjonære evner, og for å kunne formidle denne visjonen for sine lesere, fordrer dette en annen lese måte. Forfatterens intensjoner og visjoner er ikke nok hvis leserne ser seg blinde på blott estetiske detaljer, eller for å parafasere Sejersted: feier vekk den politiske neglisjéen for å se på estetikken bak. Vi må ikke nødvendigvis forkaste det tekstenære til fordel for det kontekstualiserte, men derimot erkjenne at teksteksterne lesninger kan gi verdifull innsikt og ikke må marginaliseres i den

detaljfokuserte jakten på en tidløs sannhet i verkets estetikk. Om en forfatter ønsker å ha en deltakende rolle i samfunnet med sin litteratur, krever dette også noe av leserne: en villighet til å se forfatterens visjon; en utviding av perspektivet hvor man også historiserer et verk og ser på dets eventuelle samfunnsfunksjon.

For å favne om så mye som mulig av *Ung må verden ennu være*s bredde og intensjon, faller derfor et fokus på romanens samtidskontekst og politiske budskap meg naturlig i lesningen. En nedprioritering av personen/journalisten og sakprosaforfatteren Grieg til fordel for den skjønnlitterære Grieg blir vanskelig, og man kan spørre seg om det i det hele tatt er mulig å foreta dette skillet når man kommer til Nordahl Grieg. Det er riktignok en skjønnlitterær tekst jeg tar for meg, men jeg vil også inkludere *Ung må verden ennu være*s koblinger utenfor romanuniverset – til både Grieg som person, hans sakprosa, historiske hendelser, samt bokens eventuelle rolle som nøkkelroman (sistnevnte behandles i kapittel 3.2.2.). I dragkampen mellom form og innhold sier jeg meg dermed enig med Sejersteds konklusjon: ”Å gjøre forholdet politikk – estetikk til et enten-eller, er både å tilsløre litteraturens vesen og å marginalisere litteraturforskningen” (2003: 136). En forfatters engasjement og vilje til å påvirke samfunnet må ikke straffes ved at leserne «drukner» hans/hennes politiske hensikt i estetiske bedømmelser. Slik stagger man fremveksten av en samfunnsengasjert litteratur. Ønsker man å unngå at forholdet politikk/estetikk blir et enten-eller-spørsmål, hviler det etter min mening et ansvar på leseren om være villig til å kontekstualisere verket utenfor dets egne rammer – til å historisere. Men til tross for Sejersteds oppfordring om ikke å gjøre politiske og estetiske lesninger gjensidig utelukkende, foreslår han ikke noen konkrete løsninger som kan forene de to elementene. For min del, er det her Bakhtin kommer inn i bildet. Hans kronotopbegrep, som jeg kommer tilbake til i mye større grad, har evnen og potensialet til å forene virkelighet og fiksjon. Kronopteorien er historiserende – den kobler sjangre og plottyper opp mot virkelige tider og steder, og ser på romanformens historiske utvikling og hvordan samfunnet reflekteres i den.

Problemet med historiserende lesninger er at tekstens rammer blir obskure; man må likevel begrense seg et sted. Så selv om man åpner for et bredere fokus må demarkasjonslinjen for hva som er relevant og irrelevant fremdeles trekkes. Det vil bli foretatt en generell kronotopisk lesning av Griegs roman, men avhandlingen har også en mer spisset primær agenda: å studere hvordan kjeltringens, klovnens og narrens kronotop fungerer i teksten – et tilsynelatende avgrenset og estetisk prosjekt. I så måte har denne avhandlingen en klar tekstnær begrensning. Grunnet denne kronotopens rolle som satirisk verktøy, og satirens iboende tilknytning til forfatterintensjon og samfunnskritikk, blir det derimot både ønskelig

og nødvendig å trekke inn romanens politiske samtidskontekst og virkelighetsbånd – dens historisitet. Lesningen blir dermed relativt tekstnær, mens avhandlingen som helhet blir kontekstualiserende.

### 3. Mannen og boken

#### 3.1. Nordahl Grieg

Nordahl Grieg (1902-1943) vokste opp som den yngste av fire søsken i en fornem familie hva slektsnavn angår. Til tross for bildet Harald Grieg maler av deres økonomiske situasjon: ”... en lektors økonomi var den gang – som nu – bekymringsfull...” (1963: 44), er det, om man tar Nordahl Griegs Oxford-utdannelse og den hjemlige støtte han fikk under dette oppholdet i betraktning, rimelig å anta at familien var relativt velstående etter datidens standard. Av forbilder hadde Nordahl Grieg store kulturpersonligheter å se opp til både på fars- og morssiden. Koblingen til Edvard Grieg er velkjent ettersom alle Griegene i Norge er i slekt. Mindre kjent for allmennheten, dog kanskje minst like viktig, er slektskapet med Johan Nordahl Brun på morssiden (og enda lenger tilbake: Petter Dass). Dette er reflektert i Griegs fulle navn: Johan Nordahl Brun Grieg. Kjølvs Egeland sier om Johan Nordahl Brun og Nordahl Grieg at ”de begge var nasjonale ildsjeler og samlingsmerker for sine landsmenn i skjebnetider for Norge. Begge var de lyriske i temperament” (1953: 10-11). Om Grieg strebet etter å leve opp til sitt navn er derimot uvisst, men Harald Grieg sier i *Nordahl, min bror* at Nordahl skal ha villet bli dikter allerede fra barnsben av og debuterte tidlig med leilighetsdikt. Med en lektor som far hadde han tilgang til store mengder eldre litteratur, og ifølge Harald Grieg var det vanlig med høytlesning av alt fra Shakespeare til Jonas Lie fra tidlig alder (1963: 10-11). Om det var disse godt tilrettelagte litterære omgivelsene som gav utslag er usikkert, men som forfatter debuterte han tidligere enn de fleste.

I en alder av tjue hadde han allerede rukket å seile på flere av de såkalte syv hav og gitt ut en diktsamling om sine opplevelser fra denne reisen; *Rundt Kap det gode Håp: Vers fra sjøen* (1922). Hans første roman – bortsett fra den senere filmatiserte krimromanen *Bergenstoget plyndret inat!* (1923)<sup>3</sup> – var *Skibet gaar videre* fra 1924. Avstanden mellom hans første individuelle roman, *Skibet gaar videre* (1924), og hans andre og siste roman, *Ung*

---

<sup>3</sup> Under pseudonymet Jonathan Jerv, skrev Nordahl Grieg og Nils Lie annethvert kapittel av boken. Den kvinnelige hovedrollen i filmen ble for øvrig spilt av Griegs senere svigerinne, Aud Richter (født Egede-Nissen).

*må verden ennu være* (1938), var på hele 14 år. Perioden mellom disse romanene var derimot langt fra uvirksom. I tillegg til tidsskriftutgivelser, er den er stappfull av diktsamlinger, skuespill, reportasjer og reisebrev. Hans første roman fikk mye omtale og skapte kontrovers i sjøfartskretsene. Sjøfolkene følte at Grieg hadde utlevert dem og forrådet deres tillitt med sine realistiske skildringer fra livet ombord «S/S Mignon». Griegs intensjon var en ganske annen: Han ville hjelpe sjøfolkene ved å skape oppmerksomhet rundt deres uverdige levekår. Boken er ansett som et betydelig bidrag til norsk mellomkrigslitteratur, og ble blant annet oversatt og utgitt på engelsk i 1927 som *The Ship Sails On*.

Denne oversettelsen er et av Griegs få kjente verk i den engelskspråklige verden, og hovedårsaken til dens fortsatte anerkjennelse er at Malcolm Lowry lot seg inspirere av boken da han skrev sin maritime roman, *Ultramarine* (1933). Internasjonalt er det derfor primært som inspirasjonskilde for Lowry, samt korrespondent/journalist, at Grieg blir husket. Lowrys *Ultramarine* (1933) er ikke hans mest kjente verk, men vi finner også referanser til Grieg i hans andre og mest anerkjente roman, *Under the Volcano* (1947). I denne nærmest kanoniserte boken skal karakteren Hugh Firmin, en omflakkende journalist som er full av skyldfølelse for at han ikke deltok aktivt i den spanske borgerkrigen, være basert på Nordahl Grieg.

Fra oppgjør med noe snevert som hverdagslivet på et skip og sjømenns levekår i *Skibet gaar videre* (1924), tok Grieg fatt på noe langt større i *Ung må verden ennu være*: Europas internasjonale politiske landskap på midten av 1930-tallet. Grieg skrev boken med det formål å kritisere og provosere, en intensjon vi blant annet ser i et brev til hans tante Aagot Vollan: ”... det blir en dyr bok, ganske ond og rå, hvis helsen holder. (...) Ute i august engang sener jeg de tre værste kapitlene (de handler om norske forhold, og vil skaffe mig inderligere hat end noe jeg har skrevet, hvis lykken er go) ... ” (Grieg 1957: 108-109). Han håper å oppildne til hat, og med dette mener han å provosere folk til å ta stilling det som foregikk i Europa. Grieg ville vekke Vest-Europas passive masser til å handle mot uretten som foregikk før det var for sent. I et senere brev til hans tante Aagot Vollan, som for øvrig var den som ren- og maskinskrev det meste av Griegs skjønnlitteratur, aner vi likevel en viss pessimisme og følelse av allerede å ha tapt kappløpet mot krigen før bokens utgivelse: ”Nu taler Hitler og det lukter blod. Aldri har vel en mann skrevet en overflødigere bok end jeg! (...) For et slit og mot historiens overmakt” (Grieg 1957: 119-120). Griegs følelse av at hans journalist- og forfattergjerning ikke var nok – at pennen i virkeligheten ikke var mektigere enn sverdet – skinner her gjennom. Med bakgrunn i denne “skyldfølelsen”, samt hans fascinasjon for “de unge døde” som ofret livet for rettferdigheten, har det også vært spekulert

i at Griegs deltakelse i bombetokten over Berlin var et kalkulert selvmord, eller kom som et resultat av et underbevisst dødsønske.<sup>4</sup> I de første strofene av diktet “De beste”, posthumt utgitt i samlingen *Friheten* etter krigen, antyder også Grieg at døden kan være bedre enn ikke-handling – det er de nestbeste som overlever, de som ikke kjemper for sin tro:

Døden kan flamme som kornmo;  
klarere ser vi enn før  
hvert liv i dens hvite smerte:  
det er de beste som dør.

De sterke, de rene av hjertet  
som ville og våget mest;  
rolige tok de avskjed,  
en etter en gikk de vest.

De levende styrer verden,  
en flokk blir alltid igjen,  
de uunnværlige flinke,  
livets nestbeste menn  
(1945: 71).

Foruten at *Ung må verden ennu være* er en politisk roman, er det allment akseptert at Grieg for alvor forandret innstilling til kunstens oppgave etter hans opphold i Sovjet fra ca. 1932-34. Man mener at det her går et vannskille i Griegs diktning hvor han i økende grad blir didaktisk og samfunnsengasjert i sine verk. Det er også diktningen hans etter 1934 som er mest anerkjent og blir husket best. Oppstykkningen av Griegs liv og forfatterskap i dikotomien “før/etter” Sovjetoppholdet har blitt vanlig, men bildet er derimot mer nyansert. Å si at Grieg gjennomgikk en markant helomvending fra å være sensibel borgerlig naturlyriker, slik han fremstår i diktsamlingene *Stene i strømmen* (1925) og *Norge i våre hjerter* (1929), til å bli en brennende kommunistisk samfunnsdebattant etter sovjetoppholdet, blir både problematisk og feil. Det finnes gode eksempler på samfunnsengasjement i hans før-sovjetiske periode. I den allerede nevnte *Skibet gaar videre* (1924) stiller han seg kritisk til sjømenns levekår. *Barrabas* (1927) inneholder også et samfunnsengasjement, hvor han trekker linjer mellom Jesu historie og den politiske situasjonen i Kina. Grieg viser både vilje og ønske om engasjement før Sovjet-oppholdet, det hadde bare ikke fått et tilstrekkelig utløp enda og spriket dermed i alle retninger. I 1929 ble nevnte engasjement rettet innover mot hjemlandet med diktsamlingen

---

<sup>4</sup> Griegs latente dødsønske har blitt spekulert i av blant annet Terje Lindberg og Halldor Kiljan Laxness (1962: 160).

*Norge i våre hjerter*, og i ”Morgen over Finnmarksvidden” kan vi blant annet se hans vilje til noe mer enn ord – til handling:

Intet gav jeg; men prøv mig,  
kræv hvad jeg har og kan!  
Kald på min ild og ungdom,  
vi dem til dig, mitt land!  
La mig få gi og elske,  
ikke med døde ord,  
men livet mitt som en kappe  
over din nakne jord! (Grieg 1948: 89).

Denne vidløftige patriotismen måtte vike for kampen mot en ytre (og etter hvert indre) trussel på 30-tallet: fascismen. Da fascismen for alvor gjorde sitt inntog i Europa, registrerte Grieg hvordan kapitalismen og vestlig humanisme var uegnet til å ta opp kampen mot den. Etter hans opphold i Sovjet ble han overbevist om at det beste alternativet for å stagge fascismens fremskritt var kommunismen – bare dens progressive tankegang var handlekraftig nok. Grieg fikk åpnet øynene for hvordan dobbeltmoralen florerte blant kapitalister under blant annet første verdenskrig og hvordan dette forlenget konflikten. Han var fast bestemt på at dette ikke måtte skje igjen, og kommunismen skulle bli redningen. For sin tilsynelatende politiske helomvending og angrep mot det bestående, måtte Grieg tåle kross kritikk. Dette ser vi blant annet i et innlegg i *Morgenavisen* (6.5.1935) etter *Vår ære og vår makt* (1935) hadde premiere:

Vi tillater oss at anbefale den unge dikter nu at ta sig en tur til Tyskland. For eksperimentets skyld kunde det være morsomt at se (...) når han da efter et par måneders forløp kom hjem som overbevist og glødende nazist, og så skrev et like jevlig stykke for det tredje rike og dets ideer (sitert i Helge Vold 1983: 116).

Til tross for hva mange mener skjedde med Grieg under Sovjet-oppholdet, var oppholdets viktigste rolle i hans liv og forfatterskap – etter min mening – ikke at han ble kommunist sympatisør, men at det endret hans syn på hva humanisme, nøytralitet og ikke-intervensjon innebar. Vestens politikk var for avventende, og fascismen var hensynsløs i sin fremgang. Ideologier satt til side: Grieg innså viktigheten av handling.

Jeg vil dermed påstå at Grieg alltid har vært samfunnsengasjert – det eksisterer intet markant før/etter-skille; det var blott engasjementets natur som endret seg. I det før-sovjetiske skuespillet *Barrabas* tar Grieg opp allmennmenneskelige temaer som dikotomiene ”det gode

versus det onde” og veivalget ”vold og frihet” kontra ”tålmodighet og undertrykkelse”. Ungdommen i skuespillet velger å følge Barrabas grunnet hans livskraft og frihetsvilje, mens Jesus står på de gamle, tvilende og tålmodiges side. Om sin intensjon med dramaet, uttaler Nordahl Grieg: ”I Barrabas har jeg forsøkt å vise hvordan vi alle i det gitte øieblikk foretrekker den rå og brutale kraft for godheten. Her i verden er det komisk å være god!” (Grieg sitert i *Nordahl Grieg* av Kjølvs Egeland, 1953: 64). Grieg står her på Jesu side. Holdningen overfor de handlingsvillige revolusjonære kan derimot leses som: ”tilgi dem, de vet ikke hva de gjør”. Han vil skildre situasjonen der mennesket vil velge den brutale kraften, men han gjør det med en apologetisk tone. Ti år etterpå, står derimot Grieg tilsynelatende på motsatt side av det han gjorde i *Barrabas*. I *Ung må verden ennu være*, samt offentlige uttalelser og avisinnlegg, har Grieg valgt å advokere handling for frihetens skyld og forsvarer bruk av vold i progresjonens navn – et muligens uunngåelig middel for å skape en bedre verden. Dette er en holdning vi fremdeles ser i 1942, da Grieg forfattet ”De beste”: Han har forlatt sitt standpunkt om at vold avler vold. Både Jesus, Leonard Ashley og Lebedeff går under som følge av sin avventende og ikke-handlende posisjon. Der Jesus blir et uskyldig offer for urett i en brutal verden, blir derimot Ashley og Lebedeff selv skyld i sin undergang – straffet for å tvile i en verden som ikke har plass til humanistens handlingslammede objektivitet og ikke-intervensjon. Både før og etter Sovjet-oppholdet har Grieg et klart samfunnsengasjement, men etter 1934 er han ikke lenger apologetisk overfor de som velger den handlende kraft og setter hardt mot hardt – han har blitt en av dem.

Mangt har vært skrevet om dikteren og dramatikerens Grieg, men bortsett fra de paralleller som kan trekkes mellom hans øvrige forfatterskap og *Ung må verden ennu være*, er det den sistnevnte roman jeg heretter vil fokusere på. Selv om mitt fokus vil være på romanen, er ikke dette ensbetydende med at avhandlingen vil bli helt og holdent tekstintern. Jeg har, som sagt i kapittel 2., ikke tenkt å konstruere et strengt skille mellom forfatteren og personen; en problemstilling som ofte går igjen i litteraturanalyser. Et kjent eksempel på dette er Hamsun-debatten, hvor forfatterens kunst har overtruffet personens ideologi og mange har valgt å se bort fra Hamsuns kontroversielle politiske synspunkter for å ”bevare” hans diktning. Dette valget har muligens bunnet ut i en viss frykt for at aksept av Hamsuns tekster impliserer aksept av hans nazistiske sympatier – en ulogisk slutning. I 1929 gir Grieg en stor hyllest til Hamsun og hans diktning i festskriftet til hans 70-års dag: ”Vi skriver annerledes siden Hamsun, ...” (Sitert i Helge Vold 1983: 78). Utover på 1930-tallet endres Griegs syn på Hamsun og han blir tilhørende Hamsuns politiske motpol. Han var med andre ord meget uenig i hva Hamsun stod for – slik de fleste var og er. I *Veien Frem*, mange år etter Griegs



opprinnelige hyllest, gir han krass kritikk til personen Hamsun, men vi ser likevel en fascinasjon for dikteren:

En høst for noen år siden var jeg på gjennomreise i Arkangelsk (...). I huset hvor jeg bodde kom jeg tilfeldigvis over Hamsuns verker, seksten bind, jeg begynte straks på Sult. Her kunde intet menneskelig vesen stå imot ..., jeg var på besettende eventyrlig reise i mitt eget sprog. (...) Hvem andre kan *skrive* enn denne mannen ... (Grieg 1974: 63).

Grieg danner med andre ord, slik det også har vært vanlig i ettertid, et skille mellom personen Hamsun og forfatteren Hamsun. Men han var for øvrig ikke like entusiastisk overfor alt av Hamsuns diktning; med bakgrunn i Griegs nyfundne kunstsyn (se kapittel 3.2.4.), finner han *August* (1930) lite nyskapende, og skriver at det virker som om Hamsun "... for sikkerhets skyld hadde renskrevet Landstrykere endnu engang, jeg har aldrig læst en mere fnisende likegyldig bok" (Grieg 1981: 38). Det er et utbredt litteraturteoretisk dogme som sier at man ikke skal sidestille fortelleren og forfatteren av et verk, men hva med forfatteren og den historiske personen, slik det har vært vanlig å atskille i Hamsuns tilfelle? Er det riktig å avhistorisere forfatter og tekst – å lukke øynene for de samfunnsmessige og politiske elementer – til fordel for et rent estetisk fokus? Som allerede nevnt i kapittel 2., mener jeg at man ikke bør konstruere et strengt skille mellom estetikk og politikk; ved å gjøre dette fjerner man verket fra sin opprinnelige historisitet, og den eventuelle politiske brodd teksten måtte ha hatt, blir avvæpnet.

Hver type lesning har sin plass. Dette er ikke et angrep på rent estetiske lesninger. Men der et verk hadde en politisk agenda, vilje til påvirkning eller samfunnskritisk budskap, blir en avhistorisering etter min mening feil fremgangsmåte – man mister det helhetlige bildet. Danner man et klart skille mellom personen og dikteren, i Hamsuns og Griegs tilfelle, reduserer man etter min mening både den potensielle dybden og kompleksiteten ved dikternes verk. Kontroversen rundt den offentlige personen Hamsun kan være en av hovedårsakene til at han fremdeles har en slik fremtredende plass i vårt litteraturlandskap – Hamsun er tvetydig, inkonsekvent og mangefasettert, kort sagt: fascinerende. Når man kommer til den offentlige personen Nordahl Grieg, finner man sterke paralleller mellom hans verk og hans liv. Hvis dette biografiske aspektet, samt hans verks koblinger til virkeligheten skulle ignoreres, ville en stor del av det interessante og forlokkende ved Griegs diktning forsvinne. Hans Marius Hansteen sier: "I den grad rein estetikk dominerer lyrikklesinga er det forståeleg at ein stillar seg likegyldig til Nordahl Grieg sine dikt. Dette seier i så fall meir om den litterære

situasjonen i notida enn om Nordahl Grieg og diktinga hans” (2003: 118). Hansteen antyder her at andre kriterier enn blott estetiske må vurderes når det kommer til politisk litteratur. I Griegs tilfelle blir hans diktning straks mer interessant når man tar høyde for at han levde sin diktning og bygget den rundt sine egne erfaringer: Grieg jobbet som lettmatros; resultatet ble *Rundt Kap det gode Håp* (1922) og *Skibet gaar videre*, under et opphold i Paris solgte Grieg buttons til inntekt for de lidende under den spanske borgerkrigen; samme situasjon finner vi hos en karakter i *Nederlaget* (1937), Grieg bodde i Moskva og var krigskorrespondent under den spanske borgerkrigen; erfaringer som *Ung må verden ennu være* ble tuftet på. Skal man forstå de mange fasetter ved en Grieg-roman, er jeg av den oppfatning at man må zoome ut og se hele bildet – inkludert Griegs livsførsel og hele hans tekstkorpus – ikke bare det skjønnlitterære.

Men det er ikke bare i Griegs liv man finner paralleller til hans skjønnlitteratur. Også i hans offentlige uttalelser og sakprosa ser vi mange paralleller igjen i de skjønnlitterære verkene. Tidsskriftet *Veien Frem* bugner av stoff som senere dukker opp i hans skuespill og roman. Et innlysende eksempel er likhetene man finner mellom Aldous Huxley og Leonard Ashleys holdninger (jeg kommer tilbake til disse parallellene i større detalj senere i avhandlingen). Kort fortalt går dette ut på at Grieg og Huxley i *Veien Frem* drøfter spørsmålet “hvordan kan krigen avskaffes – gjennom pasifisme eller kamp?” i en åpen korrespondanse, hvor Huxley erklærer “[s]elv er jeg helt ut pasifist” og fordømmer enhver form for vold i kampen mot fascismen (Grieg 1974: 23). I et senere brev til Nils Lie får vi vite at “... Huxley har bygget en liten brosjyre over sitt innlegg i V.F., som i England er gått i flere hundre tusen” (Grieg 1981: 88). Om vi vender oss til *Ung må verden ennu være* kan vi lese at “Leonards syn på voldens tragiske resultater hadde gjort ham til en overbevist pasifist. (...) Leonard skrev en ny artikkel hvori han gjorde rede for sin oppfatning: nektelse under noe som helst påskudd å gripe til våben” (Grieg 1938: 305). Ikke bare reflekterer Leonard Ashley de samme meningene, han publiserer også disse på samme vis som Aldous Huxley. Lignende eksempler er det mange av,<sup>5</sup> og viser at parallellene mellom Griegs liv, sakprosa og skjønnlitteratur er åpenbare.

---

<sup>5</sup> Blant annet biografiske likheter mellom skipsreder Harboe og skipsrederne Grieg advarer mot i *Veien Frem*, Bernhard Hanssen og Fredrik Odfjell (1974: 21-22/90-91).

### 3.2. *Ung må verden ennu være*

*Ung må verden ennu være* (1938) handling er hovedsakelig satt til Sovjet (primært Moskva), Spania, Norge og England, med det politiske landskapet i 1930-årenes Europa som bakteppe. Her skildres en rekke menneskers liv i et tiår hvor Europa på mange måter stod ved avgrunnen og personlige og merkantile interesser fikk forrang for det moralsk riktige. For Vest-Europas stater var det bedre økonomisk politikk ikke å blande seg inn i konflikter som den spanske borgerkrigen og Hitlers ansluss- og lebensraumpolitikk. De ville ha muligheten til å opprettholde sine handelsforbindelser etter konfliktene var over og fant det best ikke å velge side. At etikken har måttet vike for økonomiske interesser er for øvrig ikke noe som er enestående for 1930-tallet. Persongalleriet i *Ung må verden ennu være* er slik vi kjenner det fra Griegs senere skuespill: enormt, og man får se de fleste ideologiene og nasjonalitetene ”fra innsiden”, delvis personifiserte og representerte i romanens mange karakterer. Et virkemiddel Grieg benytter seg hyppig av, er å la én karakter representere et helt folkeslag – *Ung må verden ennu være* er intet unntak. Grieg antyder i et brev til sin tante at han har gjort nettopp dette med den svenske karakteren Lagerhielm: ”Jeg er kanskje litt ukjærlig med svenskene i det [kapittel III], for øvrig synes jeg Lagerhielm er en fornøielig natur” (1957: 112). Å la karakterene i et skjønnlitterært verk stå som stereotyper på ulike nasjonaliteter, ideologier og klasser var et grep Grieg tidligere hadde gjort med stor suksess i *Vår ære og vår makt* (1935).

På et makronivå er romanens hovedkonflikt dragkampen mellom de ideologiske retningene kommunisme, fascisme, kapitalisme og pasifisme. På et mikronivå kan Leonard Ashleys strid med seg selv sies å være hovedfokuset. Sentrale deler av romanen omhandler Moskvaprosessenes virkning på en den nyoverbeviste engelske kommunisten Leonard Ashley, den amerikanske journalisten Donald Morrisons utviklingskurve fra Sovjet til Spania og den spanske borgerkrigens følger for unge idealistiske nordeuropeere i de internasjonale brigadene. De fleste av de sistnevnte nordeuropeerne har meldt seg til den folkevalgte republikkens tjeneste for å kjempe for sin ideologi mot den truende fascismen. Når de oppdager den skitne krigens sanne natur, er det derimot mange som stiller seg angrende til at de nå er fanget i en kamp om et land som ikke er sitt eget. Til forskjell fra disse internasjonale brigadene kan Donald Morrison dra ut av Spania når han måtte ønske, hvilket gir ham samvittighetskvaler for om journalistgjerningen han gjør virkelig betyr noe i forhold til de kjempendes offer. I tillegg til bildene fra grasroten får man også et innblikk i hvordan stater og private selskapers interesser, blottet for etiske bekymringer, er med på å trekke i trådene bak kulissene for egen vinning.

På grunnlag av sine mange karakterer kan boken beskrives som en kollektivroman. Fellesnevneren som binder dem sammen er kampen for å overleve i et oppstykket og konfliktfylt Europa. Til tross for et svært mangfoldig persongalleri, er det likevel to karakterer som blir viet merkbart større plass enn andre. Det kan derfor hevdes at romanen har to protagonister. Den ene er den britiske humanisten Leonard Ashley, av Radko Kejzlar beskrevet som en "donquijotisk helt" (1962: 182) på grunn av hans utakt med tiden. Den andre er den amerikanske journalisten Donald Morrison. Begge karakterene blir skjenket hver sin del av romanen. I første del, "Fremmede i Moskva", blir vi introdusert til størsteparten av romanens karakterer; en liten gruppe intellektuelle vestlige som oppholder seg i Moskva på midten av 1930-tallet. Hovedfokuset her er Leonard Ashleys utvikling fra vestlig humanist, via kommunisme og til slutt i romanens siste del: overbevist pasifist. I andre del, "Viva la muerte!", følger vi fremdeles de andre karakterenes bedrifter i Europa, men som navnet tilsier ligger hovedfokuset på den spanske borgerkrigen og dens konsekvenser. Foruten den politiske brodden rettet mot alle retninger, er journalisten Donald Morrison, hans dekning av krigen og følgene dette får for hans personlige liv, primærfokuset.

### 3.2.1. Handlingsreferat

*Ung må verden ennu være* (1938) første del, "Fremmede i Moskva", begynner med akademikeren Leonard Ashleys tur på vei til biblioteket hvor han studerer gamle håndskrifter som omhandler ambassadør Giles Fletchers opphold i Russland på slutten av 1500-tallet. Ashley skriver bok om det moskovittiske keiserdømmet på 1600-tallet, og Fletcher skrev i sin tid som engelsk diplomat også en bok om det russiske samfunnet. Leonard Ashleys rolle som ensom akademiker i Russland speiler derfor på mange måter Fletchers opphold. Begge britene, i kraft av sine roller som outsiders, foretar en studie av det russiske samfunnet og feller fra et vestlig synspunkt dommer over det russiske system. Ashley lever et relativt ensomt liv i Moskva helt til han blir kjent med den kommunistiske kvinnen Kira Dimitrovna og besnæres av hennes uforbeholdne fremtidstro og progressive holdning. Han innleder et forhold med henne, og etter å ha først ansett seg selv som upolitisk, blir han av Kira og hennes omgangskrets omvendt til kommunismen. Sakte innser derimot Ashley at han ikke passer helt inn i denne nye ideologien: han finner det vanskelig å akseptere de noen ganger motstridende føringer Kommunistpartiet legger for samfunnet, og må hele tiden omdefinere hva kommunismen innebærer og finne nye berettigelser for sitt ideologiske valg. Stor trøst finner han i samtalene med den gamle revolusjonære Ivan Borisovitsj Lebedeff, hvor han kan

bearbeide sin tvil. Lebedeff er en intellektuell som har opplevd tiden før revolusjonen fant sted; han besitter evnen til å se på kommunismen fra utsiden ettersom han ikke ble født inn i den, men har tilkjempet seg troen. Lebedeff forstår humanistens største egenskap: evnen til å tvile, og snakker Ashley gjennom hans tvil gjentatte ganger. Han blir en viktig brikke i romanen og eksisterer i en mellomposisjon, med den nye sovjettankegang på den ene siden og vestlig humanisme på den andre. Ashley og Lebedeff har et slags symbiotisk forhold og bruker på mange måter hverandre for å klare seg i det nye sovjetiske samfunn. Lebedeff stod utenfor partiet en stund, men etter han ble tatt inn igjen i varmen føler han seg distansert av ungdommens rungende entusiasme. Han prøver forgjeves å nå dem igjen:

Nå skjerpet han seg på engelskmannen som ennå var famlende. Det fins en gåtefull lov, som man oplever for eksempel på turer i fjellet: om en mann er trett kan han få de merkverdige krefter ved et halvt minutt hvile hvis han hvert av disse trediv sekunder kan se en langt trettet kamerat prøve på å innhente ham. I det den andre når op til siden av ham kan han glad og uthvilt haste videre, styrket av sin ledsagers svakhet. (...) Ashley hadde ingenting imot at Ivan Borisovitsj brukte hans langsomhet til å nå op i ungdommens tempo, for selv følte han sig aldeles ikke utmattet ved disse diskusjoner; han gikk tvert imot alltid beriket fra ham (Grieg 1938: 137).

Lebedeff er en av bokens mest interessante karakterer i kraft av den verdifulle innsikten han gir i begge sider av saken. Han blir mellomledet som lar Ashley forstå det sovjetiske samfunnet, men som samtidig ikke passer inn i det. Slik karakteriserer Grieg ham:

– Det er det intellektuelle, splittede, uvitale menneskes skjebne i Sovjet-Unionens vanskelige opbygning. Jeg mener ikke at han er typisk for sabotørene, men la oss si at han er den mest innviklede, sammensatte type. (...) Det er et forsøk på analyse av tvileren, som klynger sig så desperat til sin tvil at han ender i forbrytelse (Nag & Pettersen 1982: 90).

Når Lebedeff til slutt blir arrestert av det russiske sikkerhetspoliti G.P.U. og Ashley finner ut at det var Kira som angav ham, klarer ikke Ashley lenger å akseptere den ensidige troen på partiets politikk som Kira representerer. De krangler og det ender med at Ashley, med sin ”feige, klamme tvil”, slik Kira beskriver ham, blir bedt om å gå (Grieg 1938: 189). Kort tid etter reiser han tilbake til England. I del to, ”Viva la muerte!”, får vi vite at Ashley har giftet seg med Nana, datteren til den norske skipsrederen Thomas Harboe. Han er nå blitt fullstendig pasifist og lever tilbaketrukket fra verdens hendelser i det landlige England.

Vi stifter også kjennskap med Donald og Ann Morrison i ”Fremmede i Moskva”. Donald er her ansatt i en liberal borgerlig avis og er stasjonert som utenrikskorrespondent i Moskva. Han har kommunistiske og sosialistiske sympatier og trives i Russland hvor han får se at kollektiviseringen for det meste fungerer. Denne trivselen forsvinner til en viss grad da Donald finner ut at redaksjonen i avisen han jobber for, som politisk ligger lenger til høyre enn han selv gjør, endrer hans artikler slik at de i større grad fremmer avisens politiske agenda. I ”Fremmede i Moskva” er det for det meste Donalds og Anns privatliv vi blir kjent med. Det kommer frem at de har et relativt godt fungerende forhold under Moskvaoppholdet, men deres virkelige historie kommer ikke skikkelig i gang før i ”Viva la muerte!”. Bokens andre del begynner et år eller to etter slutten av den første, og Donald jobber nå som krigskorrespondent i det borgerkrigsherjede Spania. Ann kjeder seg alene i Paris og på Donalds hjemreiser forsøker hun å få ham til å bli. Donald har derimot dårlig samvittighet overfor de kjempende som ikke kan forlate krigen av fri vilje, og ender alltid opp med å returnere til Spania. Det utvikler seg etter hvert et ultimatum hvor Donald må velge mellom Ann eller krigen: Han velger krigen. I Griegs øyne gjør Donald her det riktige valget; han erkjenner at det finnes viktigere saker enn hans ekteskap og drar til Spania for godt. Der Ashley velger å trekke seg tilbake gjør Donald det motsatte, han engasjerer seg og går inn i sin tid.

I tillegg til historiene om Leonard Ashley og Donald Morrison, følger vi flere andre karakterer. Flere av de mindre underplottene vi følger dreier seg om nordmenn – blant andre Thomas og Nana Harboe, Arild Andersen, Aksel Fauske og Knut Olsen – og slik Nordahl Grieg etter hvert fikk for vane å gjøre, står disse gjerne som representanter for ulike tankesett og som kontraster til hverandre.

