

**Nådeløs omsorg. Kjærlighet, selvmord, kunst og overskridelse
i Olav Duuns fiksjonsverden**

Avhandling for PhD-graden
Universitetet i Bergen
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
2012

Grethe Fatima Syéd

**Nådeløs omsorg. Kjærlighet, selvmord, kunst og overskridelse
i Olav Duuns fiksjonsverden**

*Se noie skal du oine
det store i det små
Wergeland*

Forord

Denne avhandlingen har lidd den ulykkelige skjebne å være et refusert produkt. Selv en vriompeis som undertegnede må innrømme at den har blitt bedre av det. Idar Stegane var veileder for den refuserte versjonen, som var resultat av en periode som universitetsstipendiat i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen. Christine Hamm og Atle Kittang har lest og kommentert innledningen til den foreliggende avhandlingen i en tidligere versjon. Per Buvik har vært til god hjelp når det gjelder Bataille, Ivar Utne det samme med grammatiske spørsmål og navn. Erik Bjerck Hagen har vært tusen prosent uunnværlig det siste knappe året, og bør på sokkel snarest. Det samme bør Tom Arnold Pedersen. Takk til alle disse, og til Duun-miljøene i Oslo, Holmestrand og på Jøa, Løgstrup-arkivet ved Aarhus Universitet, og alle andre jeg har drøftet små og store spørsmål med. Særlig takk til Otto Hageberg for mang en god chat og Knut A. Syéd for teknisk assistanse på flere nivå. Aller størst takk til mine oppsiktsvekkende unike venner, mine foreldre, samt mine barn, som med overraskende jevne mellomrom gir meg følelsen av å bestå med glans.

Bergen i mars 2012

Grethe Fatima Syéd

Innhold

I) Innledning 11

1) Olav Duun: Kjærlighetens og dødens dikter 11

Bakgrunn..... 11

Problemstillinger, teser..... 15

Tekstutvalg, oversikt over avhandlingen 24

2) Duun-resepsjonen..... 27

Oversikt, posisjonering..... 27

Konfliktlinjer. Odin og Ragnhild som eksempel..... 35

3) Teoretisk perspektivering. Estetikk, etikk, kjærlighet og lesing 45

Kjærlighet, etikk og lesing 45

Georges Batailles overskridelsesfilosofi..... 52

Estetikken: sansing, skjønnhet, kunst. K. E. Løgstrups kunst- og sansingsmetafysikk 55

Løgstrups estetikk som døråpner til etikken..... 60

Løgstrup og Bataille – kunst, tanke, arbeid 63

Teoretiske og metodiske overveielser. Leser, lesing, lesemåter, vitenskapelighet 66

II) Lesinger..... 71

1) Forspill. Mellom barnet og morderne – estetikk og etikk i to noveller 71

«Når auga i ein menneskekryp kan ha den leten der». «Ei lita gjente og tjuven hennes» (*Vegar og villstig*, 1930) 71

Batailles heterogenitet, Jolliens *Lovet være svakbeten*..... 76

Holdning..... 79

«Alt samens». Litterær argumentasjon. Poulets «Phenomenology of Reading» 83

«Om dei ikkje sa det for etter-på». «Millom røvarar og rettferdsmenneske» (*Vegar og villstig*, 1930) 86

Kjærlighet og sekundærlitteratur. Žižeks «Courtly Love, or Woman as Thing»..... 93

Protest mot temporaliteten. Begynnelse og slutt. Genettes *Paratexts*, Adomos «Titlar»..... 96

Hillis Millers «The Problematic of Ending in Narrative»..... 99

Litteraturen som alternativ verden 103

Duuns etikk: «No må vi til å ro lite grand»..... 105

Etisk immoralisme? 109

Avsluttende 113

2) Kjærlighet: «Han vart kald attmed det syne» 115

Den uhørte kjærligheten..... 115

Kjærlighetens forbannelse. «Gisken Larsdotter» (*Blind-Anders*, 1924)..... 119

Erotikk og forbrytelse. *Gud smiler* (1935) 124

Kjærlighet, moral, samvittighet. *Det gode samvite* (1916) 134

Barnslighet og grusomhet. Frigg som hypermoralisk i Batailles forstand 143

Litterær tid: «At gjort ikkje kan bli ugjort». Kermode, Ricoeur, Brooks..... 146

«Elske og bli lykkelig, bli ulykkelig og bli lykkelig att» (*Straumen og evja*, 1926) 152

Kvinnens lodd – i tekst og resepsjon 156

«Så vidt ho kunde sjå han». *Jurikfolkes Astri*..... 160

Duun som feminist vs. misogyn. Halberstam om «unbecoming» 163

«Kjærliksverda» (*Menneske og maktene*, 1938) 167

Berre kjærleik og død? Død, etikk, desillusjon, trøst 170

Identifikasjon og avstand: «Det var då henne sjøll»..... 173

Avsluttende 179

3) Selvmord: «Slik alle lever etter dei er døde» 181

Litteratur om selvmord, selvmord i litteraturen 181

Skoene på bryggen. Ett motiv – fire bøker..... 187

«Og alt ho såg på, gjorde vondt». Sigyn i *Nøkkesjolia* (1910) og *Sigyn* (1913) 187

«No var her straks ein tulling igjen». Nils i <i>Hilderøya</i> (1912)	192
«Over lange, lange moar». Petra i <i>Harald</i> (1915).....	192
«Ein einstøing og ein forlesen ein, og ein gudsfornektar dertil». Ola Háberg i <i>Juvikfolke</i>.	199
Ola som størrelse i teksten.....	199
Paradoks og ekstreme: «Sukker godt og eiter».....	200
Ola i sekundærlitteraturen: «Den mislykte brø».....	201
Ola som elsker, kunstner og dømt: «Røytegge bli det aldri fugl av».....	205
Selv mordet – og videre.....	217
What's in a name? «Han heitte ikkje etter nokon».....	220
Kunst, kjærlighet, melankoli. «If music be the food of love».....	223
Ting og transcendens. Lombroso om geniet, Benjamin om intriganten.....	228
Den depressive Ola. Det oscanisk uendelige vs. sneglehusets <i>incurvatus</i> . Kristeva	232
Oral fiksering: «Du kunde suge blod».....	236
Bibel og babel. Åbor, åbord, ånd. Stein, vind, vann	238
Melankolikerens gleder: «Dikter sig tel». De Man om allegorien.....	243
Ola som tekstlig størrelse.....	248
Estetiske øyeblikk – medlidenhet og motløshet	251
Eg elsker dei?	251
Sko og føtter som kulturelle uttrykk.....	254
Bataille om selv-ofring og selv-lemlestelse.....	257
Siste reis? Himmelbåten og andre båter.....	259
Sorg, skjønnhet, empati. Konflikt mellom liv og verk. Keen, Harrison, Scarry	261
Løgstrup om sinnsbevegelsens anonymitet. Skjønnheten som gave.....	265
Avsluttende	269
4) Estetikk, etikk og sansing	271
Religion, religiøsitet og (natur)mystikk i forfatterskapet.....	271
«Kva var det dei såg?» Sansingens forhold til det oversanselige	271
Bedehusbevegelsen – tid, skyld, tilgivelse, nåde. Kierkegaard, Caputo, Vattimo.....	280
Bataille om det umulige fellesskapet.....	291
Naturen.....	295
Tautologi og epifani.....	295
«Her var eitkvart som kom». Tiltale, kontakt, isolasjon	299
Det lille mennesket i den store verden. Løgstrups tilbakeholdenhet.....	301
Den ontologiske komponenten. Verden fins.....	306
Harmoni og entydighet. Duuns gule åker, Barthes' gule katt. Lesing med avstand i tid.....	309
At-het, vøren og definitivitet.....	314
Kunsten	319
«Det held eg for skam». Kunstrefleksjon og rasjonalitetskritikk. Sontags «Against Interpretation».....	319
«Lukt på kalde sjøen». Musikk, representasjon, underholdning, lære. Kunstens demoni.....	325
Kunstfiendtlighet og -ambivalens. Bataille om poesien hat.....	330
Lesingens kommunikasjon. Batailles intensitet og inderlighet.....	335
Lesingens etikk?.....	341
Avsluttende	345
III) Utgang	347
«Da først veit du at du er til»	347
Litteratur.....	355
Verk av Olav Duun.....	355
Annen litteratur.....	355
Nettressurser	376
Register.....	377
Abstract.....	383