Skipsreder Thomas Harboe har en viktig rolle i romanen. Hans datter Nana gifter seg etter hvert med Ashley, og fast bestemt på ikke å bringe et nytt liv inn i Ashleys virkelighetsfjerne verden ender hun opp med å ta livet av seg selv, sitt ufødte barn og deres lille sønn Dick. Harboe er sentral for Griegs budskap, og hans verdi ligger i det han representerer. Om ham sier Grieg: ”En av mine yndlinger er, (som vanlig) en norsk skipsreder, men de har jo også sine lyse sider, later det til!” (1981: 92). Som Ditlef Mathisen i *Vår ære og vår makt* (1935) har Grieg altså igjen valgt å benytte seg av en skipsreder for å kritisere kapitalismen. De fleste norske skipsredere tjente sine penger gjennom å leie ut sin overforsikrede tonnasje til begge sider under første verdenskrig, og denne nøytrale krigsprofitteringen er et trekk Grieg fant vanskelig å svelge. Skipsreder Harboe blir ikke omtalt som et ondt menneske, han ”har sine lyse sider” som Grieg sier, men han er skyldig i

det den engelske diplomaten Hugh Redfern omtaler som ”den nordiske psyke”: ikke å tenke, men fortvile og tjene penger (Grieg 1938: 90). Han står derfor for den kapitalistiske retning som, kanskje til tross for at de på et personlig plan tar avstand fra krigshandlinger, ikke tar hensyn til moral eller ideologisk standpunkt når de har mulighet til å tjene penger. De utfører en mer eller mindre ubevisst protestering for all verden, men følger med på ferden. Eksempler på dette kapitalistsystemet i aksjon får vi i bokens siste kapittel. Harboe, Bruvik og Andersen seiler på Harboes passasjerskip i Middelhavet hvor de gjør handel med italienerne – en indirekte viderefinsiering av Italias krigsmakt, som igjen hjelper Franco. Harboe har tidligere byttet fisk mot å få bygge et skip ved et italiensk verft, og de gjør nå ytterligere avtaler. I samme stund som kapteinen får melding om at et norsk skip har blitt bombet av italienske fly, gjør statsråden Bruvik avtale om å kjøpe italienske bombefly. De gjør dermed samme synd som skipsrederne under første verdenskrig: indirekte drap på egne landsmenn. Det hele avsluttes med Andersens ironiske bemerkning: ”Demokratiet seiler langs spanskekysten ...” (Grieg 1938: 378).

Knut Olsen er muligens romanens mest rettskafne karakter og blir nesten ensidig positivt fremstilt. Vi stifter kjennskap med ham i ”Fremmede i Moskva” som en del av Kiras omgangskrets. Olsen er skogsarbeider som, etter å ha kjempet for arbeidernes sak i Norge, hjelper til med Sovjets industrialisering. Han har kommunistiske sympatier, men er ikke like nådeløs som sovjeterne: Han ser med sympati på skogseierne som i realiteten ikke har råd til å gi bedre lønninger for øyeblikket. Når urett finner sted er han derimot ikke fremmed for å ty til handling. I ”Viva la muerte!” har han brutt med de vestlige staters ikke-intervensjonspolitik og gjort det Grieg anså som det moralsk riktige: reist til Spania for å bekjempe fascismen. Der Harboe representerer det som er galt med Vesten, representerer Knut Olsen på mange måter hvordan Vesten bør reagere på fascismens trussel. Han er det norske idealmennesket: den bunnsolide folkesjelen som alltid står på rettferdighetens side og ikke er korrumpert av kapitalistiske interesser. Olsen *er* menneskets iboende godhet og han må derfor til Spania og kjempe mot fascismens undertrykkelse, ikke bare av ideologiske årsaker, men for rettferdighetens skyld. Grieg ønsket å fremheve denne jordnære norske godheten ved ham, og i beit for gode bilder vender han seg til sin medforfatter av *Bergenstoget plyndret inat!*, Nils Lie, for råd: ”En av bokens helter er en norsk skogsarbeider, som arbeider i Moskva og enner med å bli kompanifører i Spania. Jeg trenger noen trekk, fattige, fra skogsarbeidernes liv, eller noen frapperende naturindtrykk, som jeg kan la dukke opp i hans bevissthet og gi ham et *norsk* perspektiv” (Grieg 1981: 92-93).

En annen viktig nordmann er kunstneren og forfatteren Aksel Fauske. Som en diktersjel uten stor produksjon lever Fauske av enkelte forskuddsbetalinger av forlaget, samt almisser fra hans patron Arild Andersen. Han er radikaler som føler seg ”fjern fra de egentlige arbeidere, samtidig en utvalgt og en utstøtt” (Grieg 1938: 202). Fauske gir oss et innblikk i det norske åndslivet, spesielt det Grieg mente var galt ved det. Griegs kallenavn på kunstmiljøet i Oslo var “akvariet” (Grieg 1981: 25), og med dette mente han at de holdt til i sin egen lille tank hvor alle mente noe, men ingen gikk utenfor dens grenser og omsatte ord til handling. I romanen blir Fauskes hvileløse protest mot uretten beskrevet som at den består av  $\frac{3}{4}$  dovenskap, en opplagt kritikk mot det norske åndslivets hobbyradikalisme. Gjennom Fauske og det kunstneriske miljøet rundt Theatercaféen kritiserer Grieg de norske kunstnere som tror at det mest radikale de kan gjøre er å forklare alt etter psykoanalytiske prinsipper. Den negative holdningen til psykoanalysen finner vi også igjen i et brev til Nils Lie:

Det finnes overhodet ikke idag norsk radikalisme. Vi er utenfor verden, nøytral indtil hjerterøttene; dog slås de idag i Spania. Norsk radikalisme er idag psykoanalyse etc. Vi *vet* jo alle at det er flukt, helbredelses-tro hvor der ingen helbredelse er, kort sagt reaksjon (Grieg 1981: 75f).

Grieg harselerer med fascinasjonen av det han mener er en uradikal og passé psykoanalyse. Arild Andersen blir fra seg av glede når han plutselig innser at eventyrenes huldrer er et resultat av elskovssyke gjetergutter, som etter ukesvis alene med kyrne drømmer opp kvinner med kuhaler. Et annet eksempel på Griegs ironiske forhold til psykoanalysen får vi når Fauske; trøtt av at radikalismen hans ikke utretter noe og konsumert av finansielle bekymringer, begynner å vende seg bort fra kommunismen han en gang støttet. Som de “uradikale”, etterlyser han en psykologisk forklaring på Moskvaprosessene:

Her hadde menneskeheten efterhånden oparbeidet en psykologisk litteratur som for eksempel evnet å gjøre Judas Iskariot til en forståelig, ja sympatisk skikkelse, mens derimot Jesus stod i et ganske betenkelig lys, og ingenting av dette aktet man på i Moskva, men kom med den mest enfoldige og usammensatte fordømmelse: At mennesker kan synke så dypt! ropte de. Det fikk være grenser (Grieg 1938: 293).

Han skriver et innlegg mot kommunistene i en borgerlig avis hvor han fordømmer Moskvaprosessene; borgerlige kapitalister blir henrykte, og Fauske får straks et forskudd fra forlaget. Han stiller seg, som Grieg ville omtalt det, i reaksjonens tjeneste. Men Fauske brukes ikke bare som eksempel på hva som er galt med det norske åndsliv; han er en ambivalent



karakter og blir også brukt i motsatt ærend når han reflekterer Griegs kunstsyn (se kapittel 3.2.4.). Som vi ser har både Harboe, Olsen og Fauske en ting til felles: de blir alle brukt som representanter for en viss samfunnsgruppe – henholdsvis kapitalismen, kommunismen og de hobbyradikale kunstnerne som mangler handling i sitt engasjement.

### 3.2.2. En nøkkelroman?

”Boka er ingen nøkkelroman. Ashley er ikke Nordahl Grieg ...” uttaler Ivar Digernes i sin artikkel ”Nordahl Grieg i Moskva”, hentet fra *Magasinet*, men han sier også at Ashley har karaktertrekk som minner om Grieg (1946: 34). Digernes fortsetter deretter sitt resonnement og peker på likhetene Kira, det svenske paret, ingeniør Lagerhielm og Lebedeff har med virkelige personer (ibid: 34f). Det kan virke som om Digernes her definerer en nøkkelroman som et verk hvor bare et 1:1 forhold mellom en historisk person og en karakter er tilstrekkelig for å fortjene stempelen «nøkkelroman». *Litteraturvitenskapelig leksikon* definerer det derimot som en roman hvor:

... virkelige hendelser, tilstander og skjebner til nålevende eller avdøde personer fremstilles på en indirekte eller forvridd måte (bl.a. gjennom navneforandring), men samtidig tydelig nok til at den informerte leser kan se forbindelsen mellom personer og hendelser i teksten og forfatterens liv (2007: 157).

Definisjonen i *Litteraturvitenskapelig leksikon* åpner således for løsere forbindelsesledd enn det Digernes later til å gjøre – parallellene kan være indirekte eller forvridde – og det er også denne definisjonen jeg velger å benytte meg av. Til tross for Digernes’ uvillighet til å se på *Ung må verden ennu være* (1938) som en nøkkelroman, bidrar likevel parallellene han påpeker til å forsterke bokens status som nettopp dette. Men ettersom avstanden mellom *Ung må verden ennu være*s utgivelse og nåtiden er stor, er det likevel en utfordring å finne alle de eventuelle parallellene det måtte være mellom bokens karakterer og virkelige personer. Å være det *Litteraturvitenskapelig leksikon* ovenfor kaller “den informerte leser”, er vanskeligere i 2011 enn det var i 1938. Ved første øyekast er det likevel klart for den relativt “uinformerte leser” at romanen har mange lett tilslørte referanser til virkelige personer, men hvem er disse folkene? Grieg sier intet eksplisitt om dette selv, men det finnes likevel så mange paralleller at det ved bokens utgivelse, og i biografiene som kom ut i ettertid, både ble påstått og spekulert i “hvem som er hvem”.

De mest innlysende parallellene mellom bokens karakterer og en virkelig person, er de biografiske likhetene mellom flere av karakterene og Nordahl Grieg selv. Ikke bare karakterene, men også selve stedene hvor handlingen utspiller seg; Moskva, Spania, Oxford og Norge, er plasser hvor Grieg tilbrakte flere år av sitt liv. På samme måte som Grieg, er Leonard Ashley en fremmed i Moskva som omvendtes til kommunismen. Ashley inngår et forhold med Kira Dimitrovna, en sovjetisk kvinne – en klar similaritet med Griegs romanse med den russiske Vega Linde. Under Martin Nags første møte med Linde, skal hun sågar skal ha presentert seg på følgende måte: ”Jeg er Kira” (1989: 80). I *Nordahl Grieg – slik jeg kjente ham*, kan Gerd Grieg fortelle at Nordahl hadde vansker i sin utforming av Kira, og var så lykkelig da han var ferdig med henne at han skrev til Gerd: ”Jeg lar henne dø på tre linjer!” (1957: 120). Edvard Hoem viser også til dette, men i det grenselandet mellom fiksjon og fakta Hoem befinner seg, tolker han dette utsagnet som et resultat av en krangel mellom Gerd og Nordahl om hans fortsatte følelser for Linde (1989: 256). Selv om Hoem til tider tar seg store friheter i “gjendiktningen” av Griegs liv, kan ikke de klare likhetene mellom forholdene Ashley/Kira og Grieg/Linde skyves under en stol. Her stopper imidlertid likheten mellom Grieg og Ashley, for Ashley fatter andre valg enn Grieg og ender opp med å forfekte et syn Grieg tok avstand fra: pasifismen. Grieg har derimot en annen parallell i boken: Donald Morrison. Han er journalist og krigskorrespondent i Spania, slik Grieg også var. Han sliter med de samme kvalene som Grieg og spør seg om journalisthandlingen er nok i kampen mot urett. I motsetning til Grieg, ender Morrison derimot opp med å ofre familielivet og hengi seg fullt og helt til borgerkrigen i Spania – et valg Grieg ikke klarte å ta.

Men det er ikke bare Grieg som kan kobles til Leonard Ashley, en lignende parallell finnes også til den britiske forfatteren Aldous Huxley. Bortsett fra at Huxleys mellomnavn er Leonard, hvilket gjør navnene forbausende like, er det allment kjent at Grieg og Huxley hadde en uoverensstemmelse hvor Huxley mente at pasifismen var den rette veien å ta – veien Ashley velger. Denne uenigheten mellom Grieg og Huxley kan blant annet leses ut fra brevvekslingen de foretok i Griegs tidsskrift *Veien Frem* hvor Huxley erklærer seg som ”helt ut pasifist”, mens Grieg stiller seg meget kritisk til at Huxleys pasifisme har noe å stille opp med når krigen inntreffer (1974: 23-26).

Ashley og Morrison er på langt nær de eneste karakterene som minner om historiske personer. Også skjebnen til den sentrale karakteren Ivan Borisovitsj Lebedeff, bærer stor likhet til Nikolaj Bukharins. Alt fra Bukharins fremtredende politiske rolle, tiden han var frosset ut av kommunistpartiet, hvordan han kom inn i varmen igjen, og til slutt; hvordan han ble et offer for Moskvaprosessene, stemmer overens med Lebedeffs historie. Dette er også en

likhet Helge Vold (1983: 158) og Edvard Hoem (1989: 256ff) peker på. Men Bukharin er ikke den eneste Lebedeff minner om; vi har også Karl Radek. I Griegs lange innlegg om Moskvaprosessene, ”Dramaet i Moskva” i *Veien Frem* (1974: 93-105), er det nettopp Radek det blir fokusert mest på. Også Lev Borisovitsj Kamenev (hvor den fornorskede skrivemåten blir Kameneff: merk navnelikheten!), har mange trekk som tilsvarer Lebedeffs. Dansken Svend Erichsen mener på sin side at Lebedeff er ”et Portræt af Borodin paa et senere Stadium af hans Liv” (1946: 96), men Borodins lange utenlandsopphold som agent for Komintern stemmer ikke overens med skildringen av Lebedeffs bakgrunn. Det er imidlertid kjent at Grieg både hadde et personlig vennskap og korresponderte med Borodin, noe Martin Nag peker på, så erfaringer fra disse møtene kan helt klart ha lekket inn i konstruksjonen av Lebedeff (Nag 1989: 46ff). Ivar Digernes, som både kjente Grieg og befant seg i Moskva på samme tid som ham, mener derimot i likhet med Vold og Hoem at Lebedeff har ”... utvilsomt en viss forbindelse med Bukharin. Nordahl Grieg kjente Bukharin personlig og var meget inntatt av ham” (1946: 35). På bakgrunn av Digernes’ førstehåndskunnskap om forholdet mellom Grieg og Bukharin, samt parallellene til Radek, Kamenev og Borodin, velger jeg å konkludere med at Lebedeff er komponert av en rekke konkrete forbilder og bygger på Griegs kjennskap og kontakt med flere sovjetiske kommunistpersonligheter.

Paralleller til karakteren Thomas Harboe er heller ikke vanskelig å oppdrive. I 1936 gir Grieg en karakteristikk av skipsreder Bernhard Hanssen i sitt tidsskrift *Veien Frem* (1974: 21) som passer forbausende godt på beskrivelsen av Harboe. Hanssen har i en annonse i Aftenposten skrevet optimistisk om skipsfartens økende profittmarginer, en prissituasjon opprettholdt av krigspsykose. Han tjener med andre ord penger på at trusselen om krig er tilstede. Han er samtidig medlem av Nobel-komiteén, etter Griegs mening en uforenelig og ugjennomtenkt dobbeltrolle:

Han mener det sikkert inderlig opriktig med sitt arbeid for freden. (...) Mannen er idealist, han lar ikke sitt liv sammenblandes med sine drømmer. Han er selve sinnbilledet på kapitalismens syn på krig og fred. Bak denne fredselkende skipsrederens trekk ser vi et helt samfundsystem. (...) Det norske folk må gå til en skånselsløs kamp mot alle sine Bernhard Hanssener. Og det vil i siste instans si: mot det kapitalistiske samfund (Grieg 1974: 21-22).

I likhet med Bernhard Hanssen velger Thomas Harboe å se bort fra at hans handel, i likhet med de norske rederne under første verdenskrig, er med på å forlenge konflikten. Begge rederne har idealistiske aspirasjoner og tilsynelatende ærlige intensjoner i sine handlinger. Harboe stiller seg utenfor det politiske og kan dermed handle med begge sider av konflikten

for maksimal profitt. Denne nøytrale dobbeltmoralen rettferdiggjør Harboe i humanismens navn:

Vi i Norden må være humanister, tenkte han avgjort. Vi går visstnok krisetider i møte; de nordiske lands hovedoppgave blir å selge sin tonnasje, sin malm og sine fettstoffer på en hensiktsmessig måte; det hele vil bli overordentlig meget glattere hvis man i tide lærer folk op til å forstå at det er noe som er større enn politiske og internasjonale sympatier, nemlig det menneskelige (Grieg 1938: 376).

En annen nærmest direkte gjenspeiling i virkeligheten hvor kapitalisten gjemmer seg bak humanismen finner vi i skipsreder Fredrik Odfjell. I *Veien Frem* kan vi lese at Odfjell i 1937 stod som innbyder til et humanistisk akademi på Lillehammer (Grieg 1974: 91); i *Ung må verden ennå være* har Thomas Harboe fått nøyaktig samme tilbud (Grieg 1938: 375f). En ytterligere parallell er referansen til Harboes handel med italienerne, hvor han byttet fisk mot å få bygge sitt flaggskip "Vesuvius" billig på et italiensk verft. Da Det Bergenske Dambskibsselskab skulle bygge sitt nye cruiseskip "Vega" i 1938, gjorde de nøyaktig samme byttehandel som Harboe med det italienske verftet Cantieri Riuniti dell'Adriatico. Det virker dermed som om Grieg har benyttet seg av nærmest hele den norske skipsindustri i sin skildring av Thomas Harboe og hans situasjon.

Den "hobbyradikale" forfatteren Aksel Fauske er en sammensatt figur uten store særegne markører. Han er likevel et bilde på et relativt lite kunstnermiljø i Oslo, hvilket gjør det enklere å plassere hans referanser til virkelige personer. Men heller ikke Fauskes bakgrunn, aldersbeskrivelse eller situasjon stemmer overens med en enkel forfatter fra Griegs samtid, og konklusjonen må derfor bli at Fauske, i likhet med Lebedeff og Harboe, er en sammensmeltning av flere ulike personligheter.

Historien om hvordan Arild Andersen i ungdommen skaffet seg rikdom på aksjemarkedet, samt hans idretts- og treningsinteresse, sammenfaller godt med finans- og idrettsmannen Rolf Stenersen – også han en venn av kunsten. Andersens fødeby, Tønsberg, ligger derimot ikke langt unna Anders Jahres hjemby Sandefjord, og både Arild Andersens og Anders Jahres forretningsveier er nesten identiske: hvalfangst og fettindustri. Der Andersen blir betegnet som "... en av de livgivende krefter innenfor denne næringsvei" (Grieg 1938: 200), var også Anders Jahre dette, som gründer og sjef for det mektige hvalfangstkonsernet Kosmos. I likhet med mange andre karakterer, virker derfor Andersen også som en sammensmeltning av ulike personligheter fra virkeligheten.

Minister Bruvik bærer, med sin radikale politiske fortid som grunnlag, også likheter med daværende handelsminister Alfred Madsen. Et annet alternativ i Nygaardsvold-regjeringen er daværende utenriksminister Halvdan Koht, som både under og etter krigen ble kritisert for sin feilslåtte nøytralitets- og forsvarspolitiske linje på 1930-tallet. Grieg forsonet seg riktignok med ham etter krigens utbrudd, men var kritisk på tidspunktet *Ung må verden ennu være* ble skrevet. Det viktigste er derimot ikke hvem av ministrene Bruvik er et bilde på, men hvordan Norges sosialdemokratiske regjering ble fremstilt av Grieg – dobbeltmoralisk og sittende på gjerdet: En del av Vestens ikke-intervensjon.

Griegs karakterer virker meget gjennomtenkte; ingen kan sies å ha en 1:1 likhet med mennesker utenfor romanen, men de fleste virker å være samlet fra flere lett gjenkjennelige offentlige personligheter. Heri ligger hans kalkulerte “genistrek”: Fauske er ikke én spesifikk kunstner, men kunstnere som ham finnes allerede i offentligheten, og Griegs lesere vil lett gjenkjenne typen Fauske er tuftet på og hva han står for. *Ung må verden ennu være*s karakterer blir dermed forvrengte versjoner av liknende typer i Griegs samtid. *Litteraturvitenskapelig leksikons* definisjon av en nøkkelroman er dermed som skapt for Griegs verk: “... virkelige hendelser, tilstander og skjebner til nålevende eller avdøde personer fremstilles på en indirekte eller forvridd måte (bl.a. gjennom navneforandring), men samtidig tydelig nok til at den informerte leser kan se forbindelsen mellom personer og hendelser i teksten og forfatterens liv” (2007: 157). Man trenger bare å gjenkjenne indirekte og forvridde koblinger for å konkludere med at boken er en nøkkelroman – koblinger *Ung må verden ennu være* har mange av. Dette blir dermed en nøkkelroman i vid betydning hvor karakterene er konstruert av flere historiske forbilder i stedet for ett; hvilket samsvarer med både Lebedeff, Andersen, Harboe og Bruvik. Grieg forvrenger systematisk personene som befolker romanen; resultatet blir en bok med tvetydige koblinger til forfatterens samtid.

### 3.2.3. Resepsjonen

Romanen vekket skandinavisk oppmerksomhet da den kom ut i 1938, og fikk, ifølge Helge Vold, utførlige omtaler i både Danmark og Sverige (1983: 163). Grieg kritiserte humanismen for sin tvilende, objektive og ikke-intervenerende holdning, og vekket med dette harme hos Anders Wyller, en av Nansenskolens grunnleggere. Wyller mente humanismekarakteristikken var for svart-hvit og at Grieg skapte ytterlige konflikter med sin fremstilling (Vold 1983: 165). Men det var ikke bare humanisten Wyller som reagerte, politisk uenighet skulle vise seg å farge mesteparten av romanens mottagelse. Kritikerne delte seg hovedsakelig i to; hvor den

ene fløyen representerte den politiske høyresiden og den andre representerte venstresiden. I sin bok, *Nordahl Grieg om seg selv*, sier Helge Vold noen ord om den generelle avisresepsjonen hvor han blant annet hevder at "[a]lle var enige om at Nordahl Grieg «skriver godt» (1983: 164). Han skisserer et grovt bilde hvor boken kort fortalt ble avvist hos de konservative borgerlige, positivt mottatt av de kulturradikale borgerlige, og i det store og det hele meget godt mottatt av venstresidens aviser – hvor kommunistene gav "overstrømmende kritikk" (Vold 1983: 164). Høyresidens innvendinger gikk ut på at Grieg var for ensidig og ubalansert i sin negative fremstilling av Vesten – at den var en nøkkelroman som harselerte med virkelige personer, falt sannsynligvis heller ikke i god jord. Men det var ikke bare de borgerlige som kritiserte Griegs fremstilling; i arbeider- og kommunistavisene fikk Grieg også kritikk for fremstillingen av venstresiden i boken. Innvendingene gikk blant annet ut på at menneskeskildringen var for tendensiøs, Moskvaprosessenes fremstilling var meningsløs og det var uenighet i Griegs tolkning av "de trotskistisk-bucharinske forræderbander" (Vold 1983: 164f). Foruten tendensiøs menneskeskildring, er den eneste estetiske kritikken Helge Vold nevner at alle var enige om at Grieg "skriver godt".

Johan Borgen var en av dem som lot seg rive med av *Ung må verden ennu være*, og i sin anmeldelse av den skrev han at boken var "et forferdelig støt i hjertekulen på alle oss den rammer. (...) Den er et gigantisk verk (...), et nyskapende, genialt orienterende kampskrift, forferdelig i sin slagkraft; med sitt duggfriske alvor maner den til ruelse og varig eftertanke" (*Dagbladet*, 18.11.38, sitert i Vold: 1983: 164). Men langt fra all kritikk gikk ut på meningsforskjeller, politisk uenighet og budskap, det var også kunstneriske og estetiske innvendinger. Mye tyder på at Vold, idet han legger "skriver godt" i munnen på samtlige kritikere, underkommuniserer den estetiske og fortellertekniske kritikken romanen i realiteten fikk. Johan Borgen, som tidligere gav boken en god anmeldelse, er inne på det estetiske elementet i sin Nordahl Grieg-biografi: "«Ung må verden ennu være» ble på en måte litt formløs. Skildringene fra Spania – hvor gripende og levende de enn er – kom til å hekte seg på den egentlige romanen" (1945: 58). I 1946, året etter Borgens korte biografi, gav dansken Svend Erichsen ut en biografi med selvsamme navn som Borgens: *Nordahl Grieg*. Erichsen er enig med Borgen, hvor han i et nesten identisk utsagn også påpeker at romanens siste del er "kompositorisk den svageste" (1946: 97). Foruten dette er Erichsen positiv og mente at romanen var uten sidestykke i skandinavisk litteratur. Kjølvs Egeland betegner *Ung må verden ennu være* i sin biografi – for øvrig også kalt *Nordahl Grieg* – som dikterisk "ringere enn skuespillet som gikk forut [*Nederlaget*]" (1953: 215). Han er med andre ord ikke like begeistret som de foregående biografiforfatterne. Men i likhet med Borgen og Erichsen,

mener også Egeland at romanen har kompositoriske mangler og skorter på fasthet: ”Boka svulmer av stoff, som ofte faller fra hverandre...” (ibid: 224). Med Leonard Ashley i tankene, hevder han at boken har sin kunstneriske verdi som psykologisk roman (ibid: 217): En grell kontrast til Griegs intensjoner, hvor budskapet, ikke psykologien, skulle stå i fokus. Om de andre personskildringene er Egeland derimot ikke entusiastisk; om Kira sier han simpelthen at Grieg ikke har lyktes med henne (ibid: 223). Her står han i opposisjon til Erichsen, som på sin side er full av lovord om Griegs skildring og beskriver portrettet av Kira som ”... det originaleste Kvindeportræt i moderne, europæisk Litteratur” (1946: 92). De litteraturhistoriske verkene er stort sett enige med karakteristikkene som blir gitt i biografiene. Kjølsvang Egeland, som har skrevet kapitlet om mellomkrigstiden i Edvard Beyers *Norges Litteraturhistorie* (1983), gjentar sin opprinnelige dom fra biografien. I *Norges litteratur* (1989) unnlater Willy Dahl å bedømme romanen etter estetiske krav, men fokuserer heller på et handlingsreferat og bokens budskap. Han er i det store og det hele litt apologetisk på Griegs vegne, og i stedet for å påpeke romanens muligens partiske fremstilling av situasjonen, konkluderer han bare med at Grieg fikk rett ved krigens utbrudd (Dahl 1989: 65). Av Per Thomas Andersens, i hans omfattende *Norsk Litteraturhistorie* (2001), omtales ikke romanen – et passende bilde på den dalende interessen for Nordahl Grieg.

Kritikerne var med andre ord delte i hvorvidt Griegs prosjekt var vellykket. Til tross for de varierende kritikkene går det likevel en rød tråd gjennom hele bokens resepsjon: Fra biografier til avisinnlegg og litteraturhistorier blir Griegs visjon og internasjonale vinkling hyllet som noe særegent innen norsk litteratur. Politisk kritikk får han fra både høyre- og venstresiden – som begge er uenige i Griegs behandling av Moskvaprosessene. Dette er for så vidt ikke overraskende; en politisk ladet roman vil vekke reaksjoner hos dem som er uenige med dens budskap. Det gjennomgående estetiske kriteriet *Ung må verden ennu være* har blitt dømt etter, er romanens – og da særskilt siste del – mangel på struktur. Men som vi skal se i kapittel 3.2.4., er ikke mangel på struktur nødvendigvis estetisk dårligere – det kan tvert imot være et bevisst valg og virkemiddel.

Alt tyder på at Grieg anså romanens politiske agenda som så viktig at han bevisst ofret det som i samtiden ble ansett for å være estetisk og narratologisk fullkommenhet for å få utgitt boken så fort som mulig. Før romanen ble publisert hadde hans nærmeste familie fått lese gjennom og gitt innspill: ”Harald er uhyre begeistret for boken. Gerd også. De synes første del *kunstnerisk* er mer interessant (...) 2den del er til gjengjeld hurtigere og mer spennende (det gjaldt å bli ferdig)” (Grieg 1957: 122). Den siste kommentaren viser at det var budskapet, ikke det fortellertekniske, som stod i høysetet – Grieg kappskrev med Hitler og hadde dårlig

tid. Men det man også ser her, er at det kritikerne så på som mangel på struktur, så Grieg kanskje på som hurtighet og spenning. Etter *Ung må verden ennu være* ble publisert på tampen av 1938 og den estetiske kritikken var et faktum, er det mye som tyder på at Grieg slett ikke tok seg nær av denne. En anekdote fra Ivar Digernes, Griegs redaksjonssekretær i tidsskriftet *Veien frem*, illustrerer dette: ”Da jeg en gang ymtet frampå om at «Ung må verden ennu være» her og der virket noe løs i limingen, utbrøt han: «Kjære deg, jeg vet det så inderlig godt, men husk på hva årstall vi skriver» (1962: 15). Foruten den politiske kritikken, som alle forstod måtte komme, virker det dermed som at de færreste anså boken for å være formmessig eller kunstnerisk fullkommen.

#### 3.2.4. Griegs estetikk

Når man ser på *Ung må verden ennu være*s (1938) estetiske kvaliteter, så tror jeg likevel at noen av manglene kritikerne pekte på ikke nødvendigvis beror på ufullkommenhet, men kan heller tyde på at Grieg hadde et annet kunstsyn enn hans kritikere. Dette var ikke kunst for kunstens skyld, Grieg hadde en agenda med boken: å vekke de passive til handling før det var for sent. Det var politisk diktning. Om man lager kunst etter andre idealer enn de bestående, bør også kunsten måles etter en annen målestokk. *Ung må verden ennu være* er en politisk bok som ble dømt etter estetiske kriterier. Men et politisk verk kan ha et annet forhold til estetikk enn et såkalt tidløst verk, og romanen ble ikke dømt likt av alle. Vi har blant annet sett at andre del av romanen ikke bare har vært vurdert som “løs i limingen”, men også som hurtig og spennende – kan en annen målestokk ha lagt til grunn for deres bedømming? Skiller i så fall Griegs synspunkt seg, i kraft av dens politisering, fra andre estetiske synspunkt?

“En lang tid red filmen ham som en mare. Han hadde alltid vært sterkt opptatt av film ...” (1957: 112), sier Gerd Grieg, og han arbeidet med “... idéene til i alt syv-åtte filmer” (ibid).<sup>6</sup> Dessverre ble det aldri noe av Griegs filmplaner, men han lot seg likevel inspirere av ulike filmskapere. En vanlig oppfatning er at Grieg tok lærdom av Sergej Eisensteins montasjeteknikk i sin utforming av *Vår ære og vår makt* (1935). Teknikken Eisenstein var sentral i å utvikle, går ut på at man “monterer” kontraster opp mot hverandre, for så å skifte hurtig mellom bildene for å fremheve ulikheten mellom dem. Men i *Nordahl Grieg – slik jeg*

---

<sup>6</sup> Hans planer involverte blant annet Kautokeino-opprøret (Grieg 1981), Jonas Lies roman *Familien på Gilje* (ibid: 83), Amalie Skrams romanserie om hellemyrsfolket (Gerd Grieg 1957: 113) og to ufullførte filmmanus (*Greater Wars* og *Edvard Grieg*).



*kjente ham* av Gerd Grieg, ser man at Noël Cowards *Cavalcade*<sup>7</sup> tilsynelatende var mer sentral enn Eisenstein i dette tilfellet:

- Jeg vil så gjerne vente med politikken til tidsskriftet.
- Det er da politikk i dette skuespillet, sa jeg. – Alle vil si at du har lært det i Moskva.
- Hvis jeg ikke hadde sett Noel Cowards film «Cavalcade», ville jeg aldri ha kunnet skrive det. Men det sier jo jeg ikke.
- Hvorfor ikke?
- Da vil de bare si at jeg ikke har lært noe av russisk teater. Og det skal de faen brenne meg vite at jeg har (1957: 53).

Eisenstein og det russiske teater var dermed ikke nødvendigvis den største innflytelsen på skuespillets utforming, men vi vet likevel at Grieg lærte mye av denne teaterkunsten – hvilket kommer frem i hans mange offentlige uttalelser og artikler om det russiske teater.<sup>8</sup> Montasjen skulle føre til vekkelser av publikum, og vekkelsen skulle føre til handling. Montasjeestetikken stod her i politikkenes tjeneste.

Rent estetisk vet vi dermed at Grieg hentet inspirasjon fra montasjekunst og filmklipping, og stod i så måte for en annen estetikk hva utforming og skifting av scener angår. Kanskje det var nettopp Eisenstein og Coward han prøvde å emulere i den “løse” andre delen av *Ung må verden ennu være*. Å hoppe hurtig fra den ene scenen til den andre, eller fra et motiv til det neste, som Grieg til tider gjør, kjennetegner i større grad dramatik og filmkunst enn det gjør romanen. For kritikerne var dette mangel på struktur, for Grieg kan det ha vært et bevisst grep for å øke spenningsnivået i romanens slutfase og lokke leserne til å agere i lys av urettferden de ble vitne til.

Grieg ble åpenbart sterkt påvirket av dramatikken (det være seg film eller teater). En kartlegging av hans estetikk kan derimot ikke bare se på hans inspirasjonskilder, men må også utforske Griegs synspunkter angående kunstens og litteraturens oppgave. På denne måten får vi et innblikk i hva som influerte hans skrivestil, samt motivasjonen som lå bak hans emnevalg. Som allerede nevnt, var Grieg opptatt av handling og engasjement i litteraturen – den skulle ha en funksjon i samtiden. Dette er en oppfatning vi finner igjen i flere avisartikler

---

<sup>7</sup> Den Oscar-vinnende filmadapsjonen (1933) av det suksessfulle skuespillet (1931) ved samme navn.

<sup>8</sup> Martin Nags “Nordahl Grieg som kommunistisk kulturarbeider”, Nordahl Griegs “Et teater preget av én vilje”, “Teatret og livet” og “Teater i Sovjetunionen”, samt artikkelen “Det er utenkelig at ikke teatrene er overfylt i Sovjet” i *Arbeidet* hvor Grieg intervjues. Alle nevnte artikler er hentet fra Martin Nags og Finn Pettersens samlebok *Reise gjennom vår egen tid : Nordahl Grieg om kultur og politikk 1933-1940* (1982).

og offentlige uttalelser (følgende sitat er fra et intervju med Grieg i Dagbladet fra 28.09.1935, gjengitt i Nags og Pettersens *Reise gjennom vår egen tid : Nordahl Grieg om kultur og politikk 1933-1940*):

– Det er uanstendig å skrive «varig kunst» til en menneskehet som kanskje skal utslettes! En gang, i det klasseløse samfund, skal der bli en ny litteratur, en litteratur som skal øke verdien av hver dag vi lever. Men det er ikke tiden til det nu (1982: 63).

I artikkelen “Kielland på ny” i *Veien Frem* (1974) finner vi også en lignende uttalelse. Grieg hevder her at Kielland hadde sin tid, men da verden beveget seg videre var han ikke lenger like aktuell. Vi må derfor erkjenne at de gamle verkene, i likhet med sine forfattere, hører fortiden til: “Store verker er engang blitt skapt; de må skapes på ny av ny vilje og nytt behov. En *skaperprosess* må fortsette, lenge efter at dikterne er døde; slik blir *det* til, som kalles evig kunst” (Grieg 1974: 81). Prosessen må fortsette med ny vilje av nye mennesker ut fra et nytt samtidsbehov. Det må med andre ord ikke skrives “varig kunst”. Det betyr ikke at Grieg mener vi skal glemme de gamle storheter – evig kunst kan skapes om man lar seg inspirere og viderefører linjen fra fortidens store verker, men skriver for sin egen tid.