I) Innledning

1) Olav Duun: Kjærlighetens og dødens dikter

Bakgrunn

Olav Duun (1876-1939) har en status i norsk litteratur det er lite å si på. Han blir av mange rangert på høyde med Knut Hamsun; noen, som Otto Hageberg (2004: 48) og Vigdis Ystad (2007: 15), setter ham til og med over. Men det rår en viss misnøye med traderingen av forfatterskapet, det Ole Martin Høystad har karakterisert som «*abstrakt idealisme* (ei forfallsform)» (1987: 135, forf.s uth.) og Einar Vannebo som «den hevdvunne etisk-idealistiske tolkingstradisjonen» (1990a: 13). I «Olav Duuns ettermæle» skriver Hans H. Skei at Duuns forfatterskap «ikkje alltid er blitt forvalta som det fortener, og at enkelte drag ved det – det moralsk høgverdige, menneskeverdet, etiske påbod, livsvilje og -kamp, av ymse årsaker har kome til å skugge for andre sider» (2006: 193). Og i *Den norske litterære kanon 1900-1960*, Erik Bjerck Hagen: «[K]anskje har også Duuns beundrere vært for alvorstunge i sin omgang med forfatterskapet. De later ofte til å vise det for mye ærefrykt – som om det var en truet art» (2007: 15). Hvordan kan dette ha seg? Hvordan kan alvor, ærefrykt og idealisme, det moralsk høyverdige, etiske påbud, livsvilje og -kamp – gode ting alle sammen – få skylden for *mangler* i forvaltningen av et forfatterskap? Hva slags sider av Duun har havnet i skyggen? Hvorfor har de havnet der? Og hva er å vinne på å løfte dem frem?

At Duun er *Den store etikeren*¹ i norsk litteratur, er én karakteristikk som har blitt ham til del. Andre er Duun som *psykolog*, Duun som *folkelivsskildrer*, Duun som utforsker av *vondskapens problem* og Duun som en form for *vismann og profet*. I 1933 kalte Alf Larsen ham «vår største psykolog» (1964: 90), Bjarte Birkeland følger opp med «den store psykologen» (1950: 198 m.fl.), og andre fremstillinger peker mot det samme: at vi har å gjøre med en forfatter som lodder dypt. Birkeland ser den muntlige tradisjonen forfatteren sto

¹ Dette er en term Otto Hageberg laget rundt 1980, på bakgrunn av møter i Duun-klubben, der bl.a. Leiv Fetveit og Bjarte Birkeland var aktive (privat korrespondanse). Den beskriver tradisjonen etter Thesen og Haakonsen, og er lite belagt i skrift, men har stått desto sterkere i den muntlige traderingen; særlig for de mange nordisk-studenter som har vært gjennom landets utdanningsinstitusjoner. Hageberg innleder sin «Drift og drap. Ei anna røyst i *Medmenneske* av Olav Duun» slik: «I publikums medvit står Olav Duun først og fremst som den store etikeren i norsk litteratur» (1980: 60). Mitt inntrykk er at dette gjelder fremdeles.

i som årsak til sjangertrekk og grep, særlig for novellenes del (1976a), og nærheten til det folkelige blir også vektlagt i biografiske fremstillinger, der det trekkes frem hvordan han som ung stakk seg vekk fra gårdsarbeid for å notere ned replikker og situasjoner, at han rodde vinterfiske i ni år, at han ikke forlot hjemstedet før han var 25, og at han selv fremhevet fortellerkunsten derfra (se f.eks. Winsnes 1937: 546, Thesen 1942: 17ff, Beyer 1996: 303). Vondskapen er på sin side fremhevet blant annet av Sigurd Fjær (1933) og Høystad (1996). Flere har også ment at Duun var i besittelse av en slags spådomsevne, idet han med *Samtid og Menneske og maktene* forutså andre verdenskrig, og til og med døde som følge av krigsutbruddet. I den mye siterte gravtalen ga presten, Jon Mannsåker, uttrykk for en slik tanke: «Det er ein forferdeleg symbolisme i dette, at nokre dagar etter at dikteren hadde fenge prov for at reknestykket hans var rett – so døydde han» (fra Thesen 1942: 330-1). Thesen følger opp: Duun «såg, som den synske mannen han var, kva som nærma seg, – at verda stod framfor ein ny verdskrig» (330),² Daniel Haakonsen viderefører med å hevde at man i hans siste bøker kan se «en nordisk halvbror av Kassandra: klarsynt, profetisk og kanskje altfor følsom til å tåle at ulykken ikke bare var blitt varslet, men virkelig kom» (1987: 139, se også s. 146 og 1985: 116, 120), og Birkeland er i samme gate når han snakker om «ein diktar som synest ha sett for seg det store folkebedrag og den omsynslause brutalitet som heldt på å gripe om seg i ei veggvill verd som ropte etter førarskap» (1983: 536, se også s. 545ff).