Men det er ikke bare i Griegs sakprosa man møter dette litteratursynet. I *Ung må verden ennu være* reflekteres et mer eller mindre identisk syn på forholdet til gammel og tidløs kunst, i karakteren Aksel Fauske:

– Men har det aldri falt Dem inn at vår egen tids tone skapes av oss og aldeles ikke av herr Ibsen, skrek Fauske og slo i bordet. – La ham få være det han er, litt i live og mest død (...). – Evig kunst, svarte Fauske, er borgerskapets rørelse over at ingenting går videre. (...) Et usedvanlig tarvelig ønske vilde det være at mennesker om noen århundrer skulde smatte gjenkjennende på mine følelser; det er min tro at de til den tid vil ha bedre håp og bedre skuffelser enn mine” (ibid: 205f).

I dette utsagnet hører man også et ekko fra bokens tittel: *Ung må verden ennu være*. Om tittelvalget og forståelsen av den, sier Nordahl Grieg at “[t]itelen er å forstå sån at vi befinner oss bare i begynnelsen av verdens historie, vi er ikke en gammel slekt men tvert imot barn, og vår tids kamper må sees under denne trøsterike synsvinkel” (brev til moren, 12.11.1938, referert i Helge Vold 1983: 164). Grieg håper dermed, i likhet med Fauske, at fremtiden vil ha ”bedre håp og bedre skuffelser enn mine”. Men Fauske gjenspeiler ikke bare Nordahl Griegs

syn på evig kunst, man ser også at Griegs og Fauskes syn på kunstens rolle i samtiden er mer eller mindre identisk:

Et sant dikterverk er et presist produkt av sin egen tid, uten tåke og svindel, og det får da den ære å bli fortært til siste rest av levende vesener som optar det i blodet og vevene, bruker det til å vokse fullkommen fra det. Glad og fullbyrdet ligger dette verk tilbake som et forlatt krabbeskall (Grieg 1938: 206).

Her ser man tydelige paralleller til Griegs oppfordring om å gå inn i sin tid og ikke flykte til romantikken, slik han mente Undset og Hamsun gjorde. Kunsten skulle handle om sin samtid og fortæres i sin samtid – den skulle ha en hensikt og nytteverdi. Griegs estetikk handler dermed ikke om å forkaste alt det foregående og stupe med hodet først inn i sin tid, men heller om å “la Ibsen være Ibsen”, som Fauske sier. Man må dikte for sin tid, og opptakten til andre verdenskrig var ingen tid for å dikte om middelalderkjærlighet eller natursvermeri.

Hos en av Griegs samtidige, den marxistiske litteraturteoretikeren Georg Lukács, finner vi også et liknende litteratursyn. Helge Rønning sier at Georg Lukács “... avviser alle teorier om at kunst og litteratur gir uttrykk for allmenmenneskelige trekk som er de samme til alle tider og i alle samfunn. (...) En av kunstens fremste oppgaver, mener Lukács, er å vekke den historiske selvbevissthet og holde den levende” (1975: 12). Kunsten skal med andre ord historiseres og settes i sammenheng med tiden den er tilvirket i. Eller som Grieg ville sagt: gå inn i sin tid. For å vekke denne historiske selvbevisstheten og holde den levende, må kunsten være en utkrystallisering av hva som kjennetegner dens egen samtid. Bare ved å vise publikum det særegne ved deres tid/samfunn, vil kunsten kunne gi dem en selvbevissthet i forhold til «det Andre». På denne måten har kunsten både en funksjon og en plass: engasjement i samtiden. Dette gir ekko av Fauskes krabbeskall: en kunst som er laget for og fortært av sin samtid. Men krabbeskallet betyr ikke nødvendigvis at kunsten skal glemmes; man skal heller erkjenne at ulike tider har ulike kunstneriske uttrykk. På denne måten blir krabbeskallet liggende igjen som en historisk avleiring eller en ruin fra tiden verket ble tilvirket i – ved å reflektere en annen tid gir det en historisk selvbevissthet for ettertidens lesere, og slik går de inn i sin tid.

I *Estetisk teori* tar Theodor Adorno også opp konflikten mellom evig kontra tidsbundet kunst, og mener at “[d]et er ikke bare reaksjonær revansjelyst som skaper skrekk for at begjæret etter det nye skal fortrenge det som varer. Den bestrebelsen som gikk ut på å skape varige mesterverk, har fått et skudd for baugen (1998: 57). Som vi kan se ovenfor, kaller Fauske evig kunst for borgerskapets rørelse av at ingenting går videre – Adorno gjør her det

samme som Fauske: kobler varig kunst til reaksjonen eller borgerskapet. Videre sier Adorno at "... uendelig mye av det som en gang var utstyrt med attributtet varig – begrepet klassisisme munnet ut i dette – har lukket øynene for godt og med tilbakevirkende kraft: det varige forgikk og virvlet kategorien varighet med seg i sluket" (ibid). Vi ser dermed at både fra Griegs og Adornos side kobles tidsbundet kunst til det nye, moderne og fremoverrettede: aksjonen. Varighet knyttes på den andre siden opp mot konservatisme og høyrepolitiske standpunkt. Det virker dermed som at Adorno mener at konseptet "varig kunst" har vært i tilbaketrekning lenge, hvilket gjør Griegs politiske kunstsyn til et nyere og mer moderne standpunkt. Adornos uttalelse om at "[d]en som gir tradisjonen på båten kan knapt regne med å bli bevart av den" har derfor også vist seg å stemme i Griegs tilfelle – han har blitt sakte glemt og passé – en kuriositet bare bundet til én periode, mens mer tradisjonstro forfattere består. Man kan dermed spørre seg om reaksjonen og borgerskapet vant til slutt, eller om Griegs kunst helt enkelt ligger igjen i mellomkrigstiden som et forlatt krabbeskall og allerede har gjort sin nytte. Svaret er komplisert, ikke nødvendigvis finitt, og gjenstand for en større metadiskusjon enn jeg har plass til her. Men selv om Griegs kunst kanskje har «gjort nytten», kan den i kraft av sin historisitet, om man vender seg til Lukács, fremdeles spille en viktig rolle og ha en funksjon i den historiske selvbevisstgjøringen av nye generasjoner – og på en slik måte likevel skape «evig kunst».

Hva blir så Griegs estetikk? I sin litteratur lot Grieg seg inspirere av filmatiske virkemidler, og dette tror jeg vi ser igjen i utformingen av *Ung må verden ennu være*. Ingen kan klandre Grieg for å være ubevisst når det gjaldt form og struktur – hans diktstruktur er kjent for å være notorisk konservativ og ueksperimentell, men likevel var han fascinert av nye kunstformer og estetiske nyvinninger. Hvorvidt boken er formløs, som Johan Borgen kaller den (1945: 58), eller svulmer av stoff som ofte faller fra hverandre, slik Egeland hevder (1953: 224), kan dermed bero på Griegs estetiske synspunkt i stedet for evne. I sin skildring av motsetningen mellom «ren kunst» og «tendens» hevder Lukács at man har to valg: "Første mulighet er å gi blaffen i «den rene kunsten» og all formfullendthet. Vi erkjenner at litteraturen har en samfunnsmessig funksjon i klassekampen som må bestemme dens innhold" (1975: 28). Den andre muligheten, ifølge Lukács, er å anerkjenne estetikken og forsøke å forsone tendensdiktningen med den – det han kaller en "eklektisk idealisme" (ibid). Griegs mål var politisk; han ville ikke dikte etter en tidløs estetisk formfullendthet. Han diktet for sin samtid og var sterkt inspirert av "nåtidssjangeren" dramaet og dets virkemidler; elementer som begge kan gjenfinnes i *Ung må verden ennu være*s tematikk og struktur. Kritikerne dømte boken etter sine forventninger; et formmessig helstøpt verk etter varighetens estetikk.

Grieg gav kritikerne noe annet. Hans estetikk var ikke estetisk orientert, det var en «krabbeskallets estetikk».

#### 4. Teoretisk forankring

*Ung må verden ennu være* (1938) er som nevnt en roman spekket med politiske og ideologiske karakteristikk. De primære ideologiene vi møter er kommunisme, fascisme, kapitalisme og de litt mer styringspolitiske nøytrale; humanisme og pasifisme. Men hva er en ideologi? De allerede nevnte ideologiene har langt fra homogene roller; der kommunisme og fascisme gjerne ansees som fullstendige politiske styresett, bærer kapitalisme først og fremst med seg et økonomisk preg. Humanisme og pasifisme forbindes på den andre siden nesten aldri med spesifikke statsdannelser, men med etiske retningslinjer og personlig overbevisning.

Ideologi blir ofte automatisk koblet til politikk, noe vi kan se i Martin Seligers definisjon av begrepet: "... sets of ideas by which men posit, explain and justify ends and means of organised social action, and specifically political action, irrespective of whether such action aims to preserve, amend, uproot or rebuild a given social order" (sitert i Terry Eagleton 1991: 6-7). I denne definisjonen blir altså ideologi en måte å forsvare sosiale og politiske handlinger. Men ideologi trenger ikke å handle om politikk; personer som driver et hospits i veldedighetens navn eller som naivt tror på det beste i mennesket kan også beskrives som ideologiske – de havner derimot utenfor Seligers definisjon. Begrepet må derfor løsrives fra sin nesten synonyme betydning med politikk og statlige styresett. Politikk beskjeftiger seg med hvordan et samfunn skal se ut, men en ideologi kan også bære med seg moralske og verdimeslige implikasjoner. En bredere definisjon trengs derfor, men i slike utbroderinger av begreper må vi passe oss for å generalisere i så stor grad at begrepene mister sin spesifikke semantiske betydning.

I *Ideology : an Introduction* (1991) unngår Terry Eagleton problemet som følger med alt for generelle definisjoner ved å skissere opp hele seks ulike forklaringer på ideologibegrepet. Ved å gjøre dette, mens han inkluderer muligheten for at definisjonene ikke er gjensidig utelukkende, bevarer Eagleton begrepets betydningsmangfold samtidig som han unngår faren ved å bli for snever (de følgende oversettelsene er mine). Hans første definisjon beskriver ideologi som "den generelle materielle prosessen hvor ideer, tro og verdier blir sosial skapt" (Eagleton 1991: 28). Den andre litt mer spesifikke definisjonen forklarer ideologi som "ideer og trosretninger (enten sanne eller feilaktige) som symboliserer de

levkår og erfaringer som tilhører en spesifikk sosial gruppe eller klasse (ibid: 29). Eagletons tredje definisjon beskriver ideologi som en måte å ”fremme eller legitimere egne interesser på bekostning av andre motsettende gruppers interesser” (ibid). Interesser er her forstått som fordeling av makt og ressurser på et sosiopolitisk plan, ikke smålige hensyn og preferanser. Den fjerde definisjon går også ut på å sikre interessene til en viss gruppe, men er basert på at det er den dominerende sosiale gruppen bruker sin maktposisjon og forener samfunnets motsetninger for å fremme sin sak. Dette handler ikke om påprakking av ideer fra oven, men snarere om å få de andre gruppene over på sin side (ibid: 29f). Eagletons femte definisjon overlapper i stor grad med hans fjerde, men i den femte vektlegges ideologi som noe som fremmer de bestående makthavernes interesser ved hjelp av ”distortion and dissimulation”, som vil si forvrenging av sannhet, løgn og manipulasjon som gjerne skjuler makthavernes egentlige intensjoner. Denne definisjonen knyttes ofte opp mot totalitære regimers ideologiske maktbruk (ibid: 30). Den sjette og siste forklaringen har gjerne et negativt fokus på ideologi som noe villedende – en falsk bevissthet – men legger ikke skylden på den dominerende sosiale gruppen. I motsetning til de fleste andre definisjonene unngår den sjette definisjonen interessekonflikten mellom ulike sosiale grupper. Det negative fokuset ligger i stedet samfunnet som helhet, og det er dens materielle struktur som får skylden for de eventuelle samfunnsfeilene som måtte eksistere (ibid). Her inngår gjerne økonomiske samfunns teorier som er ute etter å forandre materielle og økonomiske aspekter ved samfunnet, men det trenger ikke nødvendigvis å være sosialt motivert i form av klassekamp.

Som vi ser varierer Eagletons definisjoner av ideologi fra å være generelle ideer, verdier og erfaringer til å omfatte både interessekamp mellom sosiale grupper, makthavernes bedrag for egen vinning og materiell fordeling. I denne avhandlingen vil jeg ikke bastant utelukke noen av ideologiens betydningsområder – der én definisjon passer, kan en annen ha lite for seg. Mitt overordnede fokus vil være på ideologienes verdi- og idémessige aspekt, ettersom det er der de fleste ideologikonfliktene i romanen utspilles. Dette trenger ikke å bero på sosial kamp mellom motstående grupper, men jeg vil ha som utgangspunkt at ulike ideologier, med sine respektive ulike synspunkt, alle gir fundamentalt forskjellige verdens- og livssyn. I min lesning av *Ung må verden ennu være* vil jeg derfor behandle de ulike ismene, enten disse er av økonomisk, moralsk eller sosialpolitisk art, ikke bare som politiske ideer, men som ideologier som også gir ulike virkelighetssyn.

Koblingen mellom ideologi og identitet ligger i virkelighetsoppfattelse – både av Selvet og av omverdenen. Teorien jeg skal benytte meg av for å belyse dette – kronotopen – er hentet fra Mikhail Bakhtins *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel : Notes*

*toward a Historical Poetics* (1981). Ved hjelp av dette begrepet – som forklares nedenfor – vil jeg vise at Grieg ikke bare setter ulike ideologier opp mot hverandre, men at hans karakterer, som tilhengere av en spesifikk ideologi, har ulike forståelseshorisonter. De er ikke bare politisk uenige, de tilhører vidt forskjellige paradigmer eller kronotoper. Slik tar Griegs bok ikke bare opp politiske spørsmål i 30-årenes Europa, den tangerer også allmenngyldige tematikker som identitet og virkelighetssyn. Til tross for at dette først og fremst er en undersøkelse av *Ung må verden ennu være*s satiriske funksjon, vil avhandlingen også komme inn på kronotopforholdene i romanen generelt sett. En grundig innføring av hele kronotop teorien er derfor sentral for lesningen, og i de kommende kapitlene vil jeg derfor gjennomgå kronotopens mange fasetter.

#### 4.1. Bakhtins kronotopbegrep

Hva er så en kronotop? Mikhail Bakhtin introduserer begrepet i sitt essay *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel : Notes toward a Historical Poetics* (1938/1981) hvor han sier at han har lånt begrepet av Albert Einsteins relativitetsteori, men at likheten stopper ved navnet. I motsetning til Einstein, bruker Bakhtin begrepet i et litteraturkritisk og narratologisk øyemed og beskriver det som ”almost as a metaphor (almost, but not entirely)” (1981: 84). Han nøyer seg heldigvis ikke med denne vage beskrivelsen, men gir oss en ytterligere presisering av hva som kjennetegner den litterære kronotopen:

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope (Bakhtin 1981: 84).

Som det kommer frem av sitatet, er en kronotop et punkt hvor aksene tid og sted krysser hverandre; tid får en fysisk gestaltning og historisk og plottmessig tid flettes sammen med sted. Slik lever begrepet opp til sitt navn som direkte oversatt betyr ”tid-rom” eller ”tid-sted”. Teoretisk sett kan et utall forskjellige kronotoper realiseres, alt etter hvor presisert elementene tid og sted er og hvordan plottet forholder seg til disse. En sanger kan være blottet for konkrete tidsmarkører og lar seg derfor umulig tidfeste langs virkelighetens historiske tidslinje. Man vet for eksempel hvor Illiaden utspiller seg, mens et folkeeventyr kan være blottet for både spatiale og temporale referanser og kan foregå hvor og når som helst. En

kronotop er altså plasser i fortellingen hvor ulike typer tid og sted samles og nærmest smeltes til et påtagelig motiv, egnet til å representere en spesifikk type sjanger, tilstand, ideologi eller lignende. Kronotopen blir derfor et symbolsk motiv skapt av en spesifikk situasjons temporale og spatiale kombinasjon; eller som Bakhtin sier: ”... almost as a metaphor (almost but not entirely)” (ibid).

I sin oversiktlige innføring i doktoravhandlingen *En analyse av Knut Hamsuns romaner Pan, Markens grøde og Landstrykere med utgangspunkt i kronotopbegrepet* (2008), viser Linda Nesby at kronotopbegrepet har levd og utviklet seg videre fra slik Mikhail Bakhtin først presenterte det. Definisjonen av kronotoper er dermed langt fra finitt. Begrepets noe uklare presisering som “nesten metafor” og “sammensveising av tid og sted” har nok gjort sitt for at forskere har adaptert det til sine egne formål alt etter om de drev med karakteranalyse eller narratologisk analyse. Med presedens i tidligere forskeres behandling av begrepet kan man derfor til en viss grad forme ens egne kronotoper alt etter hvordan man tolker begrepet i forhold til ens eget prosjekt.<sup>9</sup> Denne videreutviklingen av kronotopbegrepet ansees i det store og det hele som uproblematisk ettersom det er noe Bakhtin stilte seg åpen for:

We do not pretend to completeness or precision in our theoretical formulations and definitions. Here and abroad, serious work on the study of space and time in art and literature has only just begun. Such work will in its further development eventually supplement, and perhaps substantially correct, the characteristics of novelistic chronotopes offered by us here (1981: 85).

Bakhtin nevner ikke konkrete bånd mellom ideologier og kronotoper, men implisitt er det derimot mulig å finne referanser hvor Bakhtin nevner ulike former for tid, som igjen kan knyttes opp mot virkelighetsoppfatning og ideologi. Han nevner blant annet det han kaller for ”the time of labor” som er ”... a time maximally tensed toward the future. It is a time when collective labor concerns itself for the future. (...) All labor processes are aimed forward (1981: 207). Man hører her et ekko av det kommunistiske arbeidernesamfunnet Nordahl Grieg presenterer i *Ung må verden ennu være* (1938), hvor samfunnet drives fremover av én felles vilje. I sin videre karakteristik av ”the time of labor”, sier Bakhtin at ”[s]uch a time is *unified* in an unmediated way. However, this imminent unity becomes apparent only in the light of later perceptions of time in literature (and in ideology in general) ...” (1981: 208). Med andre ord kan man se hva som kjennetegner en tids- eller virkelighetsoppfatning hvis man beskuer

---

<sup>9</sup> Kronotopadapsjon og de eventuelle problemene det måtte medføre, behandles i større detalj i kapittel 4.3.



den fra et annet ståsted – enten temporalt eller ideologisk. Bakhtin kobler dermed ideologier sammen med tidsoppfatninger, og ipso facto kronotopbegrepet med ideologi. Kronotopbegrepet egner seg dermed godt til å kaste lys over et så ideologisk tekstmateriale som Griegs roman er.

Ettersom Grieg i mange tilfeller lar enkeltkarakterer stå som bilde på en spesifikk virkelighetsoppfatning eller ideologi, blir det naturlig å fokusere på romanens karakterer i kronotopanalysen. Selv om karakterene ikke er Bakhtins hovedfokus i hans essay, blir ikke et karakterfokus nødvendigvis feil. Til en viss grad legger Bakhtin opp til adaptasjoner av kronotopbegrepet ved at han åpner for nye bruksområder og definisjoner. Linda Nesby er en av dem som har benyttet seg av Bakhtins definisjonsmessige slingringsmonn og utvidet begrepet. I hennes doktoravhandling, *En analyse av Knut Hamsuns romaner Pan, Markens grøde og Landstrykere med utgangspunkt i kronotopbegrepet* (2008), hevder hun at de "... tids- og stedsmessige forhold som omgir en karakter har betydning for måten verden fremstår på. Identifisering av kronotoper bidrar til å avdekke en karakters virkelighetsforståelse" (2008: 39). Hun nevner også at verdier, i tillegg til tid og sted, har stor betydning i en kronotopanalyse av karakterer (ibid: 41). Selv om kronotopen er et motiv hvor tid og sted smelter sammen, ser vi her at Nesby tilpasser begrepet til i større grad å handle om karakterer. Bakhtin legger sågar opp til et visst karakterfokus når han sier at "[t]he image of man is always intrinsically chronotopic" (1981: 85), og dette er også en av uttalelsene Nesby legger til grunn for sin legitimering av en karakterfokuseret avhandling. Forskjellen i Nesbys og Bakhtins karakterbehandling ligger i at Bakhtin er mer interessert i karakterenes funksjon i plottet, og ikke i karakterene i seg selv. Han har likevel én kronotop som skiller seg sterkt fra hans andre kronotoper: kjeltringens, klovnens og narrens kronotop. Ikke bare er dette den eneste kronotopen som er oppkalt etter karakterer og fokuserer mest på dem, det er også den kronotopen som fokuserer minst på tid og sted. Dette "avviket" er interessant i seg selv, og som tidligere påpekt er det med hovedvekt på denne kronotopen lesningen vil foregå.

Slik det vil vise seg i kronotopanalysen, vil det bli umulig for meg ikke å trekke forfatteren og hans posisjon inn i lesningen. Dette skyldes delvis Grieg, som har sterke biografiske paralleller til størsteparten av romanens handling. Men kjeltringens, klovnens og narrens kronotop er også sterkt knyttet til satire, og en satirisk hensikt må komme fra et punkt utenfor romanuniverset. At *Ung må verden ennu være* (1938) er en satirisk roman, gjør dermed også forfatterfokuset nødvendig. En bredere lesning som trekker inn teksteksterne forhold er også relevant med tanke på handlingens tid og sted; som vist i kapittel 3.2.2. eksisterer det store likheter mellom mange av karakterene og virkelige historiske personer, og

romanen er nesten uløselig knyttet til Europas politiske landskap slik det så ut under bokens utgivelse. Dette gir romanen en sterk historisk tilknytning og gjør det nærmest umulig å ignorere dens samtidige kontekst.

I min lesning har jeg som sagt valgt å benytte meg av Bakhtin, et navn som kanskje først og fremst har blitt tatt til inntekt for mer tekstimmanente eller formalistiske lesninger uten stort forfatterfokus. Delvis skyldes nok dette Bakhtins arbeid med det han kaller for den polyfone roman hos Dostojevskij. Her blir forfatteren nærmest degradert fra sin allmektige monologiske pidestall til bare å være en av mange stemmer i romanen, og karakterene separeres fra forfatteren og blir autonome. Et Bakhtin-sitat om protagonisten i *Forbrytelse og straff* illustrerer dette: ”The author retains for himself no essential ’surplus’ of meaning and enters on an equal footing with Raskolnikov into the great dialogue of the novel as a whole. This is the new position of the author with regard to the hero in Dostoevsky’s polyphonic novel” (1984: 75). Men selv om forfatteren får en ny degradert posisjon som én av mange stemmer, gjør ikke dette nødvendigvis forfatteren mindre viktig. Bakhtin omdefinerte simpelthen forfatterens rolle i slike verk – han avskrev den ikke. En som tar tak i dette er Seán Burke, som påpeker at: ”The renunciation of the author-God does not do away with the idea of authorship ...” (2008: 46f) – en forfatter kan fremdeles ha stor betydning til tross for en endret posisjon. *Ung må verden ennu være* er ingen rent polyfon roman; den har ikke kvittet seg med “the author-God”. Karakterene er ikke nødvendigvis enige i Griegs meninger og budskap – og de får anledning til å uttrykke dette – men Grieg har likevel en privilegert posisjon. Man kan dermed si at romanen er “semipolyfon”: Den befinner seg et sted mellom likeverdige polyfone stemmer og totalitær forfatterdominans. At forfatteren ikke må ha en enten-eller posisjon, men kan ha et tildelt rom eller en rolle i verket uansett, er et aspekt Burke påpeker ved Bakhtins polifonikonsept:

Bakhtin’s position, as he says, ‘is not at all tantamount to asserting a kind of passivity on the part of the author’. To the contrary, within this Menippean literature, the ‘author is profoundly active but his action takes on a specific dialogic character’. The author does not need to be the God of epic monologism to be an author. Dostoevsky, he says, ‘creates not voiceless slaves (as does Zeus), but rather free people who are capable of standing beside their creator, of disagreeing with him, and even of rebelling against him’ (2008: 46).

Som det står ovenfor, trenger ikke forfatteren å være en monologisk gud hevet over alt for å stadfeste sin forfatterrolle – og det er heller ikke Grieg. Forfatterens rolle går som en rød tråd gjennom hele Bakhtins tekstkorpus, for eksempel i hans tekster om Dostojevskij og

Rabelais.<sup>10</sup> Også i kronotopessayet, til tross for det overordnede fokuset på tid og sted, har Bakhtin ryddet en konkret plass til forfatteren. Kjeltringens, klovnen og narrens kronotop kaster lys over hvordan forfatteren posisjonerer seg i forhold til sitt verk:

... Compared with epic, drama and lyric, the position of the author of a novel vis-à-vis the life portrayed in the work is in general highly complex and problematical. The general problem of personal authorship ... is here complicated by the need to have some substantive, "uninvented" mask that would have the capacity both to fix the position of the author vis-à-vis the life he portrays (*how* and *from what angle* he, a participant in the novel, can see and expose all this private life) and to fix the author's position vis-à-vis his readers, the public ... (Bakhtin 1981: 160).

Maskene Bakhtin snakker om, er nettopp kjeltringen, klovnen og narren. Forfatteren kan skjule seg bak disse karaktertypene; de kan uttrykke frie meninger som oppjonerer mot forfatterens – som Burke snakker om – eller brukes som verktøy for satirisk avsløring. Det er viktig å påpeke at maskene er "uninvented" eller uoppfunnet: karaktertypene finnes som arketyper i folkekulturen fra før. Kjennskapen leserne allerede har til disse karakterene gjør at forfatteren kan gjemme seg bak dem uten at leseren reagerer på dem som fremmedelementer eller forfatterstyring: Ved at forfatteren skjuler seg, blir satiren effektiv. Denne kronotopen blir også Griegs måte å posisjonere seg; gjennom den fordeler han ulike stemmer og synspunkter til sine karakterer, men med kjennskap til Griegs virkelige politiske ståsted kan vi likevel løfte på maskene: Hans budskap skinner gjennom til tross for de motstridende stemmene.

Både Grieg som kommunist, og Bakhtin som sovjetisk akademiker, skriver sine tekster ut fra samme paradigme: marxismen. Hver på sin måte tar de opp sosiale og kulturhistoriske aspekter ved kunst og litteratur – begge politiserer kunsten og knyter fiksjon opp mot virkelighet. Grieg, gjennom sin estetikk og sitt budskap om at kunsten bør ha en samfunnsfunksjon, binder litteraturen og tekstestern politikk sammen. Han organiserer sin roman etter virkelige tider og steder, og i kraft av dette blir disse kronotopene skjæringspunkter hvor fiksjonen og det virkelige møtes. Ved å koble sin bok til samtidsproblemene, forsøker Grieg å påvirke samfunnet gjennom kunsten.

Selv om noen av Bakhtins kronotoper er svært spesifikke for enkelte typer plott og sjangre, begrenser heller ikke han seg til fiksjonen. Kronotopene trekkes alltid opp fra et litteraturnivå til et samfunnsnivå, hvor de enten kobles til ulike historiske steder, tidsepoker,

---

<sup>10</sup> *Problems of Dostoevsky's Poetics and Rabelais and His World.*

samfunnsklasser eller forfattergrep – alle entiteter som ligger utenfor tekstens rammer. Enkelte kronotoper, som kjeltringens, klovnens og narrens kronotop, kan som nevnt ha konkrete samfunnsreflekterende og kommenterende funksjoner. Denne kronotopen har også en sentral posisjon i Griegs roman, ettersom han benytter seg av den i sin satiriske avsløring og harselering.

Bakhtins arbeid er tuftet på formalismen på visse områder, og Burke mener at hans arbeid videreutvikler formalisttradisjonen og tydeliggjør at deres “forkastning” av forfatteren ikke er nødvendig for å studere et verk på dets egne premisser:

... in time, the Russian Formalists were to seek ways to reinscribing the author without default on their commitment to the autonomy of literary language, a process which was continued by Bakhtin in the latter stages of that movement. What the Formalists came to realize – as Barthes did somewhat belatedly – is that the closure of representation neither necessitates the exclusion of the author, nor can be achieved on its basis (2008: 48).

Johan Öberg påpeker også at Bakhtins fokusering på utenomtekstlige elementer og forfatteren delvis står i opposisjon til formalistene, og i alle fall plasserer ham utenfor eller etter formalismens “autonomiprojekt” (1997: 282). Når det gjelder moderne litteratur, mener litteraturprofessor ved University of Nevada, Stacy Burton, at formalismens tidsbegrep ikke er i stand til å favne deres komplekse struktur:

In formalist criticism time is something that can be diagrammed, a way of giving linearity to texts that slide between past and present and between various points of view almost continuously. Critical discourse with this focus, however, elides many significant issues, such as interrelations and conflicts of more than one sense of time in a text; disparities between the temporal sensibilities of texts, authors, and readers; and relationships between temporality, narrativity, and experience (1996: 42).

Etter Burtons formalismekritikk presenterer hun også Bakhtin – ikke som en del av formalismen, men som et motsvar til manglene hun beskriver ovenfor:

The temporal heterogeneity so evident in modern narrative finds its theoretical complement in the work of Mikhail Bakhtin. (...) Bakhtin opens ways to discuss how assumptions about time condition narrative forms, how narratives reconstruct experience, how characters’ temporality shapes their perceptions, how multiple senses of time can be at play in a single text, and how the process of reading reshapes texts (ibid: 43f).

Bakhtin er kontekstualiserende; han benytter seg aktivt av historiske metaperspektiv og viser hvor viktige teksteksterne elementer som kultur og samfunnsforhold er for litteraturen. Öberg mener at det nettopp er kronotopene som bidrar til å etablere Bakhtin som en kontrast til formalismens autonomi:

De litterära kronotoper som Bachtin frilägger i sin hisnande och okonventionella genomgång av litteraturhistorien är emellertid inte bara “diktade”, och inte heller några “transcendentala” kategorier, utan ingår i respektive kulturers systematiska enhet och utgör renodlingar av verkliga kronotoper, historisk bestämda redskap med vars hjälp människan tillägnar sig tiden och rummet också utanför konsten. Kronotopen är “gränsernas gräns”, basen för igenkännande, inkännande och erkännande ... (Öberg 1997: 283).

I tråd med hans marxistiske ståsted, beskriver Bakhtin sosiale forhold og samfunnsendringer. Kronotopene viser hvordan verdensoppfatninger endrer seg og bidrar til å synliggjøre dette. I forbindelse med at kronotoper kan være bindeledd mellom fiksjon og virkelighet, samt at Bakhtins kulturelle utgangspunkt er marxistisk, er det interessant at senere forskning relativt ofte har benyttet seg mer “formalistisk” av Bakhtin. Dette viser seg implisitt i blant Linda Nesbys tekstnære behandlinger av *Pan*, *Markens Grøde* og *Landstrykere*, hvor det verken trekkes linjer til forfatteren eller romanenes kontekst i nevneverdig grad. Når hun på disputasen opponerer mot Nesby, antyder Britt Andersen at hun savner et bredere perspektiv i Nesbys avhandling:

En ting om utvalget; du trekker ikke inn andre Hamsun-romaner og du skjeler heller ikke til hans essays. (...) Hvorfor ser du ikke på dette? Har ikke dine funn en overføringsverdi, for å forstå andre deler av forfatterskapet? (...) Er kvinnefrigjøring et typisk Hamsun-tema? (...) Du kaller Edvarda en “forsiktig inkarnasjon av den nye kvinnen”. SPØRSMÅL: Men fantes hun på denne tida, altså på 1850-tallet? (2009: 293ff).

Gjentatte ganger ser vi at Andersen vil at Nesby skal trekke linjene forbi romanenes rammer; til forfatteren og tidsperioden hvor romanene foregår. Uten at Andersen tydeliggjør at Bakhtins kronotopbegrep legger til rette for kontekstualisering og diskusjon av forfatterens tekstlige nærvær, kan det likevel virke som om det nettopp er en mindre formalistisk Bakhtin-tilnærming hun etterlyser hos Nesby. Bakhtin nedprioriterer ikke forfatterens viktighet og nøler ikke med å trekke linjene utover tekstens interne univers – det må heller ikke en lesning som benytter seg av Bakhtin gjøre. Et fokus på Griegs stemme og hans forhold til romanen er ikke bare nødvendig for å foreta en tilfredsstillende lesning av en så polemiserende bok som

*Ung må verden ennu være* er, men også nødvendig om man skal følge Bakhtins eksempel. Før denne lesningen kommer i gang derimot, vil jeg gi en oversikt over de kronotopene Bakhtin vier mest plass i sitt essay.

## 4.2. Ulike kronotoper

Det er som sagt i *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel : Notes toward a Historical Poetics* (1981) at Bakhtin presenterer sitt kronotopbegrep. Jeg vil her presentere de viktigste kronotopene Bakhtin eksplisitt nevner i sitt essay. Før jeg går videre er det viktig å presisere at Bakhtin selv spesifiserte at det, i kraft av de mange teoretisk mulige tid/sted-kombinasjonene, kunne finnes utrolig mange kronotoper, og at det også var mulig at flere kronotoper kunne eksistere innad i én kronotop. Flere kronotopiske motiver samlet under en paraply har man et eksempel på i det Bakhtin kaller for ”the chronotope of the meeting”, hvor ulike kronotoper møtes og i kombinasjon skaper noe nytt. Disse begrepene og de ulike kronotopene vil forklares i større detalj i de kommende kapitlene. Kronotopens mangfoldige kombinasjonsmuligheter innebærer dermed at dette på ingen måte er en finitt presentasjon, men bare et grovt riss av hovedkategoriene Bakhtin la frem.

Mikhail Bakhtin strukturerer sin kronotoppresentasjon etter ulike sjangertyper, og presenterer kronologisk hva som kjennetegner tid og sted i de ulike sjangrene. Jeg har valgt å strukturere min oppsummering etter samme mønster, ettersom det følger en logisk oppbygging og sjangerutvikling fra antikken til renessansen.

### 4.2.1. De antikke sjangre

Bakhtin mener at de antikke sjangrene i det store og det hele er ansvarlige for hvordan det han kaller for ”the adventure novel” utviklet seg helt frem til midten av 1700-tallet. Grunnet deres viktighet har Bakhtin viet disse antikke sjangrene betydelig plass i sitt essay. Han deler det han kaller de antikke romanene inn i tre hovedsjangre: “the Greek romance”, “Apuleius and Petronius” og “ancient biography and autobiography” (Bakhtin 1981). Jeg nøyer meg med å bruke samlebetegnelsen «antikke sjangre» og har derfor valgt ikke å oversette disse navnene ytterligere ettersom det ikke har noen hensikt i denne konteksten.

I sin behandling av de antikke sjangrene har Bakhtin for det meste valgt å fokusere på det temporale aspektet, som han også omtaler som ”the dominant principle of the chronotope” (1981: 86). The Greek romance er en såkalt ”adventure novel of ordeal” og kjennetegnes som

navnet tilsier av prøvelser. Plottene i de ulike romanene er ifølge Bakhtin konstruert etter identiske elementer og det eneste som skiller dem er hvor mange elementer hver individuelle roman består av og hvordan de er organiserte (ibid: 87). Slik Vladimir Propp gjorde med eventyret, gjør Bakhtin her med the Greek romance. Handlingen går kort fortalt ut på at gutt møter jente, de ønsker å gifte seg, men må først bestå en rekke prøvelser og forsere ulike hindre før de til slutt kan realisere giftemålet. Stedlig og geografisk sett utspiller plottet seg over store områder, gjerne opp til fem land, og det er ofte detaljerte beskrivelser av hva som kjennetegner disse ulike stedene. Beskrivelsene kan være av både konkrete elementer som arkitektur og kulturelle referanser og av mer indirekte markører som ulike sedvaner og normer (ibid: 88). Videre sier Bakhtin at the Greek romance ofte har ”wide ranging discussions on various religious, philosophical, political and scientific topics. (...) Large portions of these novels are taken up with speeches of the characters ...” (ibid). I likhet med *Ung må verden ennu være* (Grieg 1938) er dette en sjanger som er tydelig gjennomsyret av stedlige og sosiopolitiske referanser, og som derfor kobler plottet opp mot den virkelige verden. Jeg kommer tilbake til parallellene mellom the Greek romance og Griegs bok i kapittel 5.1.2.

Når det gjelder «tid» består the Greek romance av det Bakhtin kaller for ”adventure-time”, som Linda Nesby oversetter direkte som “eventyrtid” (2008: 22). Men selv om “adventure” og “eventyr” er nært etymologisk beslektet, ligger det norske ordet semantisk nærmere det uskyldige engelske “fairy tale”. En direkte norsk oversettelse med samme betydning som det engelske adventure finnes ikke, men ettersom et “adventure” er en risikabel reise/oppdrag full av prøvelser, blir det mer presist å kalle adventure-time for “prøvelses-/spenningstid”. Grunnet denne oversettelsesproblematikken, og i et håp om å unngå forvirrelser og knotete formuleringer, har jeg valgt å beholde det engelske “adventure-time”. Denne tiden kjennetegnes av at den foregår mellom to punkter, i dette tilfellet møtet mellom gutten og jenten og deres påfølgende ekteskap. Tiden mellom disse punktene, hvor plottets handling utspiller seg, er for karakterenes del bare et vakuum i deres biografiske tidslinje. Bakhtin beskriver det som ”[i]n this kind of time, nothing changes: the world remains as it was ...” (1981: 91). I prøvelsene gjennomgår de ingen modningsprosess som har innvirkning på dem senere, kjærligheten deres er like sterk, og når de til slutt kommer ut på andre siden er de tilbake til utgangspunktet og kan fortsette: de gifter seg. Ingen av dem har blitt eldre, klokere eller annerledes – de bare fortsetter der de slapp, og plottet har bare vært en pause i deres biografiske tidslinje. En passende analogi på adventure-time kan være mangelen på utvikling i moderne amerikanske “sitcoms”. Her gjør karakterene gjør alskens

“sprell”, men ved neste episode er det ingen spor etter hendelsene i den forrige – alle har rykket tilbake til start og er klare for nye forviklinger.

Bakhtins andre antikke sjanger har han oppkalt etter Apuleius og Petronius, forfatterne av de respektive verkene *Det gylne esel* og *Satyricon*, og han mener også at det bare er disse to verkene som i sin strengeste forstand tilhører denne kategorien (1981: 111). Stedlig karakteriseres disse romanene av Bakhtins ”chronotope of the road” eller veikronotopen. Den kjennetegnes av at protagonisten fysisk vandrer langs landeveien hvor han går gjennom diverse skjellsettende prøvelser. I tillegg til hans fysiske vandring i plottet, blir veien også et symbol på hans vandring gjennom livet hvor forskjellige hendelser kan representere ulike stadier, tider eller aldre i protagonistens liv. Toposet “veien” er ikke lenger bare et sted, den sammenføres også med protagonistens temporale reise og danner veikronotopen. Ifølge Bakhtin er dette et svært vanlig motiv, og en vei er aldri bare en vei i folklore, den representerer nesten alltid noe mer (1981: 120). Tiden i denne romanformen er en blanding mellom *adventure-time* og ”*everyday-time*” eller hverdagstid (ibid: 111). Hverdagstid er en slags biografisk virkelighetsnær tid hvor, i motsetning til *adventure-time*, karaktermessig utvikling kan forekomme. Bakhtin mener likevel at det er en slags *adventure-time*, ettersom utdragene vi får fra hverdagstiden også er handlingsspekket. Den store forskjellen mellom the Greek romance og Apuleius and Petronius ligger i det temporale. Tiden hvor handlingen foregår er i den sistnevnte romanformen situert langs den biografiske tidslinjen – det er derfor ikke bare en pause i livet hvor handling finner sted, som i the Greek romance. Handlingen har stor innvirkning på karakterutviklingen, men den er derimot ikke fullverdig biografisk ettersom vi bare har fokus på noen bruddstykker hvor sentrale karakterendrende prosesser finner sted – man får ikke hele biografien, bare “høydepunktene”. Hovedmotivet her er derfor metamorfosen, og det er punktnedslag i de karakterendrende hendelsene vi får se. Dette gjør at det ikke er snakk om en rettlinjert karakterutvikling eller evolusjon, det kjennetegnes derimot, som Bakhtin beskriver det, av: ”*crisis and rebirth*” (ibid: 115). Karakteren endres radikalt, og endringen blir desto mer radikal for leseren ettersom han/hun ikke får sett hele den biografiske tidslinje, men bare livsendrende bruddstykker.

Den tredje antikke sjanger kaller Bakhtin for ”*the ancient biography and autobiography*”, og som navnet tilsier er dette en biografisk roman. Essensen i denne romantypen er den biografiske tid, hvilket vil si et spesifikt individs livsløp og slik dette presenteres i det offentlige rom (Bakhtin 1981: 130). Ifølge Bakhtin var det i det offentlige rom eller agoraen at et menneskes biografiske selvbevissthet kom til syne – det “*private mennesket*” eksisterte ikke enda. Agoraen var et altomfattende topos: statsapparat, rettssaker,



kunst og handelsvirksomhet forgikk her, og hele befolkningen deltok. Bakhtin hevder at i en slik holistisk kronotop kunne ikke mennesket være privat: "Here the individual is open on all sides, he is all surface (...). Everything here, down to the last detail, is entirely public (ibid: 132). Eksempelet han benytter seg av for å illustrere dette eksterne mennesket er Homers helter, som uten sensur uttrykker sine følelser ved blant annet å gråte høylytt offentlig. Han skiller mellom to selvbiografiske hovedtyper. Den første kaller han "platonisk" eller platonske, som kjennetegnes av det han kaller for "the chronotope of 'the life course of one seeking true knowledge'" (ibid). Her blir protagonistens indre utvikling eller metamorfose skildret gjennom et utvalg av hans/hennes viktigste etapper gjennom livet i søken etter sann kunnskap. Som i sjangeren Apuleius og Petronius forekommer det en slags "crisis and rebirth" hvor protagonisten etter en viktig episode har forandret seg og nådd et høyere nivå. Dette blir en offentlig gjengivelse av en persons indre reise. Den andre formen kaller Bakhtin den "retoriske". Denne blir kjennetegnet av en gjengivelse av en persons ytre livsløp, og manifesterer seg som regel i forsvarstaler og minnetaler i offentlige begravelser. Det viktigste ved denne sjangeren er ikke hvordan et individs biografiske tid blir fremstilt, men hvordan deres liv fullstendig blottlegges for offentligheten og skillet mellom det private og offentlige er ikke-eksisterende (ibid: 131). Dette offentlige mennesket tilhørte det Bakhtin kalte for "the chronotope of the public sphere", som nettopp var kjennetegnet av åpenhet og helhet. I påfølgende epoker ble mennesket i økende grad fragmentert og privat: "The human image became multi-layered, multi-faceted. A core and a shell, an inner and an outer, separated within it" (ibid: 136). Man fikk et mer komplekst individ, og i tråd med dette; nye former for litteratur som reflekterte det nye mennesket.

#### 4.2.2. Historisk inversjon og folklorens kronotop

Før Bakhtin forlater de antikke sjangrene har han et kort kapittel hvor han spesifiserer hva som kjennetegner den antikke tidsforståelsen. Denne tiden var preget av det han kaller for "historisk inversjon". Som i høyreromantikken, innebærer dette en tilbakeskuende gullalderfølelse hvor man snur tiden på hodet og retter seg bakover. Her blir en mytologisk fortid idealisert i forhold til nåtiden. Fokuset er derfor på før og nå, og bortsett fra en eventuell følelse av at jorden en gang skal gå under, blir fremtiden i det store og det hele utelatt og ignorert. Man foretrekker en storslått fortid fremfor en ikke-eksisterende fremtid, og om plottet utspiller seg i nåtiden er det langs en vertikal akse – man beveger seg ikke horisontalt fremover i tid (Bakhtin 1981: 147f). Mot middelalderen blir dette etter hvert

erstattet av det Bakhtin kaller for en folkloristisk kronotop hvor man får et økt fokus på det nåtidige. Her har man gjerne en fysisk stor helt med nærmest overdreven styrke, intelligens og lignende egenskaper. Denne verden kobles derimot ikke til en idealistisk fortid. Heltens liv og virke tar temporalt og spatialt plass i ”the real world of the here-and-now” og trenger også hele denne konteksten til sin utvikling og utfoldelse: ”Folkloric man demands space and time for his full realization” (ibid: 150). Så selv om den aparte heltens ridderlige dyder kan være fantastisk av natur, og hans handlinger storslåtte, så overskrider ikke historien virkeligheten i samtidens materielle verden. Den er ikke overnaturlig, og Bakhtin kaller derfor det fantastiske elementet i folkloren for ”a *realistic* fantastic” (ibid). Vi ser dermed en utvikling fra antikken frem til middelalderen, hvor fortidens viktighet taper seg og man fokuserer på nuet.

#### 4.2.3. Ridderromanen

Selv om folkloren gjerne hadde en ridderlig helt med eksepsjonelle egenskaper, forholdt den seg i det store og det hele til realitetens rammer – folkloren (eller litteraturen i folkekulturen) var ikke mirakuløs og fantastisk, og minner derfor om islendingesagaene i sin realisme. Når man kommer til middelalderens ridderromaner derimot, er ikke dette tilfellet. Bakhtin kaller denne sjangeren for ”the chivalric romance”, og dens kronotop blir av Bakhtin beskrevet som: ”a miraculous world in adventure-time” (1981: 154). Ridderromanens temporalitet er dermed av samme natur som the Greek romance: den går fra prøvelse til prøvelse og er adskilt fra biografisk eller virkelighetens tid. Spatialt kan den i likhet med den greske sjangeren også spenne seg over store avstander. Men både temporalt og spatialt skiller ridderromanen seg ut ved ett viktig punkt: det Bakhtin kaller for subjektiv leking med tid og sted (1981: 155). I antikkens adventure-time var tiden konstant: en time var en time og en dag tilsvarte en dag. I ridderromanen er ikke dette tilfellet, og en følelsesmessig og lyrisk utdragning og komprimering av tid og sted kan forekomme – dveling ved et viktig punkt og utelatelse av et annet. Det er dette subjektive elementet som kjennetegner den mirakuløse verdens kronotop. Ridderromanen kan dermed fremstå som mer uvirkelig, og det er også dette mirakuløse elementet som virkelig holder disse to sjangrene fra hverandre. I antikkens adventure-time forekom hell, lykke, gudenes intervensjon, skjebne, osv. bare ved kritiske punkter som brudd på de ellers dominerende lovene i fortellingens univers. I ridderromanen har dette unaturlige aspektet gått fra å være unntaket, til å bli regelen – det har blitt normalisert. Bakhtin forklarer det på følgende måte: ”The whole world becomes miraculous, so the miraculous becomes ordinary (...). The unexpected, and only the unexpected, is what is expected” (1981: 152).

Mens protagonisten i antikkens adventure-time befinner seg i en unntakstilstand eller pause som han forsøker å bryte for å vende tilbake til det vanlige liv, kan helten i ridderromanen kun eksistere i dette universet. I the Greek romance utstår protagonisten prøvelsene bare fordi han må bestå dem for å vende tilbake – han er en vanlig mann utsatt for uvanlige hendelser. I ridderromanen derimot, stuper helten inn i prøvelsene med hodet først og er skapt for å takle dem – den mirakuløse verden utgjør hele grunnlaget for hans identitet (ibid). Foruten dette blir karakterene i de to ulike sjangrene atskilt av den allerede forklarte privatiseringen av individet. De greske heltene var alle variasjoner av samme type, men ridderne er individualiserte og bærer ingen likhet med hverandre på tvers av tekstene i samme sjanger – verken i fysikk eller i skjebne.

#### 4.2.4. Kjeltringens, klovnen og narrens funksjon

Bakhtin er også opptatt av hva som foregikk parallelt med middelalderens høviske ridderromaner. Folkekulturens (som Bakhtin kaller for folkloric) episke satirer og parodier oppstår på denne tiden, og i denne “lavlitteraturen” mener Bakhtin å kunne spore tre ulike karaktertyper hvis funksjon i plottet har vært av stor betydning for utviklingen av den senere europeiske roman: “the *rogue*, the *clown* and the *fool*” (1981: 158). Disse karakterene skaper sin egen lille verden og kronotop som er knyttet til det offentlige rom. Bakhtin understreker at disse karakterene ikke har en direkte betydning, men heller må forstås på et metaforisk plan. Han påpeker at:

... their existence is a reflection of some other's mode of being—and even then, not a direct reflection. They are life's maskers; their being coincides with their role, and outside this role they simply do not exist. (...) ... they see the underside and falseness of every situation. (...) They re-establish the public nature of the human figure: the entire being of characters such as these is, after all, utterly on the surface; everything is brought out on to the square, so to speak; their entire function consists in externalizing things (...). This creates that distinctive means for externalizing a human being, via parodic laughter (Bakhtin 1981: 159f).

Som det kommer frem i sitatet har disse karakterene bare én funksjon: å blottlegge og offentliggjøre de skjulte sidene ved situasjonene de opptrer i. Ved å opptre som kontrast kan disse typene gjennom parodi og satire eksternalisere og avsløre mennesket. Kronotopen er ikke spesifikt temporalt beskrevet av Bakhtin fordi at typene bare eksisterer som avspeilinger av andre – av det de latterliggjør – og de må derfor inngå i samme temporale modus som det

de reflekterer. Kjeltringens, klovnens og narrens kronotop er derfor temporalt foranderlig, alt etter hva eller hvem de står i relasjon til. Kronotopens rolle er helt og holdent narratologisk, og kan derfor opptre slik forfatteren ønsker. Masken som klovnen og narren muliggjør forfatteren å ta på seg lar ham posisjonere seg selv i romanen og avsløre de private elementer han ønsker for offentligheten. Bakhtin hevder at dette hadde stor viktighet for hvordan romanen utviklet seg videre ettersom mennesket for første gang siden antikken kunne “avsløres” og bli offentlig igjen: ”At last a form was found to portray the mode of existence of a man who is in life, but not of it, life’s perpetual spy and reflector; at last specific forms had been found to reflect private life and make it public” (1981: 161).

Denne kronotopen drøftes i mye større dybde etter hvert som det blir relevant for lesningen av Griegs roman. I et håp om å slippe å gjenta meg selv i det kjedsommelige, har jeg valgt å forholde meg kort til kjeltringens, klovnens og narrens kronotop på nåværende punkt i avhandlingen.

#### 4.2.5. Rabelais’ kronotop

Bakhtin vier omfattende plass til beskrivelsen av François Rabelais’ særegne forfatterskap, det han kaller for ”the Rabelaisian world” (1981: 168). Årsaken til dette store fokuset ligger nok i at Bakhtins hovedinteresser var Dostojevskijs og Rabelais’ forfatterskap – det er om disse han har skrevet mest. I Rabelais’ verden må alt som er verdsatt og godt vokse og formere seg, mens det ”onde” eller dårlige minker og forvitrer. I dette ligger det en polemisk agenda fra Rabelais’ side hvor han ønsker å ødelegge bildet av den gamle verden og rense den for alle etablerte symbolske og hierarkiske ideer som har blitt forsterket av tradisjon, religion og ideologi. Ifølge Bakhtin vil Rabelais foreta en ”... purging and restoring [of] the authentic world and the authentic man...” (ibid: 169). Bare ved å gjenskape en ”spatially and temporally adequate world” kan Rabelais lage en ny kronotop for det nye helhetlige og harmoniske mennesket.

I sin gjenskapning låner han trekk fra folkekulturen og den antikke verden som etter hans syn ikke var like påvirket av kunstige samfunnskonvensjoner, men lå nærmere den naturlige tilstand. Spor etter antikken finner vi i Rabelais’ offentliggjøring av mennesket. I folkløren var helten storslått i både handlinger og fysikk, noe man også finner spor av hos Rabelais. Linda Nesby oppsummerer dette godt når hun sier at: ”Rabelais skaper et nytt individ som agerer på overflaten og som er heroisk i all sin overdrivelse og blottstillelse” (2008: 27). Alt fra spising, drikking eller seksuelle handlinger blir hyperbolisert, og som i

folklore mister det sin hverdagslige natur og blir “fantastisk”. I sin ødeleggelse av det gamle verdensbildet benytter Rabelais seg av det Bakhtin kaller for ”Rabelaisian laughter” som er direkte knyttet til kjeltringens, klovnens og narrens funksjon fra middelalderens folklore (ibid: 170). Latteren – i form av parodier, vitser, satire, osv. – hadde vært adskilt fra høykulturen, men den eksisterte parallelt i folklore; den ”lavkulturelle” litteratur. I kraft av dette var latteren aldri blitt korrumpert av de falske og hykleriske konvensjonene pålagt mennesket i de tidligere maktstrukturene som for eksempel religion. Latteren var direkte, og i form av satire og parodi hjalp den dermed Rabelais i skapelsen av en ny jordnær og menneskelig verden som stod i sterk kontrast til den gamle verden. Latteren og latterliggjøringen blottstilte mennesket og brøt ned hierarkiene (Bakhtin 1981: 236f).

I *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel : Notes toward a Historical Poetics* velger Bakhtin å ta for seg tidsforståelsen i Rabelais’ kronotop i et eget kapittel. Store deler av dette kapittelet er derimot ikke relevant å gjengi i denne avhandlingen, og jeg velger derfor å beskrive hele Bakhtins Rabelais-del under ett.

I Rabelais’ kronotop skjer det et markant brudd fra middelalderens verdenssyn hvor tid og historie opphører å være degenerativ. Hvor man før så på «tid» som noe nedadgående og destruktivt som gikk fra gullalder til dommedag, fikk man hos Rabelais en generativ og skapende tid målt etter vekst, ikke gradvis ødeleggelse. Som Bakhtin beskriver det fikk man en ny kronotop som kunne koble ”... real-life (history) to the real earth” (1981: 206). Tiden er helt og holdent bundet opp til det spatiale og den konkrete jorden, og Bakhtin knytter denne tiden opp til folklorens tidsforståelse. Menneskets liv er flettet sammen med naturen og strukturert etter de samme hendelsene: årstider, modning, formering, alderdom og død. Bakhtin beskriver det som at det er en ”time of labor” og ”productive growth” (ibid: 207). Tidsforståelsen kjennetegnes av en kollektiv fremtidsrettet bevegelse hvor man bare produserer og formerer. Tiden er irreversibelt knyttet til jorden, og blir derfor beskrevet som realistisk (ibid: 208). En biografisk tid organisert etter naturlige begivenheter. Den er i konstant utvikling, bevegelse og forandring: ”This time attracts everything into its orbit; it will not permit any unmoving or static setting. All objects – the sun, the stars, the earth, the sea and so forth (...) take part in the plot and are not contrasted with its actions as a mere ‘background’ for them” (ibid: 209). Menneskene i denne tiden er med andre ord ett med naturen – alt tar del i deres liv – og Bakhtin karakteriserer derfor denne tiden som ”unified in an unmediated way” (ibid: 208). Disse kjennetegnene blir beskrevet som positive, men denne tidsforståelsen har ifølge Bakhtin en negativ side: den er syklisk, og dette begrenser dens kraft og produktivitet. Årstider vender alltid tilbake, vekst etterfølges alltid av død og starter på

nytt, og den uforbeholdne bevegelsen mot fremtiden blir derfor begrenset til kun å gjelde innenfor tidens sykliske univers.

I ettertid forekommer det likevel en oppstykkning av denne enhetlige tiden knyttet til folkloren. Økende privatisering og individualisering oppstår, og mennesket bryter sitt bånd med naturen. I stedet for å være en integrert del av menneskets liv blir naturen igjen kun et bakteppe for handlinger. Fra å ha en felles fremoverrettet streben i takt med naturen, spaltes samfunnet; båndet til naturen kuttet, samfunnet bryter sammen og blir inndelt i klassesamfunn hvor individuelle livsløp dominerer (ibid: 214f). Når mennesker får private individuelle livsløp oppstår en historisk tid adskilt fra individet, som skildrer "the life of the nation, the state, mankind" (ibid: 217). Den altomfattende helhetlige kronotopen, som Rabelais skapte ved å bryte ned de falskheter og konvensjoner som hindret mennesket i å oppnå denne kronotopen, forsvinner. Dette åpner igjen opp for en rekke ulike tidsoppfatninger; man får en metatid som omfatter menneskeheten og historien, og private unike tidsopplevelser gjør at mennesket ikke er eksterialisert og "unified in an unmediated way" slik de var hos Rabelais. Dette åpner igjen for andre verdenssyn og muliggjør ulike ideologier. Men denne oppdelingen av det helhetlige samfunn har også en viktig virkning på romankunsten: Den muliggjør en rekke nye narrativer med ulike verdensbilder, og lar dermed romanen utvikle seg i nye retninger.

#### 4.2.6. Idyllkronotopen

En annen kronotop Bakhtin tilskriver stor viktighet i romanhistorien er den han kaller for "the idyllic chronotope in the novel". Denne kronotopen blir betegnet som "the idyllic model for restoring the ancient complex and for restoring folkloric time", og søker derfor tilbake til antikkens verdensforståelse fra et visst punkt i fremtiden (Bakhtin 1981: 224). Mange ulike idyllkronotoper har eksistert fra antikken frem til moderne tid, men Bakhtin skiller mellom noen få ulike typer rene idyller som går igjen: "the love idyll (whose basic form is the pastoral); the idyll with a focus on agricultural labor; the idyll dealing with craft-work; and the family idyll" (ibid). Kjærlighetsidyllen knyttes opp mot naturtilstand og det pastorale, og den står oftest som kontrast til kulturelle konvensjoner og sosiale restriksjoner på mennesket. Jordbruks- og håndverksidyllen knyttes også opp mot naturen, men på en direkte måte hvor det er den jordnære arbeidsgjeringen som skaper koblingen mellom natur og menneske – ikke bare en naturtilstand i seg selv. Det er viktig å bemerke seg at det eksisterer et mangfold av blandingsformer, men hvor ett element, enten kjærlighet, arbeid eller familie, er det

dominerende trekket. Familieidyllen er et godt eksempel på dette, hvor den gjerne kombineres med arbeidsidyllen og man for eksempel får motivet «familiar kontinuitet» hvor flere generasjoner viderefører ett gårdsbruk. Det viktigste ved alle disse ulike idyllene er likevel deres fellesnevner: sitt forhold til den helhetlige og naturnære tiden knyttet til folklore (for beskrivelse av denne, se 4.2.2. og 4.2.5). Tiden forankres i den konkrete og organiske verden. Dette blir som regel representert ved en kobling til velkjente topografiske markører som fjell, daler, elver eller lignende som protagonisten har sterke følelsesmessige og historiske bånd til. Som Bakhtin antyder, er «stedet» sentralt i skapelsen av idyllkronotopen:

Idyllic life and its events are inseparable from this concrete, spatial corner of the world where the fathers and grandfathers lived (...). The unity of the life of generations (in general, the life of men) in an idyll is in most instances primarily defined by the *unity of place*, (...). This blurring of all the temporal boundaries made possible by a unity of place also contributes in an essential way to the creation of the cyclic rhythmicalness of time so characteristic of the idyll (1981: 225).

Idyllen kjennetegnes med andre ord av enhet i sted, og uforanderligheten enheten i sted skaper, bidrar samtidig til å viske ut temporale grenser. Dette skaper en syklisk tidsramme hvor de samme prosessene (representert ved naturfenomener og livsløp) gjentar seg gang etter gang og gir idyllen et stillstands- eller gjentakelsespreg. Som vi vil se senere, er Griegs karakter Leonard Ashley sterkt knyttet til denne temporalt diffuse idyllen. I en avsluttende bemerkning er det også viktig å påpeke at ikke bare idyllen, men også ødeleggelsen av idyllen i økende grad blir tematisert etter hvert som vi nærmer oss moderne tid – hvor den idylliske verden går mot sin slutt. Bakhtin mener at er det er den nye kapitalistiske verden som i større eller mindre grad må ta skylden for dette (1981: 233).

#### 4.2.7. Bakhtins avsluttende bemerkninger

Bakhtin avslutter sitt essay med kapittelet ”X. Concluding Remarks”, skrevet 35 år etter den første delen. Her oppsummerer og utdyper han de påstander og begreper han har kommet med, samt supplerer med noen nye kronotoper. ”The chronotope of meeting”, allerede nevnt i kapittel 4.2., blir ytterligere forklart under navnet ”chronotope of encounter” (Bakhtin 1981: 243f). I tillegg til å være en kronotop hvor ulike elementer møtes, legger han også til at den kjennetegnes av en intensitet som oppstår som følge av møtet mellom ulike følelser og verdier. Denne kobles ofte sammen med veiens kronotop, som er særskilt egnet til å la

tilfeldige møter forekomme. En annen kronotop som nevnes er "the chronotope of the threshold", som igjen ofte kombineres med møtets kronotop. Terskelkronotopen kjennetegnes livskriser og brudd, og markerer dermed gjerne overgangen fra en tilstand til en annen – ofte et livsendrende øyeblikk (ibid: 248). I forbindelse med dette nevner også Bakhtin kort andre steder hvor kriser og overganger gjerne manifesterer seg: "... the staircase, the front hall of the corridor, as well as the chronotopes of the street and square that extend those places into open air ..." (ibid). Terskelkronotopen kjennetegnes av en "instantaneous" eller umiddelbar tid som faller utenfor biografisk tid og står som en selvstendig tidsramme. En plutselig hendelse. Dette er noe som ifølge Bakhtin kjennetegner Dostojevskij. Han kontrasterer også denne umiddelbare krisetiden med Tolstoj, som også har kriser, gjenfødelse og forandring, men hvor disse er del av den biografiske tiden og gjerne strekker seg gradvis ut over store deler av et livsløp i stedet for å forekomme umiddelbart (ibid: 249).

Essayet blir deretter avrundet med en oppsummering av kronotopenes betydning. Her presiserer han viktigheten av at hans essay bare tar for seg de vanligste kronotoptypene; utallige små kronotoper kan eksistere innad i større typer som for eksempel idyllkronotopen, hvilket innebærer at én kronotop ikke utelukker en annen:

Chronotopes are mutually inclusive, they co-exist, they may be interwoven with, replace or oppose one another, contradict one another or find themselves in even more complex interrelationships (Bakhtin 1981: 252).

Kronotopene står altså i et dialogisk forhold til hverandre gjennom hele romanen, og deres essens er den narrative funksjon de har som knutepunkter hvor romanens viktigste hendelser finner sted. Som vi vil se, struktureres Griegs roman nettopp etter kronotoper; karakterene beveger seg mellom ulike tider, steder og ideologier, og disse motivene – eller kronotopene – spiller viktige roller når romanens prosjekt skal realiseres etter Griegs samfunnskritiske visjon.

### 4.3. Kronotopadapsjon – et problem?

Selv om avhandlingen inneholder en generell kronotopanalyse, ligger hovedfokuset som sagt på én kronotop. Det blir da ekstra viktig at denne ikke misforstås, og det første vi må se på er hvilken type kronotop dette er. De fleste andre kronotoper oppkalles etter hendelser, terskler og objekter (som chronotope of the «meeting», «threshold» og «road»), men kjeltringens, klovnens og narrens kronotop er oppkalt etter karakterertyper – det er en antropomorf



kronotop, som Atle Kittang kaller den (2009: 309). Denne vesensforskjellen i navngiving er verdt å merke seg, da den er langt fra tilfeldig fra Bakhtins side. Kronotopen har inspirert til mange nytolkninger og adaptasjoner av begrepet. Dette skyldes i stor grad Bakhtins ord:

We do not pretend to completeness or precision in our theoretical formulations and definitions. Here and abroad, serious work on the study of space and time in art and literature has only just begun. Such work will in its further development eventually supplement, and perhaps substantially correct, the characteristics of novelistic chronotopes offered by us here (1981: 85).

Her åpner Bakhtin for en friere tolkning av kronotopbegrepet, og samtidig tar han forbehold om han ikke har alle svarene. Men er fri adaptasjon og tolkning av kronotopen, med hjemmel i Bakhtins åpne definisjon, et problem? Mange forskere har nok tatt Bakhtins uvilje til finitt å definere kronotopen som et grønt lys til å bygge videre på begrepet – men hvor lenge kan man egentlig bygge før man sitter igjen med noe så forvrengt at det må defineres som noe annet enn sin opprinnelse? Er det mulig å bevege seg så langt vekk fra originalbegrepet at man i realiteten ikke lenger bedriver kronotopanalyse, eller trenger kronotopen for å komme frem til sine svar? Med utgangspunkt i Linda Nesbys doktoravhandling, *En analyse av Knut Hamsuns romaner Pan, Markens Grøde og Landstrykere med utgangspunkt i kronotopbegrepet* (2008), akter jeg å utforske noen av problemstillingene som oppstod som en følge av hennes videreutvikling av kronotopbegrepet.

Nesby benytter seg hovedsakelig av kronotop teorien for å undersøke karakterer. Primærfokuset for hennes avhandling er karakterene i Hamsuns *Pan* (1894), *Markens grøde* (1917) og *Landstrykere* (1927) og deres forhold til hverandre innenfor de respektive romanenes univers. Hun søker å forklare deres relasjoner til hverandre samt deres relasjoner til omverdenen ut fra et kronotopisk begrepsapparat og på denne måten kaste nytt lys over tre allerede velutforskede romaner. Uten å bedømme kvaliteten av hennes funn og det friske pustet hennes nylesninger var for Hamsun-forskningen, så har Kittang særlig kritisert henne på to punkter. Den første innvendingen går på Nesbys manglende behandling av tidsbegrepet kontra sted. Bakhtin nevner sågar eksplisitt at «tid» er kronotopens viktigste komponent: "... in literature the primary category in the chronotope is time" (1981: 85). Ved å nedprioritere tidsaspektet mener Kittang at Nesby drar kronotopbegrepet bort fra selve hovedpoenget ved det: sammensmeltningen av det temporale og spatiale og hva dette sier om den narrative håndteringen av tid. Han savner også en generell utførlig presisering av hva «tid» er og hva dens kobling med «verdier» innebærer:

Reint metodisk kunne eg ha tenkt meg eit par andre innfallsvinkler. For det første ei meir systematisk generell oppstilling av ulike typar temporalitetar eller tidserfaringar. (...) For det andre eit tydelegare skilje mellom dei karakteristikkane som går på verdi, og ei tydelegare framheving av korleis tid og verdi er kopla saman (2009: 307-308).

Kittangs andre store innvending – hvilken berører denne avhandlingen mest – dreier seg, som allerede nevnt, om hvordan Nesby benytter seg av kronotoper i sin behandling av karakterene. Hovedkonflikten her bunner ut i at Nesby mener Bakhtin er vag når han beskriver denne kronotopen, og hun ser denne vagheten som et tomrom hun kan fylle med sin tolkning av begrepet. At forskere gjør dette med kronotopbegrepet, er på ingen måte nytt. Men Kittang mener at hun er litt for rask i sin slutning, og at Bakhtin slett ikke er så vag som Nesby vil ha det til. Han stiller seg kritisk til hvordan Nesby bruker kjeltringens, klovnens og narrens kronotop som hjemmel til å finne på nye karakterkronotoper:

Spørsmålet er om ein utan vidare kan ta dette eksempelet som godkjenning til å innføre ein meir generell antropomorforisert kronotop-type, og kva slags krav som i så fall må stillast når slike ”karakter-kronotopar” skal utviklast, slik at kronotopiske analysar ikkje blir eit anna namn på tradisjonelle ”karakteranalysar” (ibid: 309).

I sin manglende behandling av «tid», samt utviklingen av nye karakterkronotoper, mener Kittang at det er fare for at Nesby løsriver seg litt for mye fra kronotopens originalkonsept.

Adapsjon, tross løse definisjoner, viser seg dermed å være et minefelt man må trå varsomt i. Nesby forsvarer sin utvidede bruk ved å vise til kronotopens lange virkningshistorie i senere vitenskapelige tekster, hvor betydningen av begrepet nettopp har løsrevet seg fra Bakhtins opphavelige og utviklet seg videre i ulike retninger.<sup>11</sup> Ved å sitere Bakhtins ord slik disse fremkommer i begynnelsen av hans essay: ”The image of man is always intrinsically chronotopic” (1981: 85), avviser hun Kittangs kritikk og forsvarer sin karakterfokuserende bruk av begrepet. For Nesby er dette tilsynelatende en uproblematisk tilpasning. I lys av Bakhtins ”tillatelse” for videre utvikling av kronotopteorien, har Nesby helt klart et poeng. Men Kittangs bekymringer hva ”bastardiseringen” av begrepet angår, kan heller ikke ignoreres og må sees på som en utfordring til andre som ønsker å bruke begrepet i forbindelse med karakterer. Kronotopadapsjon er en gråson. Grensene for hvor langt man kan fjerne seg fra Bakhtins begrep før man til slutt må kalle det noe annet, er relativt diffuse.

---

<sup>11</sup> For en detaljert oversikt av kronotopens virkningshistorie, se Nesby 2008.

Når det gjelder bruk av det Kittang og Nesby omtaler som antropomorfe kronotoper, stemmer det at Bakhtin bare opererer med én slik type: kjeltringens, klovnens og narrens kronotop (se 4.2.4.) – kronotopen det fokuseres mest på i denne avhandlingen. Nesby og Kittang er som nevnt delte i synet på hvordan Bakhtins eksempel skal forstås. Førstnevnte forstår kjeltringens, klovnens og narrens kronotop på følgende måte:

Mens drøftingen av de tidligere kronotopene har vært knyttet til bestemte tids- og stedsangivelser, er kjeltringen, narren og klovnens kronotop mer vag. Bakhtin unngår å komme med konkrete tids- og stedsformuleringer, men skisserer i stedet et plot der det sentrale er å skildre samfunnet nedenfra, og fremstille private anliggender uten å måtte la enkeltindivider stå frem og avsløre seg selv. Kjeltringen, narren og klovnen røper det private, uten selv å være personlig. De kan både være forfatterens talerør, i tillegg til å skildre samfunnet uten selv å være en del av det. Samtidig som de uttrykker noe allment og privat, evner de å fremstille noe(n) gjennom latter og humor (Nesby 2008: 26-27).

Som det kommer frem i sitatet mener Nesby at Bakhtin er vag i sin begrepsavklaring: I stedet for å peke på tids- og stedsangivelser nøyer Bakhtin seg med å beskrive kronotopens funksjon i plottet, ikke dens stedlige og temporale egenskaper. På den andre siden mener Kittang at Bakhtin ikke er like vag som Nesby vil ha det til, men at kjeltringens, klovnens og narrens kronotop er sentral i å illustrere overgangen fra et statisk til et dynamisk verdensbilde (2009: 309). Implisitt ligger det her en antydning om at denne kronotopen illustrerer nærmest et paradigmeskifte i litteraturen. En slik kronotop blir dermed en av de mest sentrale i romanhistoriens utvikling, og bør derfor ikke tolkes for fritt eller marginaliseres. Viktigheten denne kronotopen spilte, kan også leses ut fra Bakhtins ord om den: "... at last specific forms had been found to reflect private life and make it public" (1981: 161). Ikke siden antikkens agora, hvor alt foregikk offentlig, hadde menneskets private sfære blitt offentliggjort – denne kronotopen gjorde det igjen mulig.