Det er vanskelig å være uenig i en etikk som Duun-forskingens. Thesen finner den i forfatterens «store vyrdnad for livet» (1942: 142) og mener han er «ein humanismens riddar» (1952: 270, også Eide kaller ham humanist, men medgir at ordet er vagt, 1968: 58, se også Groven 1998: 170). Haakonsen har, særlig gjennom lesingen av Ragnhild i *Medmenneske*, Odin i *Juvikfolke* og Agnar i *Samtid i imitatio christi*-tradisjonen (1966: 67, 1987), lagt noen raster for hvordan det lenge var gangbart å lese forfatteren. I tradisjonen etter dem har ord som *menneskeverd*, *respekt*, *ærbødighet* og *ansvar* ofte blitt brukt (se f.eks. Fetveit 1966, Eide 1968, Groven 1998).

Dette avspeiler uten tvil en viktig side ved tekstene. Og en etikk som baserer seg på det gode i mennesket, er ukontroversiell. Men som Duun-lesing er den mangelfull. Fokuseringen på det oppbyggelige har ført til en slagside i resepsjonen, der forskerne gir inntrykk av at Duuns personer både er edlere, men også langt mer blodløse enn de høyst menneskelige skapningene som møter oss i bøkene. For hos Duun møter man som regel

² Trykt opp som «Innleiing» i *Minneutgaven* (1948/49 og seinere, bind 12: 6-7), og i Dalgard (red.): *Olav Duun. Ei bok til 100årsjubileet* (1976: 56). Se også innledningene i *Minneutgavens* bind 1 og 8. I det siste modernerer han ved å sette «synsk» i anførselstegn (6).

ikke den ene polen uten at den er kraftig blandet opp med den motsatte. Forfatteren serverer sjelden solskinnshistorier – personene er ofte mordere, selvmordere og kriminelle; de er, uten at dette truer den storheten mange fremhever, både ynkelige, redde, sjalu, hevnjerrige, ulykkelig forelsket, voldelige, fortvilte og sinnssyke. Og handlingen er deretter. Duun ser de menneskelige grunnvilkårene i hvitøyet. Her er lite sentimentalitet, tildekking og sødmefylt forsoning, og at forfatteren, som Willy Dahl påpeker, bruker *forbrytelse* som plot «atskillig hyppigere enn i virkelighetens kriminalstatistikk» (1984: 248), har nok andre grunner enn at det skaper page turners. Heller ikke tilbyr han noen *løsning* på vondskapens problem. Dessuten har han ikke bare tematisk, men også teknisk, lidd under forenkling. Undersøkelsen av det litterære har blitt nedprioritert til fordel for tematikken; man har oversatt for fort til allmenngyldige konklusjoner og universelle begrep, mens utgangspunktet; de singulære fortellingene om enestående liv og ureduserbare erfaringer, gjengitt i en ofte *svært* kompleks teksttekstur, har blitt underprioritert.

Mot et slikt bakteppe blir det tradisjonelle Duun-bildet utilstrekkelig. For det første fordi det underbetoner det *ubehagelige*, som er en betydelig del av det menneskelivet vi finner i bøkene. Det vonde blir en grense å definere seg mot, ikke en integrert del av det menneskelige, og etikken truer i siste instans med å sementere leserens verdensbilde, i stedet for å berøre, utfordre og ryste, slik jeg vil tro Duuns tekster gjør med de fleste. En slik lese måte tar heller ikke de fulle konsekvensene av smerten, fortvilelsen og galskapen i verket. For det andre tar det ikke nok hensyn til det *motsetningsfulle* som preger menneskelivet i Duuns tapning. Det er ikke tilfeldig at paradokset er det dominerende stiltrekket i disse tekstene. For å få dem til å gå opp med lesehypotesene, har mange tolkinger forenklet det komplekse. Det kanskje tydeligste eksemplet er hvordan Ragnhild blir håndtert: Hos Thesen er det hun gjør ved å drepe Didrik å *berge, frelse* og ta *ansvar* (1942: 285, 286, 290) for Håkon, og når hun innser at det hun har gjort er forspilt, er det utelukken- de fordi han ikke tar imot «offeret» på rett måte. Ifølge Haakonsen føler Ragnhild seg *kallet*; drapet er et utslag av *bekjttelsestrang* (1987: 143f). Han ser ingen motforestillinger mot dette: «Hennes senere liv bekrefter at hun hadde rett» (144). Jeg skal komme tilbake til resepsjonen av Ragnhild, som er en god illustrasjon av sekundærlitteraturens idealiserende tendens. Det er også følgende sitat. Selv om Thesen helt på sin plass nevner vondskapen her, forsvinner den i det patosfylte når han skriver at Duuns