Om man legger fra seg Nesbys og Kittangs uenigheter for en stund, og vender oss til primærkilden, Bakhtin selv, betyr han at denne kronotopen/disse karakterene er "enormously significant for the later development of the European novel" (1981: 158). Narratologisk har denne kronotopen, som nevnt i 4.2.4., hatt stor betydning for fortellerteknikk. Men når man tar for seg Nesbys utsagn om at Bakhtin "... unngår å komme med konkrete tids- og stedsformuleringer ..." (2008: 26-27), blir denne påstanden fort problematisk. Bakhtin knytter stedlig "the rogue, the clown and the fool" opp til det man i antikken kalte for agora eller forum (torget): "These figures carry with them into literature

first a vital connection with the theatrical trappings of the public square, with the mask of the public spectacle; they are connected with that highly specific, extremely important area of the square where the common people congregate” (ibid: 159). Kjeltringen, klovnen og narren har sterke bånd til det offentlige topos: De drar det private ut i åpenheten. Videre legger Bakhtin vekt på karakterenes store betydning som fortellerteknisk grep og verktøy fra forfatterens side:

The general problem of personal authorship (...) is here complicated by the need to have some substantive, ”uninvented” mask that would have the capacity both to fix the position of the author vis-à-vis the life he portrays (*how* and *from what angle* he, a participant in the novel, can see and expose all this private life) and to fix the author’s position vis-à-vis his readers (1981: 160).

Her belyses problemet som oppstår i forholdet mellom forfatteren og fortelleren. Ønsker forfatteren å gi uttrykk for sine meninger, trenger han/hun å ha en maske å gjemme seg bak i teksten. Gjennom denne masken (her forstått som karakterene kjeltringen, klovnen og narren) kan forfatteren posisjonere seg selv og bestemme sin rolle i forhold til både teksten og sine lesere. Når han/hun først har konstruert en slik maske, eller inkludert en slik karakter, står forfatteren fritt til å bruke karakteren som et verktøy ”... for an ’exposé’ of life—as a judge, an investigator, a ’chief of protocol,’ a politician, a preacher, a fool, etc. (...) And it is precisely here, of course, that the masks of the clown and the fool (transformed in various ways) come to the aid of the author” (1981: 160-161). Ved å ta i bruk det verktøyet som denne kronotopen er, kan forfatteren med andre ord “offentliggjøre” det private – trekke det ut på ”the public square”. Senere sier også Bakhtin om perioden da denne antropomorfe kronotopen oppstod, at ”literature’s sundered tie with the public square is re-established, by means both spacial and specific” (ibid: 165). Bakhtins mening om kjeltringens, klovnen og narrens kronotop – når man kommer til det stedlige – er dermed langt fra vag. Den er tvert i mot eksplisitt og har med offentliggjøring og den offentlige plass å gjøre.

Linda Nesbys påstand om vaghet må derfor revideres; kronotopen har sterke bånd til både konkrete tider og steder. Det stedlige, ”the public square”, hvor mennesket igjen «eksternaliseres», har jeg allerede nevnt. I tillegg til dette knytter Bakhtin også kronotopen sterkt opp til forfatteren og hans/hennes posisjon i teksten, som videre kobles til det filosofiske, kulturelle eller sosiopolitiske plan (ibid: 161). Ved å påpeke disse sterke forfatterbåndene, samt den narratologiske funksjonen vi finner hos Rabelais i hans bruk av klovner og narrer i latterliggjøring, vil jeg hevde at Bakhtin nettopp situerer denne kronotopen

både spatialt og temporalt. En kronotop uten stedlige og temporale referanser blir tross alt det man på engelsk kaller ”a contradiction in terms”. Bånd til forfatteren knytter teksten opp til et utenomtekstlig element. Kjeltringen, klovnen og narren eksisterer ikke i en autonom lomme uten stedlige og temporale referanser, koblingen til forfatteren situerer kronotopen langs en tidslinje som eksisterer utenfor tekstens univers – den historiske. Slik blant annet Rabelais gjør, brukes disse karakterene av forfatteren til å ta for seg elementer som transcenderer tekstens interne univers, ”to fix the author’s position vis-à-vis his readers, his public (for whom he is the vehicle for an ”exposé” of life—as a judge, (...) a politician...” (ibid: 160).

Nesby nevner at denne kronotopen kan være forfatterens talerør, samt være en kommentar om samfunnet. Å overse denne kommentarfunksjonen, med sine stedlige og temporale tilknytninger, og bare benytte kronotopen som argument for å konstruere nye kronotoper, blir etter min mening en forenkling. Kjeltringens, klovnen og narrens kronotop er kanskje Bakhtins fremste eksempel på et konkret bevisst narratologisk grep som kobler forfatteren til sitt verk på en inntil da ugjort måte. Essensen ved denne kronotopen er ikke at den tar utgangspunkt i karaktertyper, men hvilken rolle disse typene spiller narratologisk: blottstillere av det private og gjerne hykleriske ved samfunnet. Bakhtin har oppkalt sin kronotop etter disse typene fordi at de har en temporal og spatial innvirkning på romanen. Når Nesby oppkaller en kronotop etter *Pans* Edvarda, slik Bakhtin gjør med kjeltringen, klovnen og narren, gjør hun det med en karakter uten slike klare definerte funksjoner. I lys av dette kan navngivingen av Nesbys nye kronotoper, basert på konkrete karakterer uten like stor utslagsgivende temporal og spatial effekt, sies å avvike fra Bakhtins opprinnelige konsept. Derav Kittangs kritikk.

Hva er så koblingene mellom Nordahl Grieg, *Ung må verden ennu være* (1938) og kjeltringens klovnen og narrens kronotop? For det første er det rimelig klart at boken kan kalles for en nøkkelroman, i det minste i vid forstand – alle koblingene til virkelige personligheter, hvor enn forvrengte de måtte være, underbygger dette. Disse parallellene gjelder ikke bare andre personer, men også forfatteren selv. I kapittelet ”VI. The Functions of the Rogue, Clown and Fool in the Novel” nevner Bakhtin om disse karakterene at ”... they influenced the positioning of the author himself within the novel (and of his image, if he himself is somehow embedded in the novel), as well as the author’s point of view” (1981: 160). Hvis forfatteren har en agenda eller et konkret syn han/hun ønsker å fremme og/eller blottstille, trenger forfatteren en ”... essential formal and generic mask that could serve to define the position from which he views life, as well as the position from which he makes that life public (ibid: 161). I den grad forfatteren er til stede i et verk, hvilket vi allerede har

stedefestet at Grieg til en viss grad er, kan denne kronotopen bli et satirisk verktøy for forfatteren – "... the vehicle for an "exposé" of life ..." (ibid: 160). Vi ser dermed at kjeltringens, klovnens og narrens kronotop muliggjør en kobling til det teksteksterne, men hvorvidt og til hvilken grad forfatteren benytter seg av denne funksjonen eller slike karakterer, kommer fullt og helt an på forfatterens intensjoner.

## 5. Lesningen

En kronotopisk lesning av *Ung må verden ennu være* (1938) har, så vidt jeg vet, ikke vært gjort tidligere. Dette skyldes nok at kronotopen og kronotopanalyser har blitt anerkjent i Vestens litteraturteoretiske miljø først etter Bakhtins verk begynte å oversettes til engelsk fra midten av 1960-tallet og utover. Når Bakhtin endelig begynte å påvirke litteraturforskningen, var interessen for Nordahl Griegs forfatterskap – så vel som interessen for politisk litteratur generelt sett – på vei ned.

Ettersom kronotopene er motiver som danner narratologiske knutepunkt i plottet, kan kronotopanalyser i utgangspunktet foretas på alle romaner, men jeg vil likevel påstå at noen verk er bedre egnet for slike analyser enn andre. Årsaken til at Griegs roman er et velegnet kronotopmateriale, er etter min mening bokens mange motstridende ideologier og ulike steder. Livssyn møtes, kontrasteres, utvikles og diskuteres – de gjennomsyrrer boken og påvirker enkeltkarakterer så vel som hele Europa. Denne brytningstiden på 1930-tallet, hvor ulike verdenssyn står i konstant kamp, oppretter en direkte kobling til kvintessensen av kronotopen: tid og sted møtes og smelter sammen til ett motiv. *Ung må verden ennu være* er rik på temporale og spatiale referanser; man reiser over store deler av Europa, samtidig som spesifikke ideologier eller livssyn blir knyttet til konkrete plasser og konfronteres med hverandre. Grunnet ulike ideologiers tendenser til å idyllisere; det vil si å se enten fremover mot noe bedre eller bevare den gamle orden/søke tilbake til en svunnen tid, velger jeg her å forstå ideologi eller verdenssyn som en del av det temporale aspektet. Som tidligere nevnt, vil mitt hovedfokus ligge på kjeltringens, klovnens og narrens kronotop. Denne kronotopen er etter min mening særskilt relevant for Griegs roman, men det betyr ikke at andre kronotoper ikke spiller viktige roller i verket. Før jeg tar for meg kjeltringens, klovnens og narrens kronotop i større detalj, vil jeg derfor belyse viktigheten av Bakhtins kronotopbegrep i boken som helhet.

## 5.1. Kronotopenes generelle funksjon i *Ung må verden ennu være*

### 5.1.1. Tid og sted

For å anskueliggjøre hvilken rolle kronotopene spiller i *Ung må verden ennu være* (Grieg 1938) vil jeg foreta noen punktnedslag i romanen og plukke ut sentrale scener som illustrerer viktigheten av både tid og sted i boken. Men for å undersøke rollene «tid» og «sted» spiller i Griegs roman, blir det først nødvendig å se på hva som kjennetegner disse begrepene – samt hva som skiller dem fra hverandre. Boken *Time* (2004) av Barbara Adam, sosiologiprofessor ved Cardiff University, gir en detaljert historisk og kronologisk gjennomgang av ulike tidsoppfatninger og filosofier. Det er dette verket som danner det teoretiske grunnlaget for avhandlingens gjennomgang av «tid». I drøftingen av «sted» er det sosiolog/filosof Henri Lefebvre, samt Andrew Thacker og geograf David Harvey som danner det teoretiske grunnlaget. Alle tar de for seg forholdet mellom sted og modernitet – en sentral tematikk i *Ung må verden ennu være*.

Selve begrepet «tid» kan være vanskelig å definere, men det eksisterer helt klart både en lineær og syklisk dimensjon i menneskets oppfatning av den. Om vi ser på ulike skapelsesberetninger – det være seg mytologier, kosmologiens ”Big Bang” eller J. R. R. Tolkiens *Silmarillion* (1977) – ser vi at de fleste kulturer tilsynelatende har en mer eller mindre ubevisst oppfatning av «tid» som en lineær utvikling; fortid, progresjon og nåtid. Koblet sammen med dette finner vi også ideen om at tiden vil gjenta seg selv. Dette sykliske elementet finner vi både i naturen, mytologi, religion og moderne vitenskap: årstidenes evige gang, ragnarok, paradiset gjenopprettet ved dommedag og kosmologiske teorier om at universet til slutt vil trekke seg sammen igjen og hele Big Bang-prosessen startes på nytt. Verdens undergang og tidens endestasjon er ikke slutten, men gjenfødelse: En ny verden oppstår med potensielle endeløse muligheter for repetisjon. I lys av dette, er det rimelig å anta at de sykliske og lineære aspektene ved «tid» ikke nødvendigvis er rake motsetninger, men heller to sider av samme mynt.

Men selv om en gruppe mennesker drar nytte av å kategorisere verden på samme måte, er det på ingen måte gitt at alle kulturer og samfunn abonnerer på samme verdensforståelse. Gjennom vitenskapens og filosofiens historie finner vi flere ulike måter å forstå «tid» på. På den ene siden har man den abstrakte og objektive tidsforståelsen, på den andre siden den erfarte og subjektive. Den objektive forståelsen kan også kalles for kvantifisert tid eller klokketid. Denne tidsforståelsen bygger på prinsippet om at man kan dele tiden opp i like store enheter, og forutsetter at det finnes en universell akseptert oppfatning

som løfter tidsforståelsen opp fra det subjektivt opplevde nivå til et abstrakt nivå. Det er dette som gjør at man kan operere med begreper som minutter og timer. Ifølge Karl Marx ble en slik tidsforståelse sentral for at kapitalistiske samfunn med effektiv produksjon kunne oppstå; man trengte en “tom tid” fjernet fra subjektiv oppleving og kontekst for å kunne objektivt måle arbeidstimer, innsats og effektivitet (Adam 2004: 39). Barbara Adam oppsummerer Marx’ tanker om «tid» på følgende måte:

Time is the decontextualized, asituational abstract exchange value that allows work to be translated into money. Since, however, money is a quantitative medium, the time that features in this exchange has to be of a quantitative kind as well: (...) the invariable, abstract time of the clock where one hour is the same irrespective of context and emotion (2004: 38).

Max Weber kobler også en slik abstrakt tidsforståelse til det moderne produksjonssamfunnet og økonomi. Han mente som kjent at den protestantiske arbeidsmoralen var nøkkelfaktoren for at kapitalismen kunne oppstå. Ifølge Weber kvantifiserte puritanerne og protestantene «tid» for å kunne kontrollere sin omverden og gjøre den forutsigbar – slik ble punktlighet og effektivt arbeid muliggjort. Syndsforlatelsen som foregikk i den katolske kirke var ikke en mulighet og stilte protestantene ansvarlig for å leve så rent som mulig. De hedret Gud gjennom måtehold og arbeid og trengte derfor å økonomisere og effektivisere sin tid (Adam 2004: 42-44). Inndelingen av tid i kvantifiserte og abstrakte enheter har bidratt til at ”klokketid” etter hvert har blitt synonymt med «tid» i vårt moderne samfunn – en naturlig konsekvens av ønsket om effektivt og optimal produksjon.

Innenfor litteraturens rammer derimot, kan tidens gang lett bli opak og tvetydig. Her dominerer ikke abstrahert klokketiden, og tidsoppfatning kan variere mellom ulike karakter og sjangre. Dette har vi allerede sett eksempler på, hvor antikkens *adventure-time*, *biographical time* og *everyday-time* dominerte i forskjellige romantyper. I forbindelse med ridderromanen nevner Bakhtin noe han kaller for “a subjective playing with time” – et trekk som ikke fantes i antikkens verk, men som har preget litteraturen siden middelalderen (1981: 155). Her ble tiden underlagt forfatterens kontroll, hvor han/hun kunne dra den ut og dvele ved en hendelse, eller fritt hoppe frem i tid til mer interessante begivenheter. Mens vår moderne verden går mot et felles abstrahert tidssyn, bevarer litteraturen i sterkere grad tidens subjektive element, og manipuleringen av den kan brukes som et litterært verktøy. Litteraturen utfordrer dermed den kapitalistisk motiverte tidsforståelsen Marx og Weber beskriver, og “monopolet” den abstraherte klokketiden etter hvert har fått i Vesten oppheves.



Det er mulig å foreta ytterlige nyanseringer av tidsformer; man kan for eksempel skille mellom progressiv og regressiv tidsoppfatning – et sentralt element ved *Ung må verden ennå være* som vi kommer tilbake til – men i de fleste tilfeller er nyanseforskjellene likevel bare underkategorier av bredere inndelinger. Progresjon/regresjon må for eksempel foregå langs en slags linje og blir dermed lineær – det er bare retningen; mot fortiden eller fremtiden, som er ulik.

Både Albert Einstein og Émile Durkheim har vært inne på tidens subjektive natur. I forbindelse med sin relativitetsteori sier Einstein at "... there is no such thing as 'now', independent of a system of reference" (Einstein referert i *Time* av Adam, 2004: 61). Durkheim gir en lignende forklaring, og mente at dersom et verdenssyn forandrer seg i løpet av historiens gang, måtte det være samfunnet som endret seg, ikke verden i seg selv. Han gir følgende forklaring på at tidsoppfatninger kan endres: "... the categories of human thought are never fixed in any one definite form; they are made, unmade, and remade incessantly; they change with places and times" (Adam 2004: 47). Tids- og verdensforståelse blir dermed et sosialt, kulturelt eller ideologisk produkt, og kan endre seg alt etter hvilket "system of reference", paradigme eller – i denne avhandlingens sammenheng – kronotop man befinner seg i. For litteraturens del, hvor en forfatter i teorien kan forme tid og sted som han/hun vil – eller for å gripe tilbake til Bakhtin: drive med en "subjective playing with time" – vil kronotopene bli nøkler til å forstå de ulike karakterenes verdenssyn eller ideologi.

Om vi ser på hva Bakhtin faktisk sier om tidsbegrepet, som er så sentralt for hans kronopteori, ser vi at begrepet ikke blir gitt en klar definisjon i hans essay. Han sier riktignok at "... in literature the primary category of the chronotope is time", men «tid» utenfor litteraturen, i det virkelige liv, blir ikke spesifisert i større grad enn at Bakhtin nevner "real historical time" (1981: 84f). Det blir ikke gitt noen store filosofiske metadefinisjoner på «tid» i seg selv, men etter alt å dømme er det årenes og århundrenes lineære gang Bakhtin refererer til når han nevner «historisk tid». Han aksepterer dermed tilsynelatende det tradisjonelle lineære tidssynspunktet de fleste tar for gitt og legger dette til grunn for sitt essay. Men kanskje det nettopp denne mangelen på en spissing av tidsbegrepet som er litt av årsaken til at kronotopforskningen har spriket i så mange ulike retninger siden Bakhtins essay ble oversatt til engelsk. Gjennom sitt kronotopbegrep åpner han likevel for ulike (og ipso facto: subjektive) tidsformer i litteraturen basert på kulturelle eller sosiale strukturer. Tidstypene Bakhtin viser til i sin sjangerpresentasjon, virker først og fremst inn på hvordan leseren oppfatter protagonistens/plottets utvikling, og beskriver dermed hvordan forfattere kan strukturere sine verk, samt hvilke former som var vanligst i eldre sjangre. «Adventure-time»

og «biographical time» er kanskje de to viktigste litterære tidsformene Bakhtin beskriver. Adventure-time kjennetegnes av en biografisk stillstand for protagonisten, hvor mye skjer, men hvor ingen av hendelsene/prøvelsene har en innvirkning på protagonistens livsløp etter de er over. Denne tidslommen kan utgjøre et helt plott, men mens tiden går videre innad i lommen, er det en pause fra protagonistens biografiske livsløp hvor han/hun verken har blitt eldre, utviklet eller forandret seg ved hendelsenes slutt. Biographical time kjennetegnes på den andre siden av at tiden beveger seg videre (hvilket kan manifestere seg via aldringsprosess, karakterutvikling, osv.), og det som hender påvirker karakteren i fremtiden. Man følger protagonisten lineært fra A til Å, og fysisk/psykisk metamorfose og katarsis er dermed mulig ettersom det ikke er en stillstand i biografisk utvikling. Det blir her viktig å påpeke at selv om sjangre kan domineres av én spesifikk tidstype, er det de færreste sjangre som kun har den ene eller andre tidsformen; de kan avlaste hverandre gjennom plottets gang, og skifter gjerne etter hvert som nye kronotoper blir introdusert eller etter hvert som vi følger nye karakterer. En vekselvirkning mellom adventure-time og biographical time er dermed mer vanlig, og det eksisterer følgelig større eller mindre grader av disse tidene plassert mellom de to ytterpolene.

Et mellomledd som knytter «tid» mer direkte til «sted», er «fart». Mobilitet eller fart måles nettopp i hvor stor stedlig forflytning man kan oppnå i løpet av en tidsenhet: for eksempel km/t eller m/s. Både tid og sted brukes i så måte til å kategorisere vår omverden slik at storsamfunnet har en felles referanseramme og verdensforståelse. Men mens «tid» kjennetegnes av en viss mobilitet (”tempus fugit” som kjent), kjennetegnes «sted» av konstant statisk eksistens. Sted/rom er situert – det er konstanten som variabelen «tid» måles opp mot – et fastlåst topos. Ettersom «sted» tilsynelatende er mindre foranderlig enn «tid», er ikke dette begrepet like omfattende å bestemme – og i den grad et «sted» forandrer seg, beskrives og forklares ofte denne forandringen i termer som hører «tid» til, for eksempel *årstider*. Likevel finnes det noen vesensforskjeller mellom ulike steder og rom som er viktige å belyse.

Den kanskje mest innlysende forskjellen i typer rom eller sted, er innendørs kontra utendørs – som gjerne kan representere et motsetningspar som kultur/natur. Oftere enn ikke, vil et innendørs rom bli definert som en privat sfære for mennesket, mens stedet utendørs som regel blir sett på som åpent eller offentlig. Men rom og sted, samme hvor generell og frigjort fra kontekst vår oppfatning av dem måtte være, blir ikke nødvendigvis oppfattet likt av alle.

Sosiologen og filosofen Henri Lefebvre, kanskje mest kjent for *La Production de l'espace* fra 1974 hvor han argumenterer for at rom/sted er sosiale produkter. Lefebvre hevder at: ”There is an ideology of space. Why? Because space, which seems homogeneous, which

seems to be completely objective in its pure form, such as we ascertain it, is a social product” (1976: 31). Om steder virkelig er sosiale produkter, vil ikke deres funksjonalitet og rolle være objektiv, men tvert i mot resultater av sosiale konstruksjoner (som kan variere etter ideologisk tilhørighet). Der hvor ideologi er med i bildet, finnes det som regel en antitese eller meningsmotsetning, og det offentlige eller private rom trenger dermed ikke å defineres likt i alle samfunn eller ideologier, men må heller bestemmes utfra hva det brukes til i den spesifikke sosiale sammenhengen det befinner seg. Sån sett minner Lefebvres foranderlige sosiale rom om Bakhtins heteroglossia-konsept, hvor intet er nøytralt og konteksten påvirker oppfatning og betydning – stedets kontekst, i likhet med språkets, kan også være under konstant forandring og farges av omliggende faktorer. Slik kan det ha seg, at Bakhtins antikke ”public square” hvor alt er offentlig, ikke eksisterer i kontrast til en privat sfære; mennesket er eksterialisert og den private sfære finnes simpelthen ikke. Antikkens agora eller forum er derfor et topos konstruert ut fra andre sosiale forutsetninger og verdenssyn enn våre egne torg, og stedet er dermed gjenstand for andre bruksområder og definisjoner. Hvert samfunn har med andre ord sin egen ”ideology of space”. Vi må dermed åpne for muligheten om at oppfatningen av stedenes funksjoner i all litteratur, og ikke minst i *Ung må verden ennu være*, på samme måte som tidsoppfatningen, kan variere alt etter hvilket verdenssyn eller ideologi karakterene tilhører.

I likhet med hans behandling av «tid», fremsetter ikke Bakhtin noen spesifikk filosofi om eller definering av «sted». Likevel nevner han at det er mulig for forfatteren å bedrive en “subjective playing with space, in which elementary spatial relationships and perspectives are violated” (Bakhtin 1981: 155). I og med at han mener at det er mulig å “leke” med stedet og bryte dets konvensjoner, viser Bakhtin at også han ser på stedet som et kulturelt eller kontekstavhengig produkt, hvis funksjoner kan variere og endres mellom ulike samfunn og kronotoper. Som med tiden, kobles enkelte kronotoper sammen med visse typer steder. Slik blir Bakhtins behandling av «sted» ikke generalisert, men spesifisert og sees bare på i sammenheng med den funksjon de enkelte stedene/rommene måtte ha innad i kronotopene. Eksempler på dette er kjeltringens, klovnens og narrens kronotop, som i lys av sin offentliggjørende funksjon settes i forbindelse med “the public square”, mens idyllkronotopen på sin side knyttes til et syklisk og uforanderlig agrarsamfunn. Hovedskillet Bakhtin fremsetter mellom ulike steder beror først og fremst på deres rolle for menneskene, og da særlig om de inngår i den private eller offentlige sfære. Spenningen som oppstår når ulike kulturers divergerende definisjoner av hva som er «offentlig» og «privat» møtes, er også et fremtredende tema i Griegs roman som bidrar til å tydeliggjøre karakterenes ulike

kronoptilhørigheter.

Et sentralt topos i *Ung må verden ennu være*s fremstilling av moderniteten, er det moderne fremkomstmiddelet. Dette er i seg selv et lukket rom som ikke har stedets statiske karakteristikk, men tvert i mot er i stand til å forflytte seg over store avstander til nye omgivelser. I kraft av deres romlige avgrensning, samt deres mobilitet; et trekk først og fremst regnet som en temporal markør, er fremkomstmidlene svært velegnede motiver for kronotopanalyser. De er kompakte enheter hvor både spatiale og temporale egenskaper smelter sammen – hvilket i stor grad minner om Bakhtins kronotopdefinisjon. Andrew Thacker har først og fremst undersøkt moderniteten og hvordan denne har påvirket litteraturen, kulturmøter og vår verdensforståelse. I sin bok, *Moving through modernity : Space and geography in modernism*, er han meget opptatt av hvordan transportmidlenes mobilitet og evne til å bevege seg raskt fra et sted til et annet er knyttet til modernitetsfølelsen: ”In the new *topoi* of the early twentieth century, transportation emphasised a sense of movement that came to be a crucial figure for the experience of modernity itself” (2003: 8). Thacker viser til geografen David Harveys arbeid med rom og modernisme, hvor han hevder at modernitet først og fremst er karakterisert ved en følelse av “time-space compression” (ibid: 36). Fremveksten av de moderne transportmidlene blir sett på som en av de viktigste årsakene til denne komprimeringen av «tid» og «sted» har oppstått, ettersom de tillater mennesket å bevege seg i stor hastighet fra et sted til det neste. Denne mobiliteten har ifølge Harvey redusert store arealer til noen få tikk på en klokke, og har på denne måten forandret opplevelsen av både «tid» og «sted» i det moderne samfunn (ibid: 37). Hvis vi aksepterer Harveys påstand om at oppfattelsen av «tid» og «sted» har endret seg i den moderne verden, innebærer dette at den moderne verdensforståelse er fundamentalt annerledes enn den var i tidligere epokers. Dette endringspotensialet i verdensforståelse er i tråd med både Adams tidsfremstilling og Bakhtins gjennomgang av romansjangrene.

David Harvey “skylder” på moderne fremkomstmidler for endringen i vår verdensoppfatning, og som vi vil se i kapittel 5.1.2., spiller mobilitet og moderne fremkomstmidler en viktig rolle i fremstillingen av progresjon og modernitet i *Ung må verden ennu være*. Hvordan karakterer fra ulike kronotoper forholder seg til moderne mobile motiver som fly, bil og trikk, bidrar til å illustrere samfunnsforskjeller i Griegs roman.

### 5.1.2. Generelle kronotopbemerkinger

Griegs roman er både temporalt og spatialt todelt. Første del har fått tittelen “Fremmede i Moskva”, og sentrerer for det meste rundt den sovjetiske hovedstaden på begynnelsen/midten av 1930-tallet. I bokens andre del, “Viva la muerte!”, har vi hoppet frem noen år og befinner oss på midten/slutten av 1930-tallet etter den spanske borgerkrigens utbrudd. Som navnet tilsier, sentrerer denne delen av romanen seg, enten tematisk eller spatialt, rundt krigen i Spania. Bokens hovedkronotoper blir dermed «Moskva» og «Spania» – knyttet til henholdsvis kommunismen og fascismen – og hvordan Vest-Europas ideologier, humanismen og kapitalismen, relaterer seg til disse. Grieg beskriver i all hovedsak ideologiene og verdenssyn gjennom ulike karakterer, men han er langt fra objektiv i sin fremstilling av dem. Denne partiske fremstillingen beror på Griegs personlige ideologiske utgangspunkt, og er et viktig ledd i hans samfunnskritikk og satire. Når han tar for seg kommunismen gir Grieg en detaljert innføring i den, samt flere karakterer som tilhører den; Kira, Kolja og Lebedeff. Humanismen og kapitalismen får vi også et innblikk i gjennom flere, generelt sett lite sympatiske karakterer. Fascismen derimot, har få representanter. Når vi er i Spania (fascismens topos), er det som regel sosialistenes og kommunistenes kamp vi følger. Den spanske adelsmannen Marki Jesus de Roxas, blir derfor en av få fascister vi faktisk møter, og i sin avsky for hans ideologi tegner Grieg ham som en svært usympatisk og rå skikkelse som bedriver dyreplageri og har seksuelle perversjoner. Slik rangerer dermed Grieg *Ung må verden ennu være* (1938) ideologier: Kommunismen blir i all hovedsak positivt fremstilt, humanismen og kapitalismen blir stemplet som galt – men med en viss forståelse overfor deres medlemmers motivasjoner, mens fascismen blir avskyelig og pervers i alle sine former.

*Ung må verden ennu være* er gjennomsyret av politisk diskusjon og ideologisk kamp. Kronotopenes funksjon innenfor dette er først og fremst å anskueliggjøre de kontraster og forskjeller som eksisterer mellom de ulike samfunn og ideologier. Ved å foreta en kronotopisk lesning kan man plukke virkelighetsoppfatninger og ideologier fra hverandre og se hvordan deres tids- og stedsforståelser er de sentrale elementene som skiller de ulike samfunnene fra hverandre. Men det er viktig å huske på at kronotoper også kan være narratologiske hjelpemidler og grep fra forfatterens side, og kronotoplesninger gir dermed innsikt i hvordan skjønnlitteraturen og romaner fungerer “bak kulissene”, samt hvordan forfatteren benytter seg av de ulike kronotopmotivene for å organisere sitt verk.

Om man vender seg til den første kronotopen Bakhtin nevner, «the Greek romance», minner denne forbausende mye om *Ung må verden ennu være* som helhet. Jeg vil derfor kort

rekapitulere hva som kjennetegner denne kronotopen.<sup>12</sup> Handlingen i «the Greek romance» foregår over store områder og i flere land og det blir ofte gitt detaljerte beskrivelser av de kulturelle markører (normer, sedvaner, arkitektur) som skiller samfunnene fra hverandre (Bakhtin 1981: 88). Videre sier Bakhtin at «the Greek romance» ofte har "... wide ranging discussions on various religious, philosophical, political and scientific topics. (...) Large portions of these novels are taken up with speeches of the characters ..." (ibid). Denne sjangeren er med andre ord fullstappet med diskusjoner om store politiske temaer. Griegs bok foregår også i mange ulike land hvor man møter ulike samfunnssystemer og diskuterer politikk. De stedlige og tematiske kjennetegnene i «the Greek romance», slik de blir beskrevet av Bakhtin, minner således svært mye om *Ung må verden ennu være*, og kunne like gjerne vært skrevet om Griegs roman.

Men det er ikke bare stedlig setting og diskusjonsemner som stemmer over ens med «the Greek romance», også plottet til karakteren Leonard Ashley passer relativt godt inn i bildet Bakhtin gir av denne kronotopen. Plottet i «the Greek romance» er konstruert som en temporal lomme som er avskåret fra historisk tid, hvor helten gjennomgår en rekke prøvelser og dukker opp på andre siden uforandret. Til tross for prøvelsene er det ingen karakterutvikling, og protagonisten kan gjenoppta sitt liv som om intet var hendt. Leonard Ashley begynner som upolitisk og avskåret fra verden, og gjennomgår deretter sine prøvelser hvor han flørter med kommunismen. På slutten av romanen dukker han derimot opp igjen, uforandret og uten at romanens hendelser førte til karakterforandring: Han støtter seg til den ultimate form for upolitiskhet – pasifismen. Ashleys tid i Moskva blir dermed hans avskårede lomme – hans adventure-time – som han unnslipper mer eller mindre uforandret når han vender tilbake til England. Han vil heller trekke seg tilbake fra verden i stedet for å ta stilling til den, og Ashley forsøker derfor desperat å realisere sin sykliske idyllkronotop ved å oppdra sine barn på den stedlige og temporalt uforanderlige engelske landsbygd.<sup>13</sup>

Ashleys kone, Nana, er uenig med deres landlige tilbaketrekning og Ashleys uvillighet til å handle for å forsvare deres barn: "Han vilde *dekke* sig bak Dick, barnet representerte livets forsvarsløse godhet, og bak denne forskansning lå nå den voksne mannen og forsikret sig selv om at han var en del av noe ukrenkelig" (Grieg 1938: 311). Ashleys og Nanas meningsforskjeller kommer til syne ved en rekke anledninger, men den kanskje klareste ulikheten – bortsett fra Dicks oppdragelse – er hvordan Nana gjentatte ganger kobles opp mot fart. Vi blir servert flere bilder av henne mens hun suser gjennom landskapet i sin bil, et

---

<sup>12</sup> Se underkapittel 4.2.1. for en mer detaljert gjennomgang av de antikke sjangre.

<sup>13</sup> Se underkapittel 4.2.6. for en kort gjennomgang av idyllkronotoper.

fremkomstmiddel Ashley virker så ukomfortabel med at han forsøker å forhindre Nana i å ta med deres sønn i både bilen og kanoen. Her har vi ett av flere eksempler hvor Grieg bruker kjøretøy og fremkomstmidler – modernitetens kronotoper ifølge Thacker – som antitesen til pasifisme og handlingslammelse, her representert ved Ashley. I et forsøk på å beskytte deres sønn mot Ashley's intensjoner om å skjerm ham fra verden, tar Nana livet av seg selv og barnet. Mens hans familie drukner, tenker Ashley for seg selv: “Vi må lære å glede oss mer over livets små ting ...” (Grieg 1938: 369). Han fullfører dermed sirkelen og blir slik hans far var: Ashley ville gjemme seg bak Dick, og hans far bak sine skjøre fugler. Mens verden omkring dem sakte fortæres av konflikter og politiske omkalfatringer, flykter begge til en romantisert tilværelse med forlokkende syklisk kontinuitet: den statiske idyllkronotopen. Ifølge Bakhtin er denne kronotopen truet av den moderne kapitalistiske verden og er i ferd med å forsvinne – ødeleggelsen av idyllen har derfor vært et gjennomgående tema i litteraturen siden den industrielle revolusjon (1981: 233). I de fleste bøker hvor dette er et tema, er ødeleggelsen av idyllen en negativ konsekvens av kapitalismen og man sørger til en viss grad over “uskyldens” forsvinning. Men Grieg er derimot atypisk i sin fremstilling av idyllen; den er isolerende og ikke-agerende og bør derfor ødelegges, men kapitalismen som stikker hull på idyllboblen er også fienden. Ironisk nok er Griegs løsning på dette “problemet” kommunismen, en fellesskapsidyll som i praksis viste seg umulig å gjennomføre.

Bakhtin påpeker om protagonisten i bøker hvor idyllen trues: “The positive hero of the idyllic world becomes ridiculous, pitiful and unnecessary; he either perishes or is re-educated ...” (1981: 235). Det er ingen vei tilbake til idyllen, man må enten tilpasse seg den nye, fremmede verden, eller “gå ned med skipet”. Ashley lar seg ikke omskolere; han avviser kommunismen – hans sjans til å bli “re-educated” og tilpasset den nye verden – og må derfor “perish”. Per definisjon er det Ashley's familie, ikke han selv som “perishes”, men i kraft av at Nana velger å forlate idyllkronotopen på sine egne premisser, tar hun kontroll og nekter å la seg beseire av den. Nanas uvilje mot idyllen og forkjærlighet for bilen viser en rastløs modernitetstrang, men i likhet med Ashley har også hun hatt en borgerlig oppvekst. Nana har vært sin fars øyesten og ble avskjernet som en fugl i bur; til tross for hennes modernitetstrang, vet hun ikke hvordan hun skal komme i kontakt med sin egen tid. Hennes selvmord er ikke et ideal – Nana bidrar ikke i sin tid ved å forlate den. Men i Griegs øyne blir Nanas valg nærmest fremstilt som et bedre alternativ enn å leve i fornektelse, slik Ashley gjør. Hun redder Dick fra å få samme avskårete oppvekst som Nana selv fikk – og bryter den borgerlige sirkel. Selv om Ashley trekker seg tilbake og overlever, kunne han ikke beskytte

sin familie mot seg selv. Han taper alt han verdsatte og prøvde å beskytte i sin idyll: Ashley kan ikke lenger “dekke seg bak Dick”, som det beskrives i Griegs roman (1938: 311).

På bakgrunn av bokens generelle likheter med «the Greek romance», passer kronotoplesninger godt på Griegs roman som helhet. Men det er ikke bare i de store dragene man ser at en kronotoplesning har relevans, også spesifikke deler av boken viser at steder og tidsoppfatninger (og dermed kronotoper) er viktige i *Ung må verden ennu være*. I de kommende sidene vil jeg derfor se på hvordan Grieg benytter seg av ulike kronotoper; stiller dem opp mot hverandre, knyter dem sammen og blander dem.

De første konkrete motivene jeg vil ta for meg er «biblioteket» hvor Leonard Ashley utfører sitt studie, og «Moskva». Vårt første møte med biblioteket innledes med: ”Med den gode følelsen av å være kommet hjem gikk han inn på biblioteket” (Grieg 1938: 11) og avsluttes med: ”Veien hjem fra biblioteket betydde alltid en vandring mot en ukjent skjebne” (ibid: 23). Bare ut fra disse sitatene kan man se hva det lukkede rommet «biblioteket» betyr for karakteren Leonard Ashley, og hvordan kontrasten mellom stedene «biblioteket» og resten av «Moskva» etableres. Som lukket rom blir biblioteket en øy atskilt fra sine omgivelser, og for den fremmede vestlige akademikeren er dette det nærmeste Ashley kommer et hjem i Sovjet. Biblioteket kan derfor sies å representere den siste rest av det gamle samfunnet, det siste forsvinnende åndedrettet av en konservativ objektiv tankegang som fremdeles eksisterer i Vesten – her møter humanisten Ashley en kronotop han kjenner. Gjennom Ashleys synsvinkel presenteres biblioteket som en uinntakelig festning hvor ingen verdslige konflikter kan nå ham og forstyrre bibliotekets sakrale avskårede stillhet. Ashley verdsetter den avskjermede stillheten, men hans beundrende iakttakelse bekrefter og demonstrerer samtidig den dødsliknende passiviteten som Grieg foraktet ved humanistene og deres biblioteker:

Ethvert menneske som kom innenfor denne tryllekretsen, hvis styrke ikke var mystikk, men klarhet og viden, følte likesom en ny ydmykhet. På disse lesesalene var det en hensynsfullhet overfor andre som ellers aldri noensteds. Ingen snakket til hverandre, man henvendte sig lavt hviskende til bibliotekaren. Menneskene blev stille under århundrenes tukt. Hvis dette var *dødsstillhet*, tenkte Ashley, måtte døden være god, for da betydde den liv, ordnet og behersket av en lovmessighet (Grieg 1938: 12).

Men Ashleys lønnkammer, biblioteket, er under beleiring av samtiden. Fortroppene har allerede inntatt bygget, og i stedet for å studere fortiden og manuskriptsamlingen, studerer bondesønner praktiske og kontemporære realfagsbøker – biblioteket utdanner arbeidere, ikke akademikere. Sovjetsamfunnet nivellerer ikke bare klasseforskjellene; biblioteksamlingen gir



også bedre tilgang på kunnskap. I sin iver etter å kunne sosialisere og demokratisere kunnskapen, ser vi hvordan vitenskapsmannen/humanisten Sarodin, som på oppfordring fra Lenin skal redde kulturskatter under revolusjonen, setter sin menneskelighet til side og bryr seg mer om bokskatter enn livene til soldatene som dør rundt ham:

Kampen stod om en av Orloffenes herregårder, hvor Sarodin visste at det var en aldeles enestående samling av bysantiske håndskrifter. (...) «Manuskriptene brenner!» ropte Sarodin forferdet. Ingen kunde holde ham tilbake; mens maskingeværekulene smatret rundt ham, stormet han fremover plenene. De andre syntes de måtte følge ham. Sarodin sprang inn i det brennende hus, løp op i annen etasje, hvor biblioteket efter hans opplysninger var og kastet manuskriptene ut av vinduet, ned mellom de døde og sårede (Grieg 1938: 15).

Det ligger en tragisk ironi i at manuskriptene som Sarodin inhumant prioriterte fremfor sine medkjempendes menneskeliv og kastet ned blant deres lik, blir stående ubrukt. Bibliotekaren Sarodin, som ble tvunget til å skaffe lærebøker til arbeiderne, må trøste seg med Kommunistpartiets forsikringer om at "[v]åre barn skal få lese Deres håndskrifter" (Grieg 1938: 16). I Kommunistpartiets forsikringer ser vi også spor av Griegs kunstsyn, slik han beskriver dette i et intervju med Dagbladet fra 28.09.1935, gjengitt i Nags og Pettersens *Reise gjennom vår egen tid : Nordahl Grieg om kultur og politikk 1933-1940*: "En gang, i det klasseløse samfund, skal der bli en ny litteratur, en litteratur som skal øke verdien av hver dag vi lever. Men det er ikke tiden til det nu" (1982: 63). Fortiden blir ikke forkastet, men den gjemmes unna, ettersom både Grieg og Kommunistpartiet i hans roman erkjenner at hver tid har sine behov – det vil bli tid til annet enn praksis i fremtiden.

Tidsopplevelsen i biblioteket er tilsynelatende ulik alt etter hvem som befinner seg der – eller hvilken ideologi karakterene sogner til. For de unge sovjeterne, lar biblioteket dem fokusere på fremtiden; de studerer realfag for å bli bedre borgere for Sovjet og bidra til å trekke sitt samfunn fremover. For Ashley derimot, gir biblioteket ikke bare en distanse fra samtidens konflikter, men også en organisert distanse fra fortiden. Biblioteket skjærmer ham ikke bare fra deltakelse, men også fra å akseptere sin plass i historien:

I disse stille rummene var menneskelivet endelig kommet under kontroll. Salene innover og kjellerhvelvene under jorden var fylt av bøker og manuskripter, tettskrevne av århundrenes hendelser (...). [M]ed rolig hånd kunde en trekke ut kartotekskapets lange gule skuff, finne frem et blankt kort og vente til de døde med sine tanker og gjerninger var bragt frem fra magasinet. (...) Hvor godt at det fantes slike rolige tilholdssteder, hvor

mennesker kunde sitte med vissheten om at kaos og fortvilelse og blindhet alltid fikk sin lille, avgrensede plass i historien ... (Grieg 1938: 12).

Mens verden utenfor ruller ustanselig fremover, skyr Ashley samfunnsdeltakelse og søker tilflukt i biblioteket. Det spatiale elementet i bibliotekets kronotop er statisk og uforanderlig; slik kan vi forklare Ashleys følelse av å komme hjem idet han entrer biblioteket – han er i humanistens elfenbenstårn og lar livet på utsiden seile sin egen sjø. Men Ashley kan ikke stå imot endringene for alltid: Så snart han er ute i verden igjen, brytes illusjonen og Ashley føler han går mot en ukjent skjebne. *Ung må verden ennu være* er dermed langt fra nøytral i sin fremstilling. Boken gjenspeiler Griegs holdning til humanistenes avsondrede biblioteker og tilholdssteder: de er illusjoner og representerer utilgjengelig virkelighetsflukt. Temporaliteten i biblioteket er objektivt sett historisk og lineær; det er mulig å benytte seg av biblioteket for å situere seg selv historisk trekke linjene til samtiden. For de unge studentene blir bibliotekets linearitet progressiv – de jobber fra et samtidsperspektiv mot fremtiden. Ashley derimot, er ikke villig til å koble historien opp mot samtiden, men lar den i stedet være avskåret og organisert i kartoteket. Trøsten blir at kaoset har sin avgrensede plass i historien, og han reflekterer dermed humanistenes totale unnvikelse, slik Grieg ser den. Dette er ikke bare en regressiv tidsforståelse, men grenser til en totalfornektelse av sin egen historisitet. Ashley vil fryse tiden fast i dens spor, han vil ikke gå inn i sin tid, og her finner vi også et metaperspektiv koblet til Griegs estetikk. I likhet med Ashley, kan man bruke bøker/kunst til å distansere seg fra verdenshendelser; hvilket Grieg mener ikke-radikale kunstnere gjør med sitt tidløse kunstideal. Men det er også mulig å ta avstand fra reaksjonen og bruke kunsten/biblioteket med en bevisst samfunnshensikt, slik sovjetborgerne gjør – og forfatterne bør gjøre. Grieg mener at kunsten skal reflektere, samt tjene, sin samtid. Biblioteket er et topos som innehar begge muligheter; vi kan bruke kunsten som en samfunnsendrende kraft eller flykte fra verden inn i bøkens tidløshet slik Ashley forsøker: Grieg vil det første, men valget er vårt.

I kontrast til det statiske biblioteket har vi resten av Sovjet, representert ved Moskva, hvor vi møter mobilitet som et gjennomgående kjennetegn:

En sporvogn kom kjørende ut av tåken; foran sig sopte den en liggende skikkelse bortover jorden. Mannen var ved full bevissthet; han lå og så op i den grå luften, med et resignert uttrykk i ansiktet. Bakhodet blev gnurt mot sneen og asfalten. (...) Sporvognen stanset. Den overkjørte reiste sig langsomt. Den ene foten var gjennomtrukket av blod. Han ropte ikke op. Det var en bonde som øiensynlig betraktet dette som en rimelig hendelse når han var i Moskva.

Han haltet bort uten å ha sagt et ord. Det dryppet litt blod på sneen (Grieg 1938: 10).

Den påkjørte bonden som skyves foran trikken i bokens åpningsscene blir et passende bilde på hvordan den gamle samfunnsordenen forkastes, og de som ikke klarer å holde følge med tempoet blir likevel drevet fremover av et kompromissløst samfunn som ikke ser seg tilbake. Kronotopene «by» og «land» støtes sammen i det nye samfunnet, og den moderne metropolen går seirende ut.

I tillegg til trikken, brukes bevegelse generelt sett av Grieg som et bilde på kommunismens progressive tankegang. Slik sett sammenfaller Griegs fremstilling av moderniteten med Andrew Thackers beskrivelse av den: fremkomstmidlene representerer fremgang. Manifestert ved blant annet fallskjermhopperne, får vi se en fascinasjon for moderne teknologi hvor det gamle systemets bønder går inn i en metamorfose og flyr uredde ut av kokongen med fallskjermvinger:

I lange køer stod hopperne og ventet i gresset, unge gutter og jenter med overall trukket over klærne; fallskjermen hadde de i en pakning av vindjakketøi på ryggen. Med disse posene bundet på sig lignet de store pupper, og dette inntrykket av tung utfoldethet blev øket av kroppenes tunge sindighet og ansiktene ennå uferdige trekk. (...)

Åtte skolemaskiner tok hopperne op en efter en. Stadig var det en bred skikkelse som vagget hurtig bortover mot flyet, alltid glad og leende; nerver fantes ikke i disse folkene (Grieg 1938: 125).

Nordahl Grieg beundrer den unge kommunistgenerasjonens uredde entusiasme og fremtidstro. Kontrastert med dette har man forræderen Lebedeff. Under Moskvaprosessene blir vi gitt et bilde av den stillesittende Lebedeff – kanskje først og fremst skyldig i en manglende evne til å tilpasse seg samfunnsendringene og gå inn i den nye kronotopen. Under forhøret av ham, monteres den “ubevegelige” Lebedeff opp mot endeløse rekker med unge kommunister på fremmarsj. Grieg er derimot ikke ensidig fordømmende når det gjelder den gamle russiske humanisten, man aner også en viss medlidenhet når den resignerte Lebedeff dømmes: “Som efter en mishandling ravet han inn i cellen om natten. (...) Den gamle mannen med de triste øinene lignet et lite barn som lengter tilbake til morsskjødet” (Grieg 1938: 291f). Lebedeff og hans tilknytning til kjeltringens, klovnens og narrens kronotop, vil bli utforsket i større grad i kapittel 5.3.2.

Men det ligger også en viss ironi knyttet til tegningen av de sunne og livlige karakterene i den nye kommunistkronotopen. Humanistene Grieg polemiserer mot, er gjerne

sympatiske individer med dybde. Lebedeff er et mangefasettert individ, mens de nye kommunistene – viktige representanter for samfunnet Grieg “forsvarer” – er tilsynelatende overflatiske og umedgjørlige personer uten evne til selvstendig tenkning. Både Kira, og de unge Stepan og Tamara, blir fremstilt som naive og ute av stand til skepsis: Hule buktalerdukker skapt for å si det samme om og om igjen. Også Ashleys inntrykk av Stepan og Tamara, er at de er relativt enkle sjeler: “... de forekom Ashley like standardisert som furumøblementet de sov blant” (Grieg 1938: 121). Fascisten de Roxas fremstilles også meget overflattisk. Her finner vi en tvetydighet: Grieg har ideologisk sans for kommunistene og var kommunist selv. Men litterært sett er Griegs kommunister nesten like karikerte og stereotypiske fremstilt som hans fascister, og vitner om en avstand og manglende evne til å sette seg skikkelig inn i deres situasjon og tankegang. Det er humanistene og kapitalistene vi får ordentlige innblikk i – det er dem Grieg virkelig kjenner og klarer å formidle på papiret.

Det er derimot viktig å huske på, at både vi som lesere, og Ashley, beskuer og dømmer disse karakterene ut fra et vestlig paradigme. Grieg gjør også dette til en viss grad, men han dømmer dem ut fra andre premisser. Han var fascinert av kommunistenes rungende entusiasme (samme entusiasme som Lebedeff uten hell forsøker å emulere) og så på skepsis og tilbakeholdenhet som negative karaktertrekk som stod i reaksjonens tjeneste. Den unnvikende humanismen og kapitalismens konfliktskyhet – Vestens kronotop – gjorde fascismens fremvekst mulig. Griegs kommunistkarakterer kan tolkes som naive og enkle, men man kan også se dem gjennom Griegs briller: de viser fremtidstro, handlekraft og entusiasme.

I fremstillingen av motivet «vann», ofte sett på som et endringssymbol, ser vi en klar vesensforskjell som bidrar til å forsterke ulikhetene mellom vestlig og kommunistisk tankegang. Når isen i Moskvafloden smelter, fosser den med voldsom kraft og bringer våren med seg. Denne elven, med sine strie strømmer, er like nådeløs som de marsjerende massene Lebedeff blir vitne til, og står i sterk kontrast til Ashleys oppfatning av det uforanderlige Oxford som sees i forbindelse med et stille hav:

Han hadde alltid sett Oxford ligge som på bunnen av et stille gjennomlyst hav, med sine bygninger skåret i blekede, blågrå hvalben, tidløs og evig. Ned til dette dyp, gjennom mange århundrers avklarede tanker, nådde ikke dagens kamper og rop (Grieg 1938: 98).

Det tidløse Oxford, kanskje et av de fremste motivene for vestlig levesett og tankegang som eksisterer, blir her presentert som nærmest konservert i lake – en gjenlevende ruin av «l’ancien régime». Vannet får dermed ulike funksjoner i de forskjellige kronotopene: for

kommunistene er det en endrende kraft som bringer nytt liv, for Vesten blir det en konserverende kraft som bevarer alt slik det er. Det er slektskapet med dette regressive og konservative verdenssynet Leonard Ashley finner igjen innenfor bibliotekets vegger, og i det kaotiske Moskva er det bare det stabile biblioteket som gir ham en følelse av kontroll. Vi ser her en tydelig parallell mellom hvordan det statiske biblioteket og mobilitetens Moskva gjenspeiler henholdsvis Ashleys statiske idyll og hans kone Nana som suser gjennom landskapet i bilen. Mobilitet og fart er moderne markører som ikke passer inn i Ashleys idyllkronotop. Ikke-handling passer ikke inn i Griegs verdensbilde.

Som allerede vist, skiller Ashleys ubevegelse seg markant fra kommunismens kronotop. Moskva er full av bevegelse: trikken, Moskvafloden, marsjerende masser, fallskjermhopperne og deres fly danner et bilde av en by og et land i forandring og fremgang. Sovjets innbyggere jobber mot felles målsetninger, og på bekostning av det tidløse og evige er deres fremtidsfokus altomfattende. Grunnet denne manglende vilje til tilbakeskuing, blir deres tidsforståelse progressiv. I stedet for evolusjon basert på fortiden, revolusjoneres det: Samfunnet konstrueres på nytt og år null er 1917. Deres verdenssyn bygger ikke på bevaringen av de gamle strukturer, slik biblioteket og Oxford gjør, de jobber helt og holdent for nyskaping – ikke reproduksjon eller videreføring. Men selv om man begynner på nytt og ikke ”anerkjenner” utviklingslinjen fra fortid til nåtid i tradisjonell forstand, er den progressive kommunistiske tidsforståelsen likevel lineær. Linjen starter derimot i nået og strekker seg mot fremtiden. Som trikken på dens skinner, bærer alt én vei; mot ett mål: det bygges, planlegges og jobbes for fremtiden. Dette er en klar parallell til det Bakhtin kaller for ”the time of labor” hvor ”[a]ll labor processes are aimed forward”, og ifølge Bakhtin er det nettopp kollektivt arbeid mot felles målsetninger – hvilket tross alt beskriver kommunismens fellesskapsideal – som gir denne progressive tidsforståelsen (1981: 207).

Et annet topos hvor ulike verdenssyn er komprimert på ett sted, er i bokens siste kapittel om bord på Harboes skip «Vesuvius». I dette lille avgrensede rommet har man samlet store ideologiske kontraster: den humanistiske kapitalisten Harboe, den radikale kapitalisten Andersen, sosialisten Bruvik som representerer den norske stat og de fascistiske italienerne. Kanskje ligger det også et lite nikk til dette ideologisammensuriumet fra Griegs side når han nettopp velger navnet “Vesuvius”, hvor skipet blir en slags ustabil vulkansk smeltedigel. I dette kapittelet presenteres konsekvensen av Vest-Europas ikke-intervensjon, hvor de ulike parter har lagt sin moral og sine ideologiske ulikheter til side til fordel for gjensidig profitt. Dette er for øvrig det samme som Redfern gir oss eksempler på fra første verdenskrig, og som Grieg kritiserer i blant annet *Vår ære og vår makt* (1935). Skipet som et avskåret sted under

“tidløse” stjerner, bidrar også til å vise dets tilknytning til humanismen – en kronotop som står fjernt fra samtidige verdenshendelser. Mens forhandlingene pågår om bord, ser vi italienske bombefly sveve over himmelen på tokt mot Valencia, og det kommer et SOS fra norsk skip bombet av lignende fly. Men til tross for disse krigshandlingene intervensjoner ikke de demokratiske og sosialistiske statene – det er “bad for business”, som det heter. Den gjensidige profitteringen ikke er uten ofre: de tapende parter blir Spanias bombede befolkning og de norske sjøfolk som må dra hvor deres redere kommanderer.

På dette stedet er det ikke den progressive kommunistkronotopens felles målsetninger som rår, men heller kapitalismens egoistiske verdenssyn hvor alle tenker på egen vinning. Ved å sette det mobile skipet “Vesuvius” som holder seg flytende, opp mot det statiske stedet Spania som er i ferd med å gå under, benytter Grieg seg igjen av kontrasten og montasjen for å få frem sitt budskap. Samlingen av de ulike vestlige ideologiene under ett tak – eller på ett sted – bidrar således til å fremstille skipet som en konsentrert versjon av Vestens kronotop. Det er interessant at Grieg har valgt et moderne fremkomstmiddel som symbol på det regressive og reaksjonære Vesten – et motiv som stort sett ellers er forbeholdt kommunistisk progresjon i *Ung må verden ennu være* (1938)<sup>14</sup>. Intensjonen kan ha vært å vise oss hvordan den moderne verden og “demokratiet” vil bli hvis reaksjonen skulle seire. Kapitalismen er også en “modernistisk kronotop” og kan knyttes til skipet – den står i kontrast til borgerlig pasifisme. For Grieg derimot, er kapitalismen feil form for progresjon og modernisme: den står i jegets og profittens tjeneste, ikke fellesskapets. Om bord på “Vesuvius”, et skip født ut av kapitalismens og fascismens uhellige ekteskap, har kapitalismen, fascismen og den borgerlige konservativisme har inngått en skremmende allianse. Gjestene jubler og klapper idet bombeflyene svever over dem som dødsengler; på vei for å høste spanjolers og sjømenns sjeler. Skipet blir et skrekkszenario – en dystopisk kronotop som må unngås for enhver pris. Andersens sluttcommentar om at: “Demokratiet seiler langs spanskekysten” (1938: 378) gir det hele en ironisk bismak, og maner til avsky og ettertanke hos leseren.

### 5.1.3. Offentlige og private kronotoper

I Bakhtins behandling av det offentlige og private, kommer det frem at mennesket opprinnelig var eksternt; alt av viktighet foregikk på den offentlige plass, og det eksisterte følgelig ingen

---

<sup>14</sup> Et skip er riktignok et gammelt motiv, men blir som regel assosiert med muligheter og fremgang mot nye horisonter. Det toppmoderne “Vesuvius” representerer i Griegs øyne det motsatte: den feile modernismen.

privat sfære (1981: 135). Gjennom hans ordvalg og retorikk, skinner det gjennom at Bakhtin har en viss forkjærlighet for det “opprinnelige” offentlige og eksterne mennesket:

In following epochs, man’s image was distorted by his increasing participation in the mute and invisible spheres of existence. He was literally drenched in muteness and invisibility. And with them entered loneliness. The personal and detached human being—“the man who exists for himself”—lost the unity and wholeness that had been a product of his public origin. (...) The human image became multi-layered, multi-faceted. A core and a shell, an inner and an outer, separated within it (1981: 135f).

Det er det eksterne og offentlige mennesket som er “helhetlig”, og splittelsen inn i offentlige og private sfærer omtaler Bakhtin som en “forvrenging” av mennesket. Siden slutten av antikken hadde mennesket vært splittet, men under den sene middelalderen og renessansen oppstod det en litterær kronotop som igjen kunne knyte bånd mellom det private og offentlige. Kjeltringens, klovnens og narrens kronotop, som avslører gjennom paradisk latterliggjøring, muliggjorde en offentliggjøringen av det private: “... at last specific forms had been found to reflect private life and make it public” (1981: 161). Bakhtins partiskhet for det opprinnelige “enhetlige” mennesket, stammer mest sannsynlig ut fra hans ståsted – det marxistiske paradigmet – for som det kommer frem under, er nettopp kommunistene i større grad eksterne enn vestlige mennesker.

I *Ung må verden ennu være* (Grieg 1938) later det til at kommunistenes oppfatning av den private og offentlige sfære skiller seg fra den i Vest-Europa. Eksempler på disse ulike oppfatningene av stedenes funksjoner finner vi blant annet når man ser på Koljas hjem satt opp mot Theatercaféen. Stedet «hjemmet» er vestlig sett en privat sfære, men i det nye kommunistisamfunnet er tilsynelatende terskelen mellom det offentlige og private i ferd med å viskes ut. Etter at Ashley har falt uti Moskvafloden og blir med til Koljas hjem for å skifte klær (Grieg 1938: 71), ser vi at kommunistene vi møter der har et svært åpent forhold til privatliv. Både Ashleys kropp og sinn blir åpenlyst vurdert så snart han kommer inn i deres hjem; om Ashleys fysikk sier de at han er “godt skapt”, og hans personlige politiske meninger blir så fort som mulig stadfestet (ibid: 72f). Selv om hjemmet er en såkalt privat sfære, blir Ashley hos kommunistene – som Bakhtin ville kalt det – eksterne: hele hans person skal vrenses og komme til overflaten. Engelskmannen blir trengt opp i et hjørne av Kira hvor hun forsøker å “tvangspolisere” ham: “— Ikke noe menneske kan være upolitisk, sa hun kort. De lever i et samfund, eller har De kanskje gjort en gåtefull oppfinnelse så De alene kan være utenfor?” (Grieg 1938: 73).

På den andre siden har man Theatercaféen i Norge, i seg selv en offentlig plass og et tilholdssted for frisinne. På dette liberale stedet kommer “radikale” kunstnerne med offentlige uttalelser om privatlivets detaljer for å sjokkere: “— Du har tilfredsstillet mig intellektuelt, men ikke kjønnslig! Ropte hun og slengte den svarte cuttinglokken tilbake” (Grieg 1938: 295). De radikale gjør opprør mot et samfunn som fremdeles verdsetter privatlivets hellighet, men resultatet blir komisk og påtatt – et stivt og kunstig miljø. Men vi ser også kapitalisten Andersen, i all sin oppriktighet, komme med upassende offentliggjørende detaljer. Her ser vi ekte åpenhet, som hos sovjeterne. Gjennom Andersens uttrekking av det private inn på den offentlige arena, har vi her, i likhet med skipet “Vesuvius” og dens modernitet, paralleller mellom kommunisme og kapitalisme. Den borgerlige pasifismen med privatlivets hellighet blir fanget mellom to motsetninger. Men for Grieg blir igjen den kapitalistiske modernitet, og i Andersens tilfelle offentliggjøring, tuftet på feile prinsipper. Vi får et skille mellom en god kommunistisk modernitet som bedrer fellesskapets dagligliv, og en ond modernitet som setter individet foran fellesskapet og lar reaksjonen og fascismen blomstre.

Koljas leilighet er på ingen måte det eneste eksempelet på Ashleys vanskeligheter med å holde den private og offentlige sfære atskilt i Moskva. I begynnelsen av romanen leier Ashley et rom hos en annen engelskmann, Robins:

... Ashley var glad ved tanken på å skulle bo i et engelsk hjem med bad om morgenen, speilegg og skinke, te; og mer enn disse goder hele den atmosfæren av rolig tilbakeholdenhet som var den eneste han kunde puste i (Grieg 1938: 23).

I seg selv er Robins en rolig sjel, men Ashley finner fort ut til hans ergrelse at Robins’ russiske elskerinne, Grafira Ivanovna, styrer hele husholdningen med en humørsvingende uforutsigbarhet. Det hele fører til at Ashleys håp om et stille privatliv smadres; Grafira tester ham regelmessig, og han må vokte hvert ord og hver handling for ikke å skape ustabilitet. Under en fest i Robins’ hus okkuperes i tillegg Ashleys private rom av ukjente festgjester, og til slutt blir mangelen på privatliv så utålelig at han må flytte på hotell. Ironisk nok blir Moskvas offentlige bibliotek Ashleys siste gjenværende “private hjem”, men når dette stedet fylles opp av arbeidere, er også dets rolle er i ferd med å omdefineres og offentliggjøres for Ashley. Trengt opp til veggen av kommunistkronotopens offentlighet, står Ashley til slutt igjen med få valg: Under Kiras innflytelse bestemmer han seg til slutt for å prøve på seg kommunistkostymet. Men som tidligere nevnt er Ashley ute av stand til å endre seg gjennom



å skifte kronotop. Det borgerlige sitter for sterkt i ham, og de nye stedene gir ikke Ashley roen han lyster etter.

I Sovjet skal man ikke ha hemmeligheter, meningsforskjeller eller tvil: alle må ta stilling og alt må offentliggjøres for å realisere samfunnets fellesmål. Slik streber kommunistene – i frykt for å undermineres av skjulte fiender med motstridende interesser – mot et totalt transparent samfunn hvor menneskene i sitt fellesskap minner om det opprinnelige eksterne mennesket Bakhtin beskriver. I antikken mener Bakhtin at det eksisterte en “utter exteriority of the individual” hvor mennesket ikke hadde et indre og ytre, men levde helt og holdent i og for fellesskapet: “To be exterior meant to be for others, for the collective, for one’s own people. A man was utterly exteriorized, but within a human element, in the human medium of his own people (1981: 135). Sovjets kollektive samfunn har dermed likhetstrekk med antikkens; det er lite rom for privatliv og man eksisterer for fellesskapet. For å trekke linjene tilbake til Lefebvre: Kommunistenes kollektivitet gir dem en annen “ideology of space” enn vi finner i Vesten – en annen kronotop.

Den karakteren det kanskje fokuseres mest på *Ung må verden ennu være*, foruten Leonard Ashley, er den amerikanske journalisten Donald Morrison. Som påpekt tidligere, bærer både Ashley og Morrison likhetstrekk med Nordahl Grieg: Ashley gjenspeiler den borgerlige Grieg og hans omvendelse til kommunismen, mens Morrison gjenspeiler journalisten og krigskorrespondenten Grieg. Likevel divergerer disse karakterene på et viktig punkt – både fra hverandre og Grieg – i deres forhold til den private og offentlige sfære. Som vi allerede har sett, søker Ashley konstant det private før han blir kommunist. Etter han rister av seg denne ideologien og drar tilbake til England, foretar Ashley en ultimat tilbaketrekning fra alle verdenshendelser og alt det offentlige. Han går helt inn i sin private sfære – idyllen – et resultat av hans borgerlige/humanistiske pasifisme.

Donald Morrison går derimot motsatt vei av Ashley. I begynnelsen av romanen er Donald Sovjet-korrespondent for en amerikansk avis. På nesten alle oppdrag har Donald med seg konen Ann, og de har derfor et godt ekteskap hvor de klarer å bevare og pleie dets private integritet. I del to, “Viva la Muerte!”, er Donald krigskorrespondent i Spania, og Ann tvinges til å vente på ham i Paris. Ekteparet skilles spatialt, og deres en gang private sfære smuldrer under presset av verdenshendelsene. Når paret en sjelden gang er samlet i Paris, gjør Ann alt i hennes makt for å holde Donald igjen i deres private topos, men viktigheten av Donalds arbeid trekker ham alltid ut igjen og det ender med at ekteskapet går i oppløsning. Donald reiser tilbake til Spania, og forlater ekteskapets private sfære for godt:

Donald kjørte alene til stasjonen og fant sig en kupé. Hvor ofte hadde han ikke reist denne turen. Han kjøpte en avis. Nye bombardementer. Toget begynte å gå. Han følte det som en lettelse. Det var som om han skulde få komme hjem (Grieg 1938: 349).

Her gjør Morrison det motsatte av Ashley; omfavner den offentlige sfære og erkjenner at han har en viktig rolle å spille. Donald går til slutt ut av det private rom og inn i sin tid, som Grieg ville sagt, og engasjerer seg helhjertet: Folk må få vite hva som skjer i Spania, og Donald beslutter at det er viktigere enn hans ekteskap. Toget, det moderne fremkomstmiddelet, er stedet som drar Morrison ut av det private og tilbake til samtidskronotopen. Det er interessant at Grieg har nesten samme språkbruk i dette utdraget som han har i forbindelse med Ashley og biblioteket: begge karakterene føler at de “kommer hjem”. Donalds hjem kjennetegnes derimot ikke av tilbaketrekning, men av progressivitet – han forkaster den private sfære til fordel for noe viktigere.

Jeg nevnte innledningsvis at Grieg hadde et annet forhold til det private og offentlige enn Morrison og Ashley – han havner i en mellomposisjon. Grieg fordømmer Ashleys totale pasifisme, og beundrer Donald for at han ofrer alt for fellesskapets gode; ironisk nok var dette et valg han selv ikke klarte å ta på daværende tidspunkt. Etter utbruddet av andre verdenskrig, var Grieg derimot klar til å gjøre som Morrison – resultatet ble døden over Berlin. Oppfordringen om å velge det offentlige og engasjere seg i samfunnet er et av hovedbudskapene til Grieg i *Ung må verden ennu være*. Spenningsforholdet mellom det private og offentlige, mellom ikke-handling og engasjement, blir en gjennomgående parameter i romanens stedsbeskrivelser.

## 5.2. *Ung må verden ennu være* – en satire?

Jeg har hittil sagt om kjeltringens, klovnens og narrens kronotop at den er: blottstillende, latterliggjørende, avslørende og parodierende. Jeg har også hevdet at den er et satirisk verktøy. Relevansen til denne kronotopen i samband med *Ung må verden ennu være* (1938), er dermed åpenbar – ettersom Griegs roman er satirisk. Men hvilke kriterier ligger egentlig til grunn for satiren?

*Litteraturvitenskapelig leksikon* beskriver satire som ”... kritisk latterliggjørende diktning av spottende karakter” og sier videre at ”[s]atiren kan peke på samfunnsmessige skjevheter og politiske misforhold, ofte angriper den det herskende maktapparatet ...” (2007: 204). Så langt passer definisjonen godt med hvordan Bakhtin beskriver kjeltringens, klovnens

og narrens funksjon. John M. Bullitt gir i *Jonathan Swift and the Anatomy of Satire* følgende forklaring: "... satire is a mediator between two perceptions—the unillusioned perception of man as he actually is, and the ideal perception, or vision, of man as he ought to be" (1961: 1). Satire er da, ifølge Bullitt, «megleren» mellom to oppfatninger: slik mennesket er, og slik mennesket bør være. Men for at satiren skal fungere, sier Bullitt videre, må det eksistere en utbredt oppfatning av hvordan mennesket faktisk bør være – uten dette er ikke allmennheten i stand til å gjenkjenne satiren, og forfatterens kritiske budskap går ubemerket hen. En slik allmenn oppfatning kan være gitt av blant annet religiøs doktrine, ideologi eller livssyn. Satirikerer trenger med andre ord et sett normer og idealer i samfunnet som han/hun kan spille på for at verket skal ha satirisk effekt på sine lesere (ibid).

Bullitt fokuserer på Jonathan Swift; av mange ansett som en av de beste – muligens den fremste – essayist og satiriker verden har produsert. Swifts sett med idealer og normer stammet fra hans kristne tro, men dette stoppet ham ikke fra å rette søkelyset mot kristendommens lyter. Han gjorde ikke dette av hat for kristendommen – han var selv prest – men av et brennende ønske om å avsløre alle samfunnets illusjoner og bringe sannheten til menneskene. Ifølge Bullitt kjennetegnes Swifts satire av "... a penetrating if at times corrosive realism, and may therefore be described as a genuine exposure of things as they are and too often tend to be" (ibid: 2). Gjennom krass realisme avslørte han falskhet og uærlighet, lettet på samfunnets slør og viste befolkningen gapet som eksisterte mellom det reelle og det ideelle (ibid: 3). Swift blir ofte misantropisk fremstilt; negativt innstilt til menneskehetens fremtid. Likevel viser hans tekster at det ikke bare var kritikk og forakt, det var ikke bare avsløring for avsløringens skyld. Swift hadde en åpenbar didaktisk hensikt hvor han ville påvirke sine lesere til å adoptere hans synspunkter. En slik "trang" til å undervise og belære vitner også om en vilje til å redde menneskene, og man kan derfor spørre seg om ikke Swift, under sin misantropiske overflate, var humanist.<sup>15</sup> Den didaktiske viljen kan blant annet leses ut fra et brev til Alexander Pope: "I never will have peace of mind till all honest men are of my opinion" (Swift sitert i Bullitt 1961: 4). Satire blir derfor en litteratur som har større hensikt enn å underholde, større hensikt enn bare å kritisere; den vil avsløre, belære og endre synspunkter. Slik sammenfaller satiren definisjonene som blir gitt av politisk litteratur i kapittel 2.