tru på menneska og menneskeverdet var bergfast. Og her står han på Wergelands line i norsk diktning, den lina som dei fleste av våre store diktarar har folgt, og som er adelsmerket i vårt åndsliv. I ei vond og vanskeleg tid, med krig og angest for ny krig, var Olav Duun ein humanismens riddar, ein menneskeforsvarar, med djupt innsyn i vondskapen vår, men likevel med ei mennesketru som lyste som ei stjerne gjennom skodda. (1952: 270)

Deler av førstelinjeresepjonen hadde en helt annen oppfatning av Duuns prosjekt. Om personene i *Det gode samvite* skrev for eksempel Johannes Lavik i *Gula Tidend*: «Det stend av deim ein frostrøyk av hugløysa» (1916: 1, se også Groven 1995: 70), og i *For bygd og by* utløste samme bok følgende vurdering:

Olav Duun har no ei 10 aars tid frametter rota i eit helvite, so godt som ein kann finna det her på jordi og vel som [sic] det, etter figurar til aa setja inn i den norske folkefantasia. Han har rettno naatt meisterskapen i aa handsama smaadjevlane. Smaadjevlane! – nei, i evna til aa pina, torturera sjæli hja seg sjolve og andre syner dei ein reint superdjevelsk utpekulert kunst [...] Duun sine folk piner andre verre te meir dei tregar sjolve. Dei smiler med eine helvti av sjæli og skjer tenner med hi. (S. E.³ 1916: 377)

Tidlig resepsjon så altså det undergravende, grusomme og stygge i Duuns tekster. Men den så verken verdien eller verdiene i dette, og dømte forfatteren nord og ned. Seinere resepsjon har derimot fremhevet det etiske potensialet. Men med det har det destruktive blitt underbetont. Lars Groven tidfester et omslag til Odins offer i *I stormen* (1923):

Mye av den kritikken som til da hadde vori heller lunken når det gjaldt vurderinga av Duuns bøker, snudde nå om. Den diktaren som ofte var blitt stempla som svartsynt, for lite 'oppbyggelig' i vidaste meining, ikkje minst av den nynorske litteraturkritikken, blei nå løfta opp til dei store hogder. (1998: 77)⁴

Høystad på sin side ser et skifte i Duun-forskningen på 1970-tallet, særlig i synet på mennesket, som han mener lenge gikk i retning av svart/hvitt, med helter som vil det gode og motkrefter som vil det motsatte, eller med Thesen, som han viser til, *lykkemann og niding* (1987: 26, Thesen 1942: 53ff, 180, 211ff). Dette har seinere forskning vært kritisk til.

I vår tid har Otto Hageberg vært den viktigste Duun-leseren, først og fremst med en psykoanalytisk innfallsvinkel, og med en interesse for forfatterens behandling av kjærlighet og erotikk jeg deler fullt ut. Hans innsikter om Duuns menneskesyn er ikke til å komme forbi, for eksempel når han i «Drift og drap. Ei anna røyst i *Medmenneske* av Olav Duun» vektlegger at det er to menneskesyn i forfatterskapet; ett nærmest deterministisk, der mennesket er fanget av drifter og tabu, og ett der det inngår «ein fantasi om transcendens, det vil seia om menneske som kan handle mot bindingane og forma dei om til skapande kraft» (1980: 77). Konflikten mellom disse resulterer i spenninger: «Ei røyst talar om bindingar, ei anna talar om lengselen etter å vinna over dei» (63). I *Forboden kjærleik. Spenningsmonster i Olav Duuns diktning* tar Hageberg for seg kjærlighetsmotivet i en del tidlige Duun-romaner, samt *Olsvøytane*. Han peker på ødipale strukturer, underbevisste tildriv,

³ Signaturen S. E. er Severin Eskeland, som var redaktør av *For bygd og by* fra 1914 til 1919.