Det finnes ulike måter å avsløre samfunnets og menneskets mangler. Bullitt nevner at all satire er kritikk, og peker på at satirikerer må evne å involvere leserne på sin side av

---

<sup>15</sup> En humanisme som tror på menneskeheten, og ikke må forveksles med Griegs negative versjon av begrepet.

saken, slik at de til slutt deler forfatterens kritikk (ibid: 39). For å gjøre dette må forfatteren gå en balansegang mellom ulike typer kritikk: er man for tilbaketrukket og vag oppnåst intet, det samme gjelder et åpent frontalangrep med direkte fordømming. Dette åpne frontalangrepet blir av Bullitt omtalt som ”invective” (ibid: 38), og er uten vidd og oppfinnsomhet. Invective, eller åpent utskjellende satire, vekker kun lidenskapelige reaksjoner som sinne og hat. Som eksempel på dette oppgir han Sankt Pauls direkte fordømming av et helt folk som syndere (ibid: 40). Men i kontrast til ”the direct criticism of invective”, setter Bullitt opp ”the fine stroke of ridicule” (ibid: 39). Han hevder at Swift var overbevist om at komediesjangeren fungerte best som satire, og at ”... laughter was generally a more forceful and effective instrument of moral reform than the serious discussion of good and evil (ibid: 7). Mens invective criticism er et direkte frontalangrep uten finesse, brukes det både intellekt og kløkt for å nå sitt mål gjennom latterliggjøring. Det er gjennom komedien og latteren at satirikeren treffer balansegangen mellom for vag kritikk og direkte fordømmelse – en ”exposure through ridicule”, som Bullitt har kalt sitt første kapittel (1961). Det kommer frem hos Bullitt at både Swift og Rabelais foretrakk latteren som satirisk virkemiddel, og vi hører her et ekko av Bakhtins kjeltring, klovn og narr, som gjennom sin parodiering ”exposes through ridicule”.

I middelalderen – parallelt med ”høylitteraturens” utvikling – oppstod det ifølge Mikhail Bakhtin en tendens i lavere folkelitteratur: en dreining mot satire og parodi (1981: 158). De store ridderfortellingene og eposene ble harselert med, og kjeltringen, klovnen og narren var de sentrale karaktertypene som gjennomsyret denne litteraturen (ibid). Som det gjøres klart i min redegjørelse av disse karakterene i drøftingen av deres eponyme kronotop, har kjeltringen, klovnen og narren en funksjon i eksternaliseringen av mennesket – ”... the vehicle for an ”exposé” of life (...) via parodic laughter” (1981: 160). Bakhtin nevner at både Jonathan Swift og François Rabelais benytter seg av disse karakterene, og gjennom Bakhtins eksplisitte uttalelser om både satiren, Swift og Rabelais, samt Bullitts redegjørelse av satiren, kan vi etablere en uforbeholden kobling mellom kjeltringens, klovnen og narrens kronotop, og satiren som sjanger (ibid: 163f).

Men hvor og hvordan setter Grieg inn sin satire i *Ung må verden ennu være* (1938) – hvor peker han på samfunnsmessige skjevheter og politiske misforhold? Romanens mest opplagte metakritikk ligger i måten den fremstiller Vest-Europas håndtering av fascismens fremgang. Det er også tydelig at den kapitalistiske utnyttelse og dobbeltmoral, og den humanistiske pasifisme og unnfalighet, får unngjelde. Men en satire trenger noe mer – den trenger kløktige presisjonsangrep, latterliggjøring og parodi – og det er nettopp dette aspektet ved Griegs roman som er gjenstand for neste kapitels lesninger.

### 5.3. Kjeltringens, klovnens og narrens funksjon i *Ung må verden ennu være*

Georg Johannessen hevder at *Ung må verden ennu være* (1938) er unorsk med engelske forbilder, den har "... verken har norsk stamtre eller norsk etterslekt" (2003: 107). "Norske kritikere kjenner ikke kunstprosaens og de episke genrenes stilhistorie før 1814 eller etter 1914", og på grunnlag av dette mener Johannessen at kritikerne som "... plasket rundt i den intellektuelle bakevjen av de brandesianske hovedstrømninger ..." ikke forstod "... hva slags bok de her har for seg. De fant mange grove feil, men boken gjorde likevel et voldsomt inntrykk" (2003: 112). Johannessen hevder at Grieg er "... en satiker [sic] og totalironisk 1700-tallsstilst ..." (ibid: 115), og mener at hele boken er styrt av Hugh Redferns replikk "Den eneste forfatteren som det overhodet går an å lese er Swift" (ibid: 112). Som tilfellet tilsynelatende var med Grieg, bryr heller ikke Johannessen seg særskilt om bokens kunstneriske og estetiske fremtoning – det er budskapet og kritikken som skal skinne gjennom.

Jeg har tidligere sagt at kjeltringens, klovnens og narrens kronotop muliggjør en mer eller mindre tilslørt forfatterstemme innad i verket. Det er her viktig å påpeke at dette "verktøyet" på ingen måte trenger å tas i bruk av forfatteren – det trenger sågar ikke å være hans/hennes mening som uttrykkes, men bare en karakter med en offentliggjørende funksjon. Denne funksjonen går konkret ut på å avsløre eller blottstille de private og hyklerske konvensjonene ved samfunnet; kort sagt offentliggjøre det skjulte og usagte og bringe falskheten til overflaten. Alle menneskeskapte konvensjoner, alt fra religiøse skikker til unaturlige samfunnsbetonte restriksjoner, blir av Bakhtin betegnet som "... false connections that distort the authentic nature of things, false associations established and reinforced by tradition and sanctioned by religious and official ideology" (1981: 169). Dette falske må dermed avsløres – som ifølge Bakhtin var det mål Rabelais hadde satt seg. Men måten menneskene og samfunnet blottstilles på, beror på hvilken type karakter som avslører: kjeltringen har ifølge Bakhtin et "... level-headed, cheery and clever wit..." (1981: 162) som raskt treffer spikeren på hodet og gjennomskuer det bevisste "bedraget", klovnens etteraper og avslører "unaturlige" og dermed falske samfunnskonvensjoner gjennom parodiering og latterliggjøring, mens narrens enkle sinn står som motsatsen til hyklersk grådighet, og ved naivt å påpeke og ikke forstå samfunnets falskheter, offentliggjør dermed narren hykleriet (ibid). Et kjent eksempel på en slik narr kan være det lille barnet i *Keiserens nye klær*, som i kraft av sin enkelhet er den eneste som blottstiller falskheten og kaller en spade for en spade. I

de følgende underkapitlene vil jeg se på hvordan kjeltringens, klovnens og narrens kronotop kommer til syne i de ulike karakterene Grieg bruker i sin samfunnskritikk. Bokens kanskje mest åpenlyst kritiserende karakter er Hugh Redfern, og det er derfor naturlig at jeg begynner med ham.

### 5.3.1. Hugh Redfern

Leonard Ashley har sitt første av to møter med den engelske diplomaten Hugh Redfern i *Ung må verden ennu være* (1938) kapittel ”V”. Georg Johannessen mener at ”[e]ngelsk overklasse fungerer som Nordahl Griegs greske kor”, og peker på at både Cummingham i *Vår ære og vår makt* (1935) og Redfern i *Ung må verden ennu være* har korets kommentarfunksjon (2003: 113f). Hvorvidt man sier seg enig med Johannessen eller ei, er det likevel mye som tyder på at vi skal forstå Redfern som en kommentator – og det er flere elementer som taler for at han er en karakter i satirens tjeneste. For det første har vi den allerede nevnte uttalelsen til Redfern om at satirikerer Jonathan Swift er den eneste forfatteren det er verdt å lese. For det andre lever han som en outsider i samfunnet – som diplomat er han fritatt fra en del av dets lover, og en ambassade er alltid en øy omsluttet av et fremmed samfunn. Denne øyen lar satirikerer holde den distansen han/hun trenger for å kritisere «det Andre» – en distanse Bakhtin også nevner i forbindelse med kjeltringen, klovnens og narren: “Essential to these three figures is a distinctive feature that is as well a privilege—the right to be ‘other’ in this world, the right not to make common cause with any single one of the existing categories that life makes available ...” (1981: 159). I tillegg til Redferns distanse, har man bildet hans på veggen: William Hogarths *The March of the Guards to Finchley* fra 1750. Bildet er satirisk, og enhver illusjon eller oppfatning man måtte ha av et ærbart soldatliv, røskes vekk – det bugner over av fyll, horer, slåsskamp og tyveri. Om dette bildet, sier Redfern at han har det på veggen som en påminnelse om hvordan hans landsmenn *egentlig* ser ut, hvilket sammenfaller godt med satirikerens ønske om å avsløre og fremstille samfunnet slik det egentlig er. Bare tilstedeværelsen av Swift og Hogarth gir sterke bånd til satiren, og bidrar til å underbygge Redferns posisjon som samfunnskritiker. Han blir arvtakeren til Swifts og Hogarths satiriske stafettpinne.

Av utseende beskrives Redfern som ”... et velvillig, meget omgjengelig rovdyr av katteslekten, som dovent strakte klørne ut i solen. Muligens skrev dette inntrykk sig også fra rent ytre trekk, de smale grønnrisete øinene og hans muntre, glupske tenner under den sorte mustasjen” (Grieg 1938: 84). Termen «rogue», som Bakhtin kaller en av sine satiriske

karakterer, og som jeg i likhet med Nesby har valgt å kalle «kjeltring», bærer på engelsk med seg en annen konnotasjon som går tapt i oversettelsen «kjeltring». Rogue kan innebære noe ensomt, vandrende og atskilt fra andre – noe(n) som eksisterer på utsiden av det konvensjonelle. Til denne konnotasjonen om noe som er atskilt og distansert, men samtidig en slu kjeltring, er det ikke vanskelig å trekke parallellen mellom rogue og ”et rovdyr av katteslekten” – kattedyr er som kjent opportuniste og individualister. Bakhtin beskriver ikke spesifikt hvordan en «rogue» skal se ut, men Redferns dovne katteaktige fremtoning, grønne øyne og glupske tenner bidrar likevel til å underbygge bildet av ham som en kynisk og tilbakelent outsider. Allerede fra Ashleys ytre beskrivelse av Redfern, ser vi likhetstrekk med rogue-begrepet og de konnotasjonene det vekker. Men til tross for de ytre likheter som eksisterer, er utseendet likevel av mindre betydning når man kommer til kjeltringens, klovnens og narrens kronotop. Ytre likheter mellom Redfern og en «rogue» bidrar riktignok til å underbygge koblingen mellom karakteren og kronotopen, men til syvende og sist er det selve funksjonen karakteren innehar (det vil si det han/hun sier og gjør) som avgjør om den har for eksempel kjeltringens rolle i verket. Som spesifisert tidligere, er det avsløringen, offentliggjøringen og blottstillelsen som er både denne kronotopens og satirens funksjon. Spørsmålet blir da om Redfern er ”... a vehicle for an exposé of life ...”, og hvilken type satirisk karakter han i så fall er: kjeltring, klovn eller narr?

Jeg har allerede antydnet likhetene mellom kjeltringen og Redfern, og det er flere elementer som tyder på at han faller inn i kjeltring-kategorien. Som allerede vist, kan Redferns fysiske trekk leses som ”rogue-aktige”. I tillegg til dette, beskriver Bakhtin kjeltringen som en som motarbeider falskheten og søker å avsløre det, en som har et ”... level-headed, cheery and clever wit ...” (1981: 162). Denne kløktige karakteren Redfern, som avslører kynisk dobbeltmoralitet og krigsprofittering; ikke bare fra nasjonalstater, men også fra Ashleys egen familie, sammenfaller svært godt med Bakhtins fremstilling av kjeltringen. Han nevner at kjeltringen kan opptre som ”... a tramp belonging to no class ...” (ibid), hvilket er ment til å illustrere kjeltringens distanse til resten av samfunnet. Redfern er riktignok det motsatte av en “tramp” (som bærer stempelet ‘fattig’), men han beskrives også som en som står tilbaketrasket fra samfunnet:

Han tilhørte en gammel slekt som hadde frembragt noen ambassadører, men særlig en berømt rekke av sjøoffiserer. Deres tradisjon var å tjene imperiet, eller herske i det jorden over hadde under samfundskampene gjort dem nærmest klasseløse. I sitt syn på verdensherredømmets selvfølgelighet, skrudd fast i slekten under en stabilere fortid, hadde de funnet sitt Archimedes' punkt

hvorfra de i snerrende uavhengighet så jordkloden bevege sig (Grieg 1938: 87f).

Vi ser her at Redfern og hans familie, i likhet med Bakhtins “tramp”, blir beskrevet som nærmest klasseløse eller utenforstående. Et Archimedes’ punkt er et eksternt sted hvorfra man objektivt kan studere noe og skaffe seg et fullstendig bilde – et overblikk. Familien Redferns Archimedes’ punkt ligger utenfor jordkloden, hvilket vil si at Redfern, fra sitt tilbaketrunkne ståsted, er i stand til å komme med en metakritikk over hele samfunnet. Han står på utsiden og titter inn vinduet. Hans oppgave blir derfor å vise både Ashley og leseren det store bildet – å stille diagnosen på Europas sykdom. Dette “Archimedes’ punktet” er et viktig element i å forstå *Ung må verden ennu være*s satiriske funksjon. Redferns posisjon blir et bilde på forfatteren Grieg, som i likhet med Redfern har et Archimedes’ punkt plassert utenfor romanuniverset hvorfra han styrer bokens hensikt og kommer med metakritikk. Den eksterne posisjonen gir Grieg og Redfern en ironisk avstand som gjør dem i stand til å harselere. Vi som lesere får også dette overblikket, og Ashley’s reaksjoner på Redferns avsløringer reflekterer nok til en viss grad våre reaksjoner når Grieg viser oss “sannheten” fra sitt Archimedes’ punkt.

Redfern fungerer her som en satirisk karakter, hvis funksjon i likhet med kjeltringens, klovnens og narrens kronotop, er offentliggjørende. Ved å kaste søkelys på «skjulte» handelsforbindelser og spillet som foregår bak kulissene, drar han det private ut på stedet som kjennetegner kjeltringens, klovnens og narrens kronotop: “the public square”, og offentliggjør aktørenes dobbeltmoral. Men det er ikke bare hva Redfern er, men også hva han ikke er, som gjør ham til kjeltring. De to andre karaktertypene Bakhtin tillegger denne kronotopen, klovnen og narren, stemmer ikke overens med Redfern. De er alle avslørende, men på hver sine måter. Klovnekarakteren beskrives av Bakhtin som en som kommer med “... parodied taunts...” og er en “... synthetic form for the (parodied) exposure of others” (1981: 162). Han avslører heller gjennom parodiering og latterliggjøringen av andre personer, ikke gjennom intellektuell observasjonsevne og kløkt slik kjeltringen gjør. På den andre siden, har man “... the simpleminded incomprehension of the fool” (ibid). Narren beskrives av Bakhtin som en som simpelthen ikke forstår hva det hele dreier seg om, og gjennom “... unselfish simplicity and his healthy failure to understand ...” (ibid) avslører den naive narren samfunnets falskheter. Redfern er verken parodierende eller naivt uvitende i sine avsløringer, men foretar overlagte satiriske presisjonsangrep. Han er verken klovn eller narr – han er kjeltring.



Jeg har tidligere vært inne på hvordan kjeltringen, klovnen og narren ifølge Bakhtin kan fungere som masker som har "... the capacity both to fix the position of the author vis-à-vis the life he portrays (*how and from what angle* he, a participant in the novel, can see and expose all this private life) and to fix the author's position vis-à-vis his readers ..." (1981: 160). Disse maskene lar med andre ord forfatteren bestemme hvordan han skal avsløre det private, og hvordan dette skal forholde seg til leserne – han får et potensielt satirisk verktøy. John M. Bullitt er også inne på maskeaspektet ved satire, og kaller det for "ironic masks" (1961: 56). Han mener at Swift blant annet benytter seg av en maske han kaller for "the detached observer" (ibid: 57). Denne frakoblede eller distanserte observatøren er en maske som, "... though not Swift himself, nonetheless expresses with only slight dissimulation Swift's own moral attitudes (ibid). Masken lar her Swift få uttalt sine egne meninger i verket, uten selv å være en karakter. På samme måte vil jeg påstå at Hugh Redfern fungerer for Nordahl Grieg – i sitt Arkimedes-punkt er også han en detached observer. Som en «ironic mask» ser vi nesten et 1:1 forhold mellom hva Redfern kritiserer, og det Grieg har kritisert i tidligere verk som *Vår ære og vår makt* (1935) og *Nederlaget* (1937), samt offentlige uttalelser og kritikk han kom med i sitt tidsskrift *Veien Frem*. Kritikken av det nøytrale Skandinavia som krigsprofittører, Englands og Tysklands indirekte handelsforbindelser under første verdenskrig og menneskers unnløstelse til å handle når man trenger handling som mest, finner vi igjen hos både Redfern og Grieg.

At Hugh Redfern har en ytterst viktig og avslørende satirisk rolle i *Ung må verden ennu være*, ser vi også igjen i Leonard Ashleys uttalelse under deres samtale: "Det var en sjelden nydelse for en gangs skyld å kunne se en gestus innvendig, dens sanne mekanikk" (Grieg 1938: 87). Som om sannheten hadde en lutrende kraft, er Ashley forfrisket etter møtet med Redfern; hans øyne er åpnet, og han klarer ikke å tenke på mye annet enn faren og hans rolle i kapitalistsystemet. Ashley innser at faren rømte fra virkeligheten og sannheten, og gjemte seg bak en skjør fuglehobby:

Det slo Leonard hvor *almindelig* det var i England, for rike mennesker å verge sig bak yndefulle, små ting, som ingen angripere kunde nenne å knuse. Hvor ømt elsket de ikke blomster, hvor kjærlig beskyttet de ikke dyr som de kunde dekke sig bak" (Grieg 1938: 97).

Hans bror Francis derimot, er Ashleys og farens rake motsetning. Det er "... noe renslig over hans åpne, ubesmykkede råskap. (...) han maskerte sig på ingen måte som skogånd" (ibid: 70). Vi ser her at Ashley gjennomgår en betydelig forandring etter Redferns prat: "[Leonard] så

med bitter anerkjennelse på manuskripttrullene foran sig. De var blitt for ham det samme som fuglefløitene for hans far. Men nå var det slutt. Det var allikevel ikke lyktes ham å undkomme” (ibid: 98). Etter dette kritiske punktet forandrer Ashley innstilling til kommunismen – den er direkte og sann. Få dager senere treffer han Kira på gaten, og full av energi grunnet sitt nye verdensbilde, blir han ledet dypere inn i kommunismen.

Redfern figurerer bare over noen få sider i boken, men har likevel en stor rolle og funksjon i Griegs roman. Ikke bare viser han Ashley falskheten og dobbeltmoralen, han er katalysatoren som får Ashley til å forandre seg. Til tross for at Redfern ikke er kommunist, så er det etter deres møte at Leonard Ashley innser Europas status quo og dermed ser verdien av kommunismen. Griegs hensikt med ham er ikke bare å åpne Ashleys øyne innenfor romanens univers, Redfern er også kjeltringen som med sitt ”... level-headed, cheery and clever wit ...” (Bakhtin 1981: 162) skal få leseren til å se klart, forandre innstilling til kapitalistssystemet og vise falskheten som bobler under samfunnets overflate.

### 5.3.2. Ivan Borisovitsj Lebedeff

Den gamle revolusjonære Lebedeff har også en innflytelse på Leonard Ashley. Men der Redfern ironiserer over samfunnet, er Lebedeff i større grad direkte og ubehersket i sin kritikk. Han har tidligere vært frosset ut av Kommunistpartiet, og etter å ha blitt sluppet inn igjen i varmen, forsøker Lebedeff å følge ungdommens og partiets direkte og unyanserte verdenssyn.

Ashley og Lebedeff har etter hvert mange fortrolige samtaler om kommunismen og samfunnet, og han karakteriseres på følgende måte: ”Hjemme hos sig selv la han alltid bort det brede, optimistiske vesenet som passet bedre for forsamlinger; spinkel og avslappet satt han i sin svære skrivebordsstol, med en avventende ironi som alltid provoserte Ashley. (...) Han talte dempet, bare av og til kunde han fare op i lidenskapelig vredesutbrudd” (Grieg 1938: 137). Lebedeff beskrives her som en splittet person: Hans intellektuelle bånd til Vesten kjemper mot hans trang til å ta igjen de unge kommunistene. Dette gir utslag i hans atferdsendring og ironiske avventing når han snakker med Ashley, mens han har en påtatt optimisme og klar tale i samvær med andre kommunister. Lebedeff er i besittelse av samme evne som Redfern; ironisk tilbakelenthet og observasjon, men han er likevel fundamentalt annerledes:

Det var som det gikk et ironisk glimt over Lebedeffs ansikt, men med glad hjertelighet utbrøt han: Det visste jeg. Med plutselig nokså forferdende indignasjon flammer han opp mot Ashley:

– Det konvensjonelle, det fastslåtte, utbrøt han (Grieg 1938: 139).

Som vi ser ovenfor, snur Lebedeffs lynne 180 grader nesten umiddelbart, og han skifter frem og tilbake mellom rollen som den fattede og ironisk tilbakelente observatør, og den lidenskapelig ukontrollerte deltakeren. Etter en rolig samtale, bryter det plutselig ut en tirade av kritikk mot både Ashley og Vest-Europa. Deretter vender han plutselig tilbake til det ironiske og avbalanserte lynnet han hadde før utbruddet. Det ville være utenkelig at den kyniske Redfern kunne fart opp med slike lidenskapelige vredesutbrudd – og det er her hovedforskjellen mellom dem ligger. Som nevnt i forrige kapittel, sier Bakhtin at: “Essential to these three figures is a distinctive feature that is as well a privilege—the right to be ‘other’ in this world, the right not to make common cause with any single one of the existing categories that life makes available ...” (1981: 159). Problemet til Lebedeff er at han ikke vil være en outsider – en “other” – han lengter etter innpass i “one of the existing categories that life makes available”, nemlig kommunismen. Men Lebedeff har forspilt sin sjanse; hans tragedie ligger i at han ikke finner seg til rette i noen av de ideologiske fløyene.

Bakhtin sier om sine karakterer at de er:

... life’s maskers; their being coincides with their role, and outside this role they simply do not exist. (...) ... the entire being of characters such as these is, after all, utterly on the surface; everything is brought out on to the square, so to speak; their entire function consists in externalizing things ... (1981: 159f).

Redfern har en klar funksjon; han hopper inn, kritiserer og er “ute av saga” like fort som han ble introdusert. Lebedeff for kompleks til å kvalifisere til en av Bakhtins satiriske karakterer i streng forstand. Han veksler mellom behersket kynisk ironi, og nærmest ukontrollert indignasjon. Han har ikke én funksjon som definerer hele hans karakter, men gir heller et nyansert portrett av en som faller mellom sprekkene. Både Redfern og Lebedeff kritiserer begge fra hvert sitt tilbaketrukne rom, men forskjellen ligger i at Redfern er en fullkommen kyniker, mens Lebedeff fører en desperat kamp for å få innpass hos «nykommunistene». Han har intet Arkimedes-punkt, men kritiserer ut fra kommunistenes paradigme. Lebedeff er heller ikke satirisk i seg selv – han verken latterliggjør eller kritiserer indirekte – men han har likevel en avslørende og kritisk funksjon som gjør ham til en viktig karakter i Griegs samfunnskritikk. Han ligner en kjeltring uten å være det.

Til en viss grad blir Redferns blottstillende funksjon delt av Lebedeff. Ashley spør, kommenterer og kommer med innvendinger, og han leder både Ashley og leseren til det rette svaret. Han kommer derimot ikke med noen satirisk metakritikk av samfunnets falskheter, men gir heller forsvarstaler og forklaringer på hvorfor Sovjet-samfunnet er slik det er, og hvorfor det må være slik. For det vestlige publikum, viser han motivasjonen bak Sovjets handlinger, og gir et unikt nyansert innblikk i det sovjetiske samfunn. Lebedeff holder nøkkelen til å forstå det kommunistiske Moskva, og i kraft av dette er han en offentliggjørende instans og viktig brikke for Grieg. Den offentliggjørende rollen gjør at Lebedeff deler funksjonen til kjeltringens, klovnens og narrens kronotop, men slik Bakhtin beskriver dem, sammenfaller han likevel ikke med noen av disse karakterene i streng forstand. Dette er symptomatisk på Lebedeff som karakter: Han er ikke vestlig humanist, han passer ikke inn i Sovjet, og han tilsvarende ikke helt kjeltringen. Konklusjonen blir dermed at Lebedeff er en “posør” – han forsøker så hardt, men passer likevel ikke inn noen steder. Lebedeff er en kjeltring-light, en nesten-kommunist og en eks-humanist.

### 5.3.3. Rudolf Lagerhielm

Jeg ser på den svenske ingeniøren Rudolf Lagerhielm som en versjon av Bakhtins klovn i Griegs satire. ”Lagerhielm var en høi tynn skikkelse med et spisst rødskjoldet ansikt og små iltre øine. Når han blev ophisset, og det blev han for et godt ord, viftet han i luften med sine klamme lange hender, og skrek forbitret. Han var den fullkomne kværulant” (Grieg 1938: 56). Både i den litt komiske beskrivelsen av en hengslete kropp med rødskjoldet ansikt, og i hans urasjonelle kverulerende sinne, er det ikke vanskelig å trekke linjene til noe «klovnete». Som presisert tidligere derimot, er det ikke utseendet som er viktigst, men karakterens funksjon som avgjør hvorvidt den er en del av kjeltringens, klovnens og narrens kronotop eller ei. Men slik Redferns utseende kunne kobles til kjeltringen, er det også interessant at Lagerhielms utseende vekker assosiasjoner til klovnen. Bakhtin har på ingen måte valgt karakternavnet tilfeldig; visse konnotasjoner og stereotyper knyttes til klovnen – inkludert dens utseende. At Griegs karakter sammenfaller med Bakhtins beskrivelser av denne rollen, kan derfor tyde på at selv om Grieg ikke kjente til Bakhtins kronotopessay, så var han fullt klar over hvilken rolle han tildelte Lagerhielm. Klovnerollen har tross alt ikke blitt konstruert av Bakhtin, han har bare gitt et århundregammelt litterært grep et navn – et grep Grieg tilsynelatende har valgt å benytte seg av. At Lagerhielm ikke bare samsvarer funksjonelt, men også visuelt, med klovnens stereotypiske rolle, bidrar dermed til å understreke hans kobling til kronotopen.

”Hypocrisy and falsehood saturate all human relationships”, ifølge Bakhtin (1981: 162). Å blottstille alle disse hykleriske falskhetene, oppheve konstruerte konvensjoner eller å uttrykke det som vanligvis forblir usagt, er den fundamentale hensikten ved kjeltringens, klovnens og narrens kronotop. Tross tre ulike karakterer, er kronotopens funksjon og mål ensartet: den skal offentliggjøre og avsløre. Det som skiller disse karakterene fra hverandre, er derfor middelet eller måten de avslører på – så hvordan skiller en klovn seg fra de andre to?

Hos Bakhtin kjennetegnes klovnen av at han kommer med ”parodied taunts” (1981: 162), hvilket vil si at han kritiserer gjennom hån og parodi. For å kunne gjøre dette kreves det at karakteren har en viss forståelse av omgivelsene: man må kunne gjenkjenne det kritikkverdige for å kunne kritisere – et hån er en bevisst handling rettet mot en mottaker. Dette er en evne den naive og uvitende narren mangler. Som nevnt tidligere, vektlegger både Bakhtin og Bullitt latterens eller latterliggjøringens funksjon i satiren, og om klovnen og narren sier han at ”[t]hese figures are laughed at by others, and *themselves* as well” (ibid: 159). Dette innebærer at klovnen ikke bare kan håne og latterliggjøre noen, han kan selv være et latterlig objekt i andres øyne – en dualitet man ikke finner hos den tilbaketrukne kjeltringen, hvor latteren bare “går én vei”. Spørsmålet blir da om Lagerhielm kommer med bevisste ”parodied taunts”, som vil utelukke ham fra narrens rolle, og om han også blir ”... laughed at by others ...”, hvilket vil ekskludere muligheten for å gi ham kjeltringens stempel.

Grieg lar ikke den svenske adelen slippe unna, og gjennom den dovne karakteren Posse som livnærer seg ved å selge sine aneportretter, blir den parodiert: ”Med sine siste krefter hadde han slept sig vekk fra sitt miljø og bort til arbeiderklassen. Så kunde han ikke mer” (Grieg 1938: 57f). Man får et inntrykk av noe hjemløst: Posse er i ferd med å utslette sin adelige arv, men lever samtidig et liv som ikke står i stil med hans nye tilhørighet i arbeiderklassen. Han blir på ingen måte usympatisk fremstilt, men hans ”overflødige” plass i verden blir påpekt gjentatte ganger. Den første beskrivelsen vi får av Posse, er Lagerhielms hånende oppfatning av ham:

Han hadde en bred okseskikkelse med et tungt, strengt ansikt under grissent smørgult hår. Lagerhielm mente at dette karakterfulle uttrykket kom av en urokkelig, lidenskapelig arbeidsskyhet, munnen var sammenbitt av rasende dovenskap, kinnene hadde dype furer av lathet. Det var ikke lett å la være å gjøre noe, men ved Gud, Posse holdt ut (ibid).

Også senere i boken blir Posses latskap gjenstand for Lagerhielms spott:

– Jeg kom til å tenke på, svarte Lagerhielm, at jeg tross alt kjente et vesen som var dovnere enn dig. Det er en gammel måke mellom Stockholm og Mariehamn. I det øieblikk skibet går ut fra kaien, legger denne livskunstneren sig i luften med utbredte vinger en meter over skorstenen. Den blir båret oppe av røkmassene, uten å røre en muskel; fet og sotet bæres den frem over sjøen. En gang om dagen seiler den ned i kjølvannet for å hente sig en godbit, derefter legger den sig igjen til hvile med majestetiske, urørlige vinger oppe i skorstensluften (ibid: 161f).

I tillegg til Lagerhielms hånlige sammenligning av Posse og måken, er det også lett å se på måken som en parodi på adelen generelt sett. En fet fugl som svever majestetisk ved hjelp av andres arbeid, er et passende bilde på deres forhenværende samfunnsposisjon. Posses salg av aneportretter viser også hvordan adelen som ikke har fulgt med i den moderne utviklingen og skaffet seg arbeid, blir tvunget til å selge sin arv, sine eiendommer eller liknende for å fortsette sin «føydale» livsstil.

Men det er ikke bare Posses og den svenske adelens latskap som parodieres, Lagerhielm lar ham også gjennomgå for hans kommunistiske overbevisning ved flere tilfeller:

Lagerhielm pinte ham på det grusomste. Da de for eksempel en dag passerte en skinnbylt i en snefonn, stanset ingeniøren op og ropte triumferende: – Se på ham, du. Posse gikk demonstrativt videre og sa forbitret: – Jeg ser ingenting.

Da sprang Lagerhielm bort til ham, hugg sine tynne fingrer i armen hans og slepte ham tilbake: – Nå? Posse svarte: – Du kan vel se det er en klassefiende. Et typisk kulakk (Grieg 1938: 58).

Et annet eksempel på hans latterliggjøring av Posse, kommer når det unge svenske paret følger med Posse på besøk til Lagerhielm:

– Gi brigaden vodka, ropte Lagerhielm bydende til Posse, som stirret tilbake med et forbitret blick. Skulde da Lagerhielm aldri ophøre å egle sig inn på ham?

Posse brukte nemlig gjerne ortodokse kommunistiske vendinger, da det på denne tid var skikk i Moskva å danne en brigade (...). Dette vendte Lagerhielm stadig tilbake til, på den mest utålelige, kontrarevolusjonære måte (ibid: 59).

Vi ser her tydelige eksempler på at Lagerhielm kommer med det Bakhtin omtaler som ”parodied taunts” mot Posse, og den eneste årsaken til at han slipper Posse inn i sitt hjem er utelukkende fordi at han er ”... så delikat å kjele med” (ibid: 57). Anledningen til ”... å få en kjele i gang” er også grunnen til at han slipper inn det svenske paret (ibid: 59). I det hele tatt er dette karaktertrekket kvintessensen ved Lagerhielm: rollen som provokatør og kverulant.

Han motsier nærmest alle uttalelser det svenske paret kommer med, og ved hans arrestasjon holder han trossig ut og håner sine fangevoktere. Ved sin hjemkomst er han klar til å fordømme hele Sovjet, men han innser at det er dette de svenske journalistene forventer av ham: ”Lagerhielm *kunde* ikke; det gråt inne i ham, men kværulanten var for sterk. (...) Han endte med å kalle Stalin for sin lærer og far (ibid: 165). I likhet med at Redferns rolle er å kritisere, er Lagerhielms rolle tilsynelatende å kverulere og håne – og det er gjennom denne spottingen og latterliggjøringen han utfører sin satiriske og kritiske oppgave. Som det står i romanen: “Han var den fullkomne kværulant” (Grieg 1938: 56).

Men klovnens kjennetegnes som sagt ikke bare av latterliggjøring og hån, men også av å kunne bli latterliggjort selv. Det er først og fremst det svenske paret som ser underholdningsverdien av Lagerhielms handlinger, og mens han blir stadig mer beruset og hans fremferd ukontrollerbar, morer de seg på hans bekostning. Lagerhielm gjør alt han kan for å få i gang en kjekl; han fornærmer både mannen og konen gjentatte ganger, men hans hån biter ikke på dem, og i påvente av en reaksjon som aldri kommer blir han frustrert og begynner å skrike. Ingen av de andre lar seg provosere – tvert imot reagerer de med latter, og bare for å få en morsom historie å fortelle den svenske legasjonen, bestemmer de seg for å bli værende og observere Lagerhielm. Da de til slutt skal gå, arter det seg slik:

– Ut! skrek han, alle skal være ute klokken tolv. Det gikk ikke fort nok, han sprang ut i entréen, hentet en stakk og jog dem rundt bordet. Han tumlet ut og åpnet døren, gav dem ikke tid til å ta tøiet på sig, men kastet det i hodet på dem. Meget originalt! sa fruene, Lagerhielm slo etter henne med kjeppen (Grieg: 65).

Vi ser her at Lagerhielm nærmest helt og holdent forvandles til en underholdende klovn, hans fysiske trusler tas ikke seriøst av det svenske paret, og kjeppjagingen minner om en dårlig rekvisittsketsj på et sirkus. Men selv om hans kverulering og væremåte blir komisk, både for leseren og det svenske paret, kommer han også med noen treffende kritikker og iakttakelser. Han kritiserer Vestens intellektuelle ideal: ”Tvilen er i sig selv absolutt ingen verdi. Hvad slags tvil er det som preger den européiske intelligens i dag? De tviler på bolsjevismen og de tviler på fascismen (...). De tviler på om det bestående ikke egentlig er det beste. Det er altså ingen dristig tvil, men en oldingetvil” (ibid: 63). Som tilfellet er med Redfern, har også Lagerhielm et kritisk skråblikk på internasjonale affærer, og i likhet med Griegs sakprosa, er kritikken rettet mot Tysklands politikk:

... Tyskland vinner ikke sin krig, hvis det går til angrep på Sovjet. (...) Hitler har gitt det tyske folk en verdensanskuelse som påtvinges dem hver dag. I korthet: det eksisterer en djevelsk jødesammensvergelse rundt i landene som prøver å demoralisere enhver raseren arier ved hjelp av en del sindrig uttenkte påfunn så som demokrati og sosialisme. Tysklands plikt er derfor å trenge utover grensene og forpurre denne plan. Man kan ikke kalle denne tankevirksomhet for særlig lysende (ibid: 62).