⁴ Dette var imidlertid ikke entydig, Inge Krokann snakker i et intervju i *Den 17de mai* 13/12-1933 om «den aarvisse [Duun-]javrettinga i 'Tidens tegn'», der Ronald Fangen skal ha vært eksekutor (1933: 2). Groven fremhever hvordan særlig Henrik Rytter mente Duun var fylt av *menneskeforakt* (2003: 108), og en sein roman som *Samtid* ble av mange oppfattet som dypt pessimistisk da den kom ut, mens ettertiden i stor grad har gitt den en oppbyggelig tendens (se f.eks. Tretvoll 1977, Birkeland 1983: 545). I «Hevn over teksten? Tekst, tolking, resepsjon, med nedslag i Olav Duuns forfatterskap» (2010), prøver jeg å antyde årsaker til at Duun-resepsjonen har blitt så fokusert på det oppbyggelige.

repetisjonstvang og rivalisering, og en hovedkonklusjon er at kjærligheten hos Duun er preget av regresjon (1996a: 26). Hageberg har også tatt for seg den oppbyggelige tendensen i resepsjonen, og påpeker at ingen i samtiden fremhevet det bildet av *Olsoygutane* som har blitt stående i ettertid, av en lystig spenningshistorie. «Kanskje var det noko i Duun på høgda av karrieren som ville ha han til å reservera seg mot dei som nesten dyrka han som ein profet og oppfatta han som programmatisk positiv?» (1996d: 323), spør han. Og går så langt som til å antyde at litteraturhistorikerne har «teke hemn når dei suverent har satsa på det positive også her» (s.st.).

Problemstillinger, teser

Jeg ser ingen grunn til at ikke Duun skal kunne kalles en etisk forfatter. Men da må etikken leses frem gjennom *det estetiske* i større grad enn før. Med estetisk mener jeg både det litterære, men også, og det er viktig å understreke, det som ligger i grunnbetydningen av ordet: *det sanselige*.⁵ Mitt bidrag her er på sett og vis å kombinere de to retningene over: den ene, som ser det destruktive i forfatterskapet, men overser kvalitetene og verdiene, og den andre, som ser det etiske potensialet, men underbetoner destruktiviteten.

Mine problemstillinger springer ut av forholdet mellom tendenser i resepsjonen og sider ved tekstene jeg synes den har tatt for lett på: I hvilken grad stemmer Duun overens med og i hvilken grad bryter han med de forventninger som skapes gjennom bildet av en etisk forfatter? Selv om flere har nyansert den posisjonen Thesen og Haakonsen var de fremste eksponentene for, og påpekt destruktive og motsetningsfulle trekk i forfatterskapet, er det fortsatt et stykke å gå. Døden har for eksempel aldri vært satt i den sammenheng den har til kunst- og kjærlighetsmotivet, og disse har følgelig ikke fått den status jeg mener de må ha, nemlig inneholdende en solid reim av destruktivitet. Dette er noe av kjernemuskulaturen i min lesing.

Den overgripende problemstillingen er i tråd med den interessen resepsjonen har hatt fra dag én: Hva er det etiske hos Duun? Når det ikke er oppbyggelighet, positive forbilder, retningslinjer for rett livsførsel osv.? For meg er det etiske tre ting: det handler om *forholdet mennesker imellom*, det har med *verdier* – godt og vondt, rett og galt – å gjøre og det må inneha en *mulighet for endring*, gjøre en *forskjell*, det kan ikke bare bekrefte det vi alt vet.

⁵ Et problematisk ord, med sine konnotasjoner i retning av det erotiske (f.eks. har *Bokmålsordboka* «1 som kan oppfattes med sansene, materiell, legemlig *den s-e verden*, 2 som er preget av, bestemt av seksuelle drifter og lyster *en s- natur/ s- begjær / sensuell en s- munns*). *Sansenær* og *sansende* er alternativ, men blir ofte klønete.

I og med at jeg mener det litterære må være til stede i større grad enn det som har vært tilfelle i utlegningene av forfatterskapet, blir også problemstillinger som dette viktige: Blir man et *bedre* menneske av å lese litteratur? Fins det en særegen litterær medlidenskap, medfølelse eller empati? Hvordan kan et litterært verk være *både* etisk og estetisk? Hva vil det si å *identifisere* seg med det man leser? Jeg prøver altså å forstå noe om lesing generelt, veiledet av retningslinjene Duun gir meg. De selvrefleksive betraktninger han er raus med, gjennom en opptatthet av kunstens vesen, funksjon og verdi, har ikke vært undersøkt nok. Hva slags status skal vi tillegge utsagnene *om* kunst – som ofte er kritiske, til mediet de selv blir utsagt i? Dessuten vil avhandlingen ha en interesse for utforskingen av tid i verket. Problemstillingene møtes i stikkordet *overskridelse*, som innebærer en trang til å gå ut over det mulige, det gitte, kjensgjerningene som hindrer og hemmer oss, en trass og en opposisjon, en vilje til det umulige som er noe av det mest fasinerende hos Duun. Dette begrepet favner om flest sider av lesingene.

Det åpner seg et stort felt med slike spørsmål. Derfor er de snevret inn og konkretisert på ulikt vis i forhold til de ulike motivene og temaene jeg undersøker. Mens kjærlighets- og selvmordsdelen er motivstudier som leder fra konkrete tekststeder og *ut* mot vår verden, griper den siste hoveddelen fatt i en del mer allmenne begrep og fenomen: religiøsitet, mystikk, sansing og kunst, og følger dem derfra og *inn* mot Duuns verk. I første del blir en rekke interesser knadd for første gang. Man kan godt tenke seg denne som avhandlingen i mikroperspektiv.

Duuns skrift er preget av *trass*, fandanivoldskhet, forkjærlighet for det kontrære og vilje til å gå motstrøms; vektlegging av det *gåtefulle* og insistering på at når man påstår noe *entydig*, gjør man det for enkelt for seg. Med et gjennomborende blikk på tilværelsen forener han usnobbet visdom, usentimental følelsesstyrke og humor. Alt i samtiden satte såpass ulike forfatterkolleger som Sigrid Undset, Nini Roll Anker, Kristofer Uppdal og Arnulf Øverland ham høyt, og at så forskjellige lesere som verdikonservative, radikale, kristne, eksistensialister og psykoanalytisk inspirerte har funnet gjenklang for egne verdier hos Duun, tyder på at det er et mangfoldig forfatterskap vi har med å gjøre, der et parafraiserbart innhold ikke nødvendigvis er det viktigste. Det tyder også på at det er en *grunnholdning* her, som er sterk nok til å slå igjennom lesernes mer eller mindre politiske agendaer. Det jeg vil prøve, er å forene de store overblikkene med nærlesing av enkelttekster, med et blikk for denne holdningen.

Det jeg tenker på som Duuns holdning kan best beskrives med ordet *omsorg*. Omsorgen er forfatterens sympati med sine personer, særlig med dem som sliter. Den kom-

mer frem gjennom hvordan han håndterer universet sitt, og overskrider skillet mellom etikk og estetikk. Eller snarere: Den er e(ste)tisk, en tekstens gestikk. Mens etikken kan *konseptualiseres*, må holdningen *oppleves*, bokstavlig talt *på kroppen*. Den krever innlevelse i den enestående erfaringen lesingen er. Jeg skal si mer om Duuns holdning etter hvert. Slik jeg ser det er den både notorisk vanskelig å definere, samtidig som en definisjon ikke nødvendigvis er det som tjener den best. Den er et slikt ord som blir rikest hvis det får stå i fred. Samtidig er ordet *enkelt*, og appellerer også av den grunn. Alle vet hva en holdning er, det er som med kjærligheten, eller som Augustin og tiden: Man vet hva det er så lenge ingen spør, *da* blir det til gjengjeld vanskelig (1998: 229). I motsetning til for eksempel partikkelfysikk er litteratur noe som angår alle, der hvem som helst kan ha en mening, og har det. Dette er et slags demokratisk aspekt ved den, som *kan* være frustrerende, men som jeg mener det er viktig å ivareta. Selvsagt betyr ikke dette at man skal vike unna for problemene, men det må heller ikke føre til at man flykter fra det enkle, for eksempel at vi leser romaner fordi vi liker det. Enkelhet er ikke et skjellsord i denne avhandlingen, jeg oppfatter mystifisering som en større fare.

I Duuns holdning kan man blant annet se *ydmykhet* (forsvaret for de svake og fremhevingen av hvor lite vi vet), *paradoks* (innstillingen på motsetninger som forhindrer bastante konklusjoner), *sarkasme*, *twisyn* og *ironi* (viljen til å rive det høye ned fra pidestallen) uløselig knyttet sammen. Tekstene utstråler en styrke, som langt fra er entydig, men mer en skjerpethet, intensitet eller fylde, som like gjerne kan bikke over i fortvilelse. Medlidenskapen kan slå over i motløshet, optimismen i desillusjon. Men det er viktig å ikke begrunne det jeg tenker på som en sterk og god holdning *i teksten* med at *personene* i den er sterke og gode, eller at det «går bra til slutt». For det går ikke bra til slutt. Ikke hos Duun, ikke for noen av oss. Styrken, tryggheten, omsorgen ligger et annet sted. Holdning ligger altså *dypere* enn tematikk, handling, intensjon. Og det er her jeg mener lesingen må sette inn, kort sagt mot at det er som *kunstner* Duun viser sin storhet, ikke som etiker. I holdningen, som går fra tekst til leser, ligger et etisk potensial, som går fra leseren til verden for øvrig, og som realiseres forskjellig i hver enkelt lesing.

For til tross for at jeg fremhever destruktive trekk i forfatterskapet, betyr ikke det at jeg ser på Duun som en desillusjonerende kunstner. Det *er* forsoning å spore. Man kan se forholdet som en kamp, mellom optimisme og desillusjon, håp og håpløshet, livsmot og apati. Mot det oppbyggelige, pedagogiske, samfunnsnyttige, og mot livsmotet står demonien med sin håpløshet. Selv om verden er et sted der tilfeldigheter, brutalitet og grusomhet rå, der mennesket er overgitt krefter i seg selv og sin omverden – det stormer jevnt

og trutt, og konflikter, tap, løgn og baksnakkelse preger menneskenes liv – er den også et sted for skjønnhet,⁶ samhold, undring og innsikt.

Det er én side av Duuns etikk jeg finner direkte uttrykt i sekundærlitteraturen, mest pregnant hos Birkeland, Thesen, Larsen og Kristian Elster d.y. Elster skriver at «livet skal leves med de ofre som er nødvendige, menneskene skal se sin stolthet i at holde ut og gjøre det bedst mulige av tilværelsen» (1918: 72),⁷ Larsen at alle Duuns hovedpersoner er stilt inn mot følgende spørsmål: «Kan du bære din skjebne eller kan du ikke?» ([1933] 1964: 91, 1970: 179 er på samme linje), Thesen om «den inngrodde overtvinga at ein må gjera si plikt, – at bora si må ein bera fram og ikkje røme ifrå» (1942: 267) og Birkeland: «Det er ein av Duuns grunntankar dette at har ein fått lagnaden på nakken, så får ein bera han fram, og utan klynk og klage» (1950: 221). Det er verdt å merke seg at ingen av disse er oppsiktsvekkende nye. Vi har etter mitt syn godt av å bli minnet på dem. Felles er at de er *krævende*; de fremhever *plikt fremfor rett*, å *yte mer enn å ta imot*. Det etiske hos Duun er mange ting. Det er tilbakeholdenhet, ydmykhet, respekt, besinnelse. Det er en vilje til å utforske fenomenene i alle sine tildragelser. Ingenting menneskelig skal være meg fremmed, synes han å si, og gyver løs på alt fra blottene, sauetyver og mødre som selger sjelen sin for et barn. Og det er også noe så enkelt som et ønske om å gi uttrykk for hvordan man oppfatter virkeligheten; en vilje til *sannhet* og en vilje til *kunst*.

I Duuns livsoppfatning og menneskesyn ligger så langt jeg kan se innsikter som dette:

* *Mennesket er ynkelig lite og overskeridende stort*. Det har potensial i seg for erkjennelse, helte-dåd, offer, overgivende uselvvisk omhet og generøsitet, men også fornedrelse, bitterhet, smålighet og hat. Det gjelder å trekke seg opp etter håret. Og det gjelder å ikke glemme sin posisjon i verden, en posisjon som åpner for undring. Respekten for det før-kulturelle og ikke-menneskeskapte er gjennomgående. I *Samtid* ekvivalerer Agnar livet med gåten: «For live *var* der framfor han. Gåta var der, eller kall det kva du vil» (12: 30, forf.s uth.).

* *Død og foryngelighet ligger under alt*. Når det kommer til stykket er det lite vi kan gjøre, vi står ubotelig alene under himmelen. Det er et *ahor* hos Duun, en vilje til å ta fenomenene inn over seg. Han er opptatt av de grunnleggende livsvilkårene, og blant dem står *tid* og