Provokatøren Lagerhielm har dermed de viktigste kriteriene en klovn i Bakhtins kronotop skal ha: han håner, latterliggjør og blir latterliggjort. Med sin kritikk av Tysklands verdensanskuelse, ”... middelaldernprogromenes formørkede overtro ...” (ibid: 62f) som han kaller den, oppfyller han også de viktigste kravene som blir stilt til satiren som sjanger – en blottstillende kritikk som trekker det dultede frem i lyset og viser hvordan ting egentlig henger sammen.

Kjeltringens, klovnen og narrens kronotop kobles stedlig av Bakhtin til den offentlige plass – «the public square» – men det meste av Redferns, Lebedeffs og Lagerhielms kritikk foregår i mer eller mindre private rom. Likevel mener jeg at Griegs karakterer svarer til karakterene i Bakhtins kronotop, og det er ikke først og fremst på grunn av stedet de befinner seg, men i kraft av deres funksjon. De drar det skjulte ut i dagslyset. Karakterene trenger ikke å befinne seg fysisk på «the public square» for å være eksternaliserende – romanen er sitt eget offentlige rom hvor alt avsløres og blir offentliggjort for leseren.

#### 5.3.4. Arild Andersen

Den energiske forretningsmannen Arild Andersen er også interessant hva kjeltringens, klovnen og narrens kronotop angår. Om hans tenåringslibido står det: ”Da han ved femtenårsalderen lå under for den hemmelige ungdomslast (efter sin egen opfatning i en for menneskeheten hittil ukjent grad) besluttet han sig, for ikke å komme på sinnsykeasyl, til å omsette fristelsene i idrett og svømte frem og tilbake over indre Oslofjord på rekordtid ...” (Grieg 1976: 146). Denne karakterbeskrivelsen av ham, som fra første øyeblikk er humoristisk og lekende – setter standarden for hvor seriøst leseren skal oppfatte Andersen. Andersen er en av romanens mest komiske karakterer, hvilket er i tråd med både klovnen og narrens latterliggjørende egenskaper. Likevel mener jeg at Andersen først og fremst markerer seg som en narr. Bakhtin sier at narren er naiv og ikke evner å forstå alle samfunnets konvensjoner (1981: 163). Han er med andre ord en enkel figur som gjennom sin naivitet ubevisst latterliggjør og blottstiller. En slik bevisst uvitende karakter er et forfattergrep



Bakhtin kaller for “The device of «not understanding»” (1981: 164). Dette er også rollen de tradisjonelle hoffnarrene hadde, som enten med påtatt dumhet eller uskyldig naivitet hadde løyve til å påpeke det andre ikke våget. Narren var dermed ikke bare en sannsiger, men også en underholder.

Andersen er riktignok en smart forretningsmann, men i de fleste andre av hans bedrifter blir vi gjentatte ganger vitne til narraktige hendelser – som et barn, gjør og sier han ting uten å ofre det videre ettertanke. Kanskje er det denne skjødesløsheten som nettopp har gjort ham til en suksess i forretningslivet. Ved flere anledninger agerer han impulsivt og barneaktig, som når han entusiastisk kommer løpende inn på Theatercaféen for å erklære sin innsikt i psykoanalysen og gi en karakteristikk av huldrens opprinnelse: “Gjeterguttene gikk elskovssyke inn på fjellet, alene med kyrne, som eftersom ukene gikk antok mer og mer feminine former. Kuhalen på huldren representerte den triste opvåknen” (Grieg 1938: 218). I samme setting får vi også et eksempel på at Andersen naivt og ufiltrert uttaler det han tenker:

Ved nabobordet reiste det sig et ungt nygift par og gikk ut tett forbi dem. Andersen vendte sig hurtig mot de andre og ropte med et overordentlig presist uttrykk at han var den første som hadde hatt den unge fruen. Dette gjorde han på ingen måte for å være rå, men full av glede over å være i stand til å meddele en eksakt opplysning som kanskje kunde øke vennekretsens kunnskapsstoff (ibid).

Dette er langt fra det eneste eksempelet på Andersens direkte tale – et trekk han deler med kommunistene. Når han møter på Harboe i Moskva, har han – til tross for at emnet er upassende – samme naive trang til å opplyse:

– Enhver mann på femti med en pen datter har en inderlig drøm: å miste konen sin. Harboe sa dempet: – De er full mann, og hugget glasset i bordplaten for å få tak i tjeneren. – Men hør nå her, ropte Andersen, full av oppriktig trang til å opplyse ham, tenk Dem å sitte hver dag ved middagsbordet med en eldre kone ... Det er da ganske klart at en mann har mer lyst til å ha en pen pike ganske for sig selv. – Hold op, skrek Harboe. – Det er ingenting å skamme sig over, forsikret Andersen, det blir en virkelig fin forelskelse, uten overanstrengelse av noen art. – De er en pøbel, ropte Harboe (...). Andersen satte sig nynnende ned i den øde hallen (...) Han ilte frem på gulvet og illustrerte med pantomimiske bevegelser hvad han mente. Neste morgen, kom han henrykt, som intet var hendt, bort til Harboe og Nana (Grieg 1938: 153).

Andersen blir av Grieg nærmest fremstilt som et vanskelig barn som gjør hva det vil, og med hans pantomimiske bevegelser i siste sitat, blir likheten til narren slående. Som

narren, er han ikke bare naiv, men også en underholdende komisk skikkelse for leseren. Parallellene til et barn finnes gjennom hele romanen; Andersen går ikke, han springer. Eksempler på denne hyperaktiviteten er det mange av, blant annet: “Vital og oplagt sprang Andersen rundt i Moskva” (Grieg 1938: 150), “Arild Andersen kom nå springende inn i restauranten” (ibid: 217) og “Henrykt sprang Andersen videre, som en Puk i fullt dagslys, for usett å kaste sig inn i samtalen ved nye dekkstoler” (ibid: 273). Hver gang han tenker, gir Andersens utseende også assosiasjoner til en slags komisk enkel skikkelse uten videre tankekraft: “Om natten lå han med halvåpen siklende munn og tenkte på døden” (Grieg 1938: 220) og “Andersen lyttet med den distré halvåpne munnen som var hans sikreste kjennetegn på konsentrasjon” (ibid: 222). Samlet bidrar disse karakteristikkene til å sementere oppfatningen av Andersen som en enkel og naiv sjel uten hemninger, og denne naiviteten er også en av hovedgrunnene til at jeg velger å se på Andersen som en narr.

Så langt har det blitt stadfestet at Andersen tilsynelatende er naiv og direkte – kvaliteter som man tradisjonelt sett ikke forbinder med den mer indirekte og presise satire. Naiviteten stemmer for så vidt godt over ens med bildet Bakhtin gir av narren, men for å være en Bakhtiniansk narr må Andersen også latterliggjøre, avsløre eller harselere. Man trenger derimot ikke å lete lenge før man finner eksempler på Andersens mer satiriske trekk; i *Ung må verden ennu være* nevnes det eksplisitt at han har en hemningsløs trang til avsløring:

Han fattet en fullkommen lidenskap for menneskekunnskap. I selskapslivet forferdet han de tilstedeværende, når han ved hjelp av en rekke ypperlige psykologiske iakttagelser kunde bevise at to av gjestene, som for eksempel var gift på hver sin kant, *måtte* stå i forhold til hverandre. Det fantes ikke ondskap i et slikt utsagn fra Andersen, bare en hemningsløs, skinnende avslørerglede, som hos en dyrker av ren matematikk (Grieg 1938: 150).

Andersens viser en komisk entusiasme i bruken av psykoanalysen ved flere anledninger; tydelige forsøk fra Griegs side på å latterliggjøre en tenkemåte han betegnet som virkelighetsflukt. I dette tilfellet bruker dermed Grieg sin karakter som et verktøy for å harselere med psykoanalysen, eller for å parafrasere Bakhtin: som et “vehichle for an exposé”. Sist men ikke minst, som kroneksempelen på Andersens rolle som narr og naiv latterliggjører, har man Andersens reaksjon på handelen som foregår mellom nordmenn og italienere, mens norske sjøfolk samtidig blir bombet av italienske fly:

Han så bortover det festlig oplyste skib hvor latteren fra glade mennesker blandet sig med musikken, mens aeroplanduren langsomt døde bort:

Demokratiet seiler langs spanskekysten, fniste han og sprang videre.

Med et distré, men samvittighetsfullt uttrykk over det bleke ansiktet stod Andersen på båtdekket med hendene i hoftefest og gjorde knebøyi under stjernene.

Denne forstyrrende og skeive oppfatningen av hele situasjonen, viser hvor frakoblet Andersen er fra virkeligheten: han forstår ikke. En naiv kommentar som “Demokratiet seiler langs spanskekysten” – kombinert med fnis, sprang og knebøy – gjør bokens avslutning relativt komisk. Men samtidig som det er vanskelig å la være å trekke på smilebåndet av den eksentriske Andersen, skinner det gjennom hans ord en ganske bitter, hardtslående samfunnskritisk satire fra Griegs side. Bakhtin sier at “... opposed to greedy falsehood and hypocrisy we have the fool’s unselfish simplicity and healthy failure to understand” (1981: 162), og det er nettopp denne situasjonen vi ser i bokens siste kapittel: Andersens kommentarer får frem falskheten og grådigheten som råder om bord Harboes skip. Gjennom narren kommer Griegs siste advarsel til leserne om hva som vil skje hvis vi er for naive og ikke forstår hva som foregår: ikke-handlingen og reaksjonen vil seire.

### 5.3.5. Aksel Fauske

En av bokens mest ambivalente skikkelser, er forfatteren Aksel Fauske. Som karakter er han et klart eksempel på hvordan Grieg bruker kjeltringens, klovnens og narrens kronotop. Gjennom Fauske kommer krass kritikk rettet mot det norske kunstmiljøet Grieg foraktet, og nesten alle Fauskes handlinger og utsagn er satirisk harselas eller forfektning av Griegs estetikk. Fauske er en parodi på “radikale” norske kunstnere som ikke løfter en finger for å kjempe for synspunktene de hevder å ha. Han føler seg både som en utvalgt og en utstøtt. I likhet med Grieg misliker han den norske kunsteliten, men er likevel dømt til å være en del av det lille miljøet. Når han endelig engasjerer seg, blir ikke Fauske stort bedre enn Ashley: Han strekker seg ikke lenger enn å skrive en krass artikkel.

Som det står i kapittel 3.2.4., kommer store deler av Griegs estetikk til syne gjennom denne karakteren. Mens de fleste av Griegs satiriske karakterer gir ideologikritikk, er Fauske atypisk og kritiserer estetikken i stedet for politikken:

Evig kunst, svarte Fauske, er borgerskapets rørelse over at ingenting går videre.

(...) Et usedvanlig tarvelig ønske vilde det være at mennesker om noen

århundrer skulde smatte gjenkjennende på mine følelser; det er min tro at de til den tid vil ha bedre håp og bedre skuffelser enn mine” (Grieg 1938: 205f).

Videre sier Fauske at “[e]t sant dikterverk er et presist produkt av sin egen tid” (ibid: 206). Dette kunstsynet er det samme som Griegs (se kap. 3.2.4.), og Fauskes funksjon blir dermed todelt. På den ene siden inngår han i en metadiskusjon om kunstens samfunnsrolle og reflekterer her forfatterens synspunkter om at litteraturen først og fremst må være nyttebetont, ikke estetisk. I neste øyeblikk reduseres den velformulerte polemikeren Fauske til noe stakkarlig; han patroniseres og forsørges av Andersen, og utagerer som et trassig barn av denne grunn. Gjennom denne latterliggjøringen driver Grieg harselas med alle kunstnerne som ser på seg selv som misforståtte og utstøtte genier.

Dynamikken hvor Fauske i det ene øyeblikket er på topp, og i det neste underlegen, er symptomatisk på forholdet mellom ham og Andersen. De to står i en sterk symbiose; finansmannen lærer om det åndelige gjennom kunstneren, mens kunstneren er avhengig av finansmannen for å livnære seg. Fauske og Andersen dukker for det meste opp sammen i *Ung må verden ennu være* (Grieg 1938), og de blir en slags komisk duo hvor den døve hjelper den blinde. En normal person omgitt av “de uvitende” er et velkjent grep innen komedie, og Grieg benytter seg av dette i Andersen/Fauske-forholdet, hvor Fauske som den “normale” irriterer seg over Andersen og situasjonen han befinner seg i. Å være finansielt avhengig av en han ser på som en intellektuelt underlegen person, blir den ultimate ydmykelse for Fauske, og det er ut fra denne dynamikken komedien arter seg. Men Fauske utstår ikke situasjonen, og i en siste desperat handling angriper han Andersen for å bryte båndet:

Med et brøl kastet Fauske sig over Andersen, bordet veltet, glass knastes, dikteren lå på gulvet og holdt på å strupe sin venn, ikke på mange år hadde man sett make til åndsliv. Fauske blev hurtig ført vekk av resolute kelnerer. Andersen var aldeles begeistret, han sprang ut i garderoben for å stanse Fauske. Han var der ikke (Grieg 1938: 298).

Til hans store interesse, kommer Andersens følgesvenner hurtig frem til at Fauske identifiserer Andersen med Faren og angrepet skyldes kastrasjonsangst (ibid: 299). Denne episoden etterfølges av et selvmordsforsøk, hvorpå Fauskes venner overtaler ham til å la seg bli psykoanalyseret. Her er et av tilfellene hvor vi ser Grieg benytte seg av Fauske i et satirisk øyemed, hvor psykoanalysen blir kritisert og “avslørt” som virkelighetsflukt: “Det var en stor trøst for ham å kunne forlate denne pinefullt splintrede nutiden og føle at alle vanskeligheter

lå floket sammen i vesle Aksel som på stutte ben stabbet omkring i stuen på Sunnmøre” (ibid). Det var nettopp denne flukten fra den “pinefullt splintrede nutiden” Grieg kritiserte hos norske intellektuelle – å regredere inn i psykoanalysen var det samme som å hjelpe reaksjonen.

Fauske og Andersen står i et hierarkisk forhold hvor kunstneren er underordnet. Fauske brukes av Andersen som en portal inn i åndslivet, han bruker ham for å få et innblikk i psykoanalysen og gir Fauske penger for å bedre sin selvfølelse. Jeg har tidligere etablert Andersen som narr. I forholdet mellom Fauske og Andersen er derimot Andersen konge, og så lenge Fauske er av interesse holder han ham som sin kuriøse undersått. Men selv om han er “underlagt” narren Andersen, har ikke Fauske narrens naivitet. Flere ganger ser vi at Fauske kommer med fornærmelser mot Andersen, men ingen av frekktetene biter på:

Andersen lånte ham straks to tusen kroner. Fauske var anstendig nok til ikke å føle sig det ringeste takknemlig. Tvertimot overfuste han giveren med de groveste ord. Dette henrykket Andersen (Grieg 1938: 203).

Dette minner i stor grad om Lagerhielms kjepling med det svenske paret, hvor heller ikke han tas alvorlig – men er Fauske en klovn, slik Lagerhielm er? En klovn kommer i følge Bakhtin med “parodied taunts” mot andre (1981: 162), men kan også selv være latterlig i andres øyne. Både Lagerhielm og Fauske blir til en viss grad komiske karakterer som ikke tas alvorlig og gir andre underholdning. Men mens Lagerhielm lykkes i å håne Posse, kommer ikke Fauske noen vei med sine hån: Andersen estimerer ham ikke. Fauske svarer til Bakhtins klovnekaraktistikk, men han er ute av stand til å fullføre sin hånende klovnefunksjon. Han er en mislykket klovn.

Men til tross for dette fungerer likevel Fauske slik en karakter i kjeltringens, klovnenes og narrens kronotop skal. Satirisk avsløring får vi av både forleggerbransjen og forfatteryrket, som begge får sin indre mekanikk eksponert av Fauske:

— En god forfatter kan muligens livnære sig av sin produksjon et par år hvis han 1) har hatt en ulykkelig barndom eller 2) gått arbeidsløs. Dette er fra forretningsmessig synspunkt meget billige erfaringer, de er ikke forbundet med noen som helst utbetalinger fra et forlags side, og vil bli hilst med levende sympati.

Og siden? Siden er det slutt.

Men jeg kunde meget vel tenke mig et samfund, utbrøt Fauske, hvor et menneske ikke bare fikk lov til å rive av sig noen rå, prisbillige erfaringer, men fikk vilkår til å studere og forske, utvikle sig videre, kanskje til et *syn*. – Men hvad er det De sier mann, for det første er det for dyrt, for det annet vet vi hvad

slags syn det vilde bli, og for det tredje avhjelper vi dette behovet ved prektige utgaver av klassikerne (Grieg 1938: 203).

Denne metadiskusjon om kunstbransjen er et av de beste eksemplene på Griegs satire i *Ung må verden ennu være* (1938). Fauske, “narrens klovn”, blir en maske Grieg tar på seg når han skal kritisere forlagsbransjen. Han blir, som Bakhtin sier, “the vehicle for an ‘exposé’ of life” (1981: 160), og lar forfatteren plassere seg selv og sine synspunkter i verket.

## 6. Konkluderende bemerkninger

Man kan si at Nordahl Grieg lyktes i sitt prosjekt: å skape et verk som advarte og manet til handling mot fascisme og urett. Hvorvidt offentligheten reagerte på Griegs advarsler og didaktikk slik han ønsket, er en annen sak; vi vet at romanen ble kritisert av både høyre- og venstresiden. Kritikerne var ikke helt overbevist av bokens struktur, men som vist i kapittel 3.2.4 hadde Grieg «krabbeskallets estetikk» i tankene når han skrev romanen – verket skulle brukes og fortæres i sin samtid. *Ung må verden ennu være* var derimot ikke bare direkte kritikk, det var satire – Grieg latterliggjør, monterer kontraster og viser samfunnets skjevheter gjennom både humor og tragedie. Slik sett er Griegs bok, som Georg Johannesen sier, unorsk, og viderefører etter min mening heller arven fra Swift, Holberg og Twain, enn Ibsen, Bjørnson og Hamsun.

Mikhail Bakhtin var en relativt obskur figur i russisk akademia helt til 1960-tallet, så selv om Grieg og Bakhtin var av samme generasjon, har ikke Grieg blitt inspirert av hans ideer. Men Bakhtins kronopteori beskriver og setter ord på fenomener som allerede finnes i litteraturen, og kronotopene kan derfor ha en viktig rolle i *Ung må verden ennu være* uten at Grieg bevisst har benyttet seg av dem. Av alle kronotopene beskrevet i Bakhtins essay, er det særlig én som er sentral i Griegs roman: kjeltringens, klovnens og narrens kronotop. Det er den sentrale plassen denne kronotopens karakterer får, som løfter Griegs bok opp fra å være en rent historisk roman til å bli en dypt satirisk tekst. Redfern, Lebedeff, Lagerhielm, Andersen og Fauske, som enten kjeltringer, klovner eller narrer, er sentrale brikker i Griegs latterliggjøring og satiriske avsløring. Karakterene kan selv være tvetydige, men Griegs satire er klar. Det er for øvrig interessant å observere at Grieg stort sett har benyttet seg av til dels usympatiske karakterer som sine talerør, mens den ukorrumperte Knut Olsen er holdt for god til å bli trukket ned i satirens avgrunn. Selv om Bakhtins fokus ligger på eldre verk, gjør kronotopenes allmenngyldige potensial det mulig å bruke denne teorien på nærmest alle typer

romaner. I seg selv er ikke dette noe nytt, en rekke bøker, både nye og gamle, har blitt lest ved hjelp av kronotopbegrepet. *Ung må verden ennu være* har derimot ikke vært gjenstand for en inngående kronotopisk lesning tidligere, og i kraft av alle ideologier og kulturer som møtes i boken, ligger det et stort potensial for kronotoplesninger i Griegs roman. Dette kommer til syne i kapittel 5.1.2., hvor avhandlingen bare berører overflaten av den kronotopiske dybden som eksisterer i denne politiske gjennomsyrede boken. Modernitetskonflikten, spenningen mellom ulike tidssyn, idyllkronotoper og terskelkronotoper, er alle elementer som hadde fortjent å bli utforsket i mye større grad om avhandlingens sideantall ikke hadde begrenset stoffmengden.

Grieg strukturerer romanen etter historiske rom og ideologisk tid, og vi får se hvordan konflikter oppstår når karakterene beveger seg mellom disse kronotopene. Gjennom sin bruk av kronotopene viser romanen en klar sammenheng mellom tid, sted og ideologier. Men *Ung må verden ennu være* inneholder ikke bare eksempler på ulike kronotoper, den har et privilegert metaperspektiv over dem. Boken blir et Arkimedes-punkt hvor forfatteren kan stå med ironisk distanse og "rokke verden" han kritiserer. Det skapes dermed en parallell mellom Hugh Redferns posisjon (som også står i et Arkimedes-punkt) og den tilbaketrukne forfatterposisjonen Grieg har. Forfatteren, i likhet med kjeltringen, klovnens og narrens, er hevet over tid/sted-logikken i romanen hvor de fungerer metakritisk og trekker linjene utenfor romanuniverset. Han blir «forfatterkjeltringen». Avhandlingen påviser i så måte at de gamle arketyperiske karakterformene fra folkekulturen som Bakhtin beskriver – kjeltringen, klovnens og narrens – har slått dype røtter i generelle estetiske og narratologiske teknikker og strukturerer fremdeles moderne romaner. Dette bidrar også til å fange inn og klargjøre noe grunnleggende ved satiriske romaner: Parodisk latterliggjøring og avsløring kan manifesteres i svært ulike karaktertyper – men man kan undres, i kraft av at Knut Olsen ikke er benyttet av Grieg, om ikke de satiriske karakterene kanskje må være litt på kant med samfunnet for å oppnå ønsket effekt. I Griegs tilfelle, illustrerer uansett disse maskene forfatteren kan gjemme seg bak, en ambivalent og mer ideologisk uklar forfatterposisjon enn forventet av kommunisten Grieg. En ironisk forfatterholdning med Arkimedes-punktets kyniske avstand til ethvert ideologisk ståsted. Enten han vil eller ikke, blir nemlig Griegs foretrukne ideologi; kommunismen, også satirisk avslørt gjennom den stereotypiske karaktertegningen av de unge kommunistene.

Den, i sideantall, marginale kronotopen i Bakhtins essay – kjeltringens, klovnens og narrens kronotop – viser seg dermed å bli Griegs viktigste satiriske verktøy. Ikke bare kaster studien av denne kronotopen lys over Griegs roman, den gir også en verdifull narratologisk

metainnsikt i hvordan satirer generelt sett, ved hjelp av karaktertyper, kan konstrueres og struktureres av forfatteren. Ved å benytte seg av arketyperne «kjeltringen», «klovnen» og «narren», trekker Grieg sløret til side og lar leseren se den tvilsomme moral som gjennomsyrrer samfunnssystemet. Og med denne innsikten Grieg gir sine lesere, blir vi også servert løsningen: Vi må agere før det er for sent – vi må gå inn i vår tid.



## 7. Referanser

- Adam, B. 2004, *Time*, Polity Press, Cambridge.
- Adorno, T. 1998, *Estetisk teori*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Andersen, B. 2009, "Linda Hamrin Nesby disputas : 'En analyse av Knut Hamsuns romaner *Pan*, *Markens grøde* og *Landstrykere* med utgangspunkt i kronotopbegrepet'", i *Nordlit*, Michael Schmidt og Henning Howlid Wærp (red.), nr. 25, s. 291-326.
- Andersen, P. T. 2001, *Norsk litteraturhistorie*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Bakhtin, M. M. 1981 (1938), "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel : Notes toward a Historical Poetics" i *The Dialogic Imagination : Four Essays by M. M. Bakhtin*, Michael Holquist (red.), University of Texas Press, Austin.
- Bakhtin, M. M. 1984, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, Caryl Emerson (red.), University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Borgen, J. 1945, *Nordahl Grieg*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Bullitt, J. M. 1961, *Jonathan Swift and the Anatomy of Satire*, Harvard University Press, Cambridge.
- Burke, S. 2008, *The Death and Return of the Author*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Burton, S. 1996, "Bakhtin, Temporality, and Modern Narrative: Writing 'the Whole Triumphant Murderous Unstoppable Chute'", i *Comparative Literature*, vol. 48, nr. 1, s. 39-64. Hentet 15.09.2010 fra: <http://www.jstor.org/stable/1771629>, med tilgang fra Universitetet i Bergen.
- Dahl, W. 1989, "Tid og tekst 1935-1972", bind 3 i *Norges litteratur*, Aschehoug, Oslo.
- Digernes, I. 1946, "Nordahl Grieg i Moskva" i *Magasinet*, Oddvar Larsen og Nils Johan Rud (red.), vol. 19, nr. 51/52, s. 2 og 33-35.
- Digernes, I. 1962, "Han hadde noe på hjertet" i *Gå inn i din tid : til minne om Nordahl Grieg*, Ny Dag, Oslo.
- Eagleton, T. 1991, *Ideology : an Introduction*, Verso, London.
- Egeland, K. 1953, *Nordahl Grieg*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Egeland, K. 1983, "Mellomkrigstid", bind 5 i *Norges Litteraturhistorie*, Edvard Beyer (red.), J. W. Cappelens Forlag, Oslo.
- Erichsen, S. 1946, *Nordahl Grieg*, Athenæum, København.
- Grieg, G. 1957, *Nordahl Grieg – slik jeg kjente ham*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Grieg, H. 1963, *Nordahl min bror*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Grieg, N. 1938, *Ung må verden ennu være*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

- Grieg, N. 1945, *Friheten*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Grieg, N. 1948, *Samlede dikt*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Grieg, N. 1957, *Breve til en tante*, utgitt av Aagot Vollan, Oslo.
- Grieg, N. 1974, *Veien Frem*, Odd Hølaas (red.), Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Grieg, N. 1976 (1938), *Ung må verden ennu være*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Grieg, N. 1981, *Et varig vennskap : 46 brev fra Nordahl Grieg til Nils Lie, 1928-43*, Brikt Jensen (red.), Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Hansteen, H. M. 2003, ”Endringens etos : Merknader til Nordahl Griegs lyrikk” i *Vagant*, nr. 1-2, s. 117-123.
- Hoem, E. 1989, *Til ungdommen : Nordahl Griegs liv*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Holen, Ø. 2001, ”Anti-kapitalistenes heltinne. Oslo-folk sluker politisk litteratur” i *Aftenposten* 10.10.2001, s. 36. Hentet fra Atekst søkedatabase 12.05.2010 med tilgang fra Universitetet i Bergen:  
<http://ret-web01.int.retriever.no/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055004200110100145&serviceId=2>
- Johannessen, G. 2003, ”Nordahl Grieg: Etterord”, i *Nytt om Ibsen : og andre essays*, Cappelen, Oslo.
- Kejzlar, R. 1962, ”Humanismen – slik den er kunstnerisk framstilt i Nordahl Griegs verk” i *Nordahl Grieg og vår tid*, A/S norsk forlag Ny Dag, Oslo.
- Kittang, A. 2009, “Linda Hamrin Nesby disputas : ‘En analyse av Knut Hamsuns romaner *Pan*, *Markens grøde* og *Landstrykere* med utgangspunkt i kronotopbegrepet” i *Nordlit*, Michael Schmidt og Henning Howlid Wærp (red.), nr. 25, s. 291-326.
- Laxness, H. K. 1962, “Nordahl Grieg paa Island” i *Gå inn i din tid : til minne om Nordahl Grieg*, Ny Dag, Oslo.
- Lefebvre, H. 1976, “Reflections on the Politics of Space” i *Antipode*, vol. 8, no. 2, s. 30-37, hentet 6.10.2010 fra <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8330.1976.tb00636.x/abstract;jsessionid=924CB44D43D0D7EC46DAC2763BE95D6C.d03t01>.
- Lothe, J., Refsum, C., Solberg, U. 2007, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Lukács, G. 1975, “Tendens eller partiskhet?” i *Georg Lukács : Realisme*, Helge Rønning (red.), Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Lukács, G. 1975, “Balzac og den franske realisme” i *Georg Lukács : Realisme*, Helge Rønning (red.), Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

- Nag, M. & Pettersen, F. 1982, *Reise gjennom vår egen tid : Nordahl Grieg om kultur og politikk 1933-1940*, Falken forlag, Oslo.
- Nesby, L. 2008, *En analyse av Knut Hamsuns romaner Pan, Markens grøde og Landstrykere med utgangspunkt i kronotopbegrepet*, akademisk avhandling, Universitetet i Tromsø.
- Rønning, H. 1975, "Georg Lukács og realismen" i *Georg Lukács : Realisme*, Helge Rønning (red.), Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Sejersted, J. 2003, "Emnets poetiske Brugbarhed : Nedslag i den politiske lyrikk" i *Vagant*, nr. 1-2, s. 130-143.
- Sjøli, H. P. 2003, "Politisk litteratur?" i *Klassekampen Morgen* 29.10.2003. Hentet fra Atekst søkedatabase 12.05.2010 med tilgang fra Universitetet i Bergen:  
<http://ret-web01.int.retriever.no/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055010200310290031&serviceId=2>
- Thacker, A. 2003, *Moving through modernity : Space and geography in modernism*, Manchester University Press, Manchester.
- Vold, H. 1983, *Nordahl Grieg om seg selv*, Den norske Bokklubben, Oslo.
- Öberg, J. 1997, "Efterord" i *Det dialogiska ordet*, Bokförlaget Anthropos, Uddevalla.

## 8. Abstract/sammendrag

With a detailed introduction to Nordahl Grieg's novel, aesthetic viewpoints and political views, his satirical and political novel, *Ung må verden ennu være* [*The World Must Still Be Young*] (1938), is explored. Using Mikhail Bakhtin's chronotope theory, the thesis provides a generic chronotopical analysis of *Ung må verden ennu være* as a whole. However, of all the chronotopes mentioned by Bakhtin in his essay, *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel : Notes toward a Historical Poetics* (1981), the main focus of the thesis is how the chronotope of the rogue, the clown and the fool is used as a satirical tool by Grieg. Through this chronotope, the author utilises the characters as extensions and facilitators of his satirical message. Given how the chronotope of the rogue, the clown and the fool transcends the boundaries of the text itself and includes the author, the historical and political context surrounding Grieg's novel is taken into account as well.

Methods include identifying characters in *Ung må verden ennu være* which correspond with the hallmarks of the characters in Bakhtin's chronotope, and, once identified, exploring how the particular characters function in relation to Nordahl Grieg's satire and political message. The main findings, with respects to *Ung må verden ennu være*, are how the characters Hugh Redfern, Ivan Borisovitsj Lebedeff, Rudolf Lagerhielm, Arild Andersen and Aksel Fauske correspond to Bakhtin's rogue, clown and fool. Although they are relatively insignificant characters in the plot itself; Redfern, Lebedeff, Lagerhielm, Andersen and Fauske show themselves to be essential to the novel's satirical function. It is the use of these archetypal characters – the rogue, the clown and the fool – that elevates Grieg's novel from being a mere historical piece, to being a novel steeped in satire. As a consequence of these findings, it becomes apparent that the utilisation of Bakhtin's satirical concepts, among others: «Rabelaisian laughter» and ridicule, does not limit itself to the satirical authors of antiquity, the Renaissance or the Enlightenment. Although Bakhtin limits his discussion of satire to older forms of literary genres, his concepts seem to be fully applicable to modern novels as well. This connection shows that the old folkloric characters of the rogue, the clown and the fool, have become ingrained devices in narratology, and is still being used today. The results of the analysis therefore yield a narratological meta-perspective and insight into how an author might utilise chronotopes when constructing satirical novels. Links between modern satirical works and the chronotope of the rogue, the clown, and the fool, are fairly unexplored in Bakhtinian research. As far as *Ung må verden ennu være* goes, this connection has never been investigated to a significant extent in previous research.

---

Med en detaljert innføring av Nordahl Griegs roman, estetiske synspunkter og politiske oppfatning, blir hans satiriske og politiske roman, *Ung må verden ennu være* (1938), utforsket. Ved hjelp av Mikhail Bakhtins kronopteori, gir avhandlingen en generell kronotopanalyse av *Ung må verden ennu være*. Selv om en rekke ulike kronotoper nevnes i Bakhtins essay, *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel : Notes toward a Historical Poetics* (1981), ligger hovedfokuset i avhandlingen på én spesifikk kronotop; kjeltringens, klovnens og narrens kronotop, og hvordan denne brukes som et satirisk verktøy i Griegs roman. Gjennom denne kronotopen benytter forfatteren romankarakterene som en forlengelse av seg selv, og som en videreformidler av sitt satiriske budskap. Grunnet kjeltringens, klovnens og narrens kronotops tekstesterne koblinger til forfatteren, blir den historiske og politiske konteksten rundt romanens utgivelse også tatt i betraktning.

Et viktig ledd ved fremgangsmåten har vært å identifisere karakterer i *Ung må verden ennu være* som innehar samme kjennetegn som karakterene i Bakhtins kronotop. Deretter utforskes det hvordan de særskilte karakterene fungerer i forhold til Nordahl Griegs satire og hans politiske budskap. Hovedfunnene, med tanke på Griegs roman, er hvordan karakterene Hugh Redfern, Ivan Borisovitsj Lebedeff, Rudolf Lagerhielm, Arild Andersen og Aksel Fauske tilsvarer Bakhtins karakterer; kjeltringen, klovnen og narren. Selv om disse karakterene er relativt ubetydelige i selve plottet, viser det seg at Redfern, Lebedeff, Lagerhielm, Andersen og Fauske er uunnværlige når man kommer til romanens satiriske funksjon. Det er bruken av disse litterære arketyperne – kjeltringen, klovnen og narren – som hever Griegs roman opp fra bare å være en historisk bok, til å bli en tvers gjennom satirisk roman. Gjennom disse funnene blir det også klart at bruken av Bakhtins satiriske konsepter, blant annet: «Rabelaisian laughter» og latterliggjøring, ikke trenger å begrense seg til antikkens-, renessansens- eller opplysningstidens forfattere. Bakhtin begrenser seg riktignok til eldre former for litterære sjangre i sin drøfting av satire, men som avhandlingen viser er hans begreper også helt og holdent anvendelige på moderne tekster. Dette viser at folkekulturens gamle karakterer, kjeltringen, klovnen og narren, har blitt narratologiske grep som fremdeles brukes i moderne tid. Avhandlingen gir dermed et generelt narratologisk metaperspektiv, hvor vi får innsikt i hvordan en forfatter kan konstruere og strukturere en satirisk roman ved hjelp av kronotoper. Båndene mellom moderne satiriske verk og

kjeltringens, klovnens og narrens kronotop relativt utforsket i kronotopforskningen. Hva *Ung må verden ennu være* angår, har dens kobling til kjeltringens, klovnens og narrens kronotop ikke vært utforsket i nevneverdig grad i tidligere forskning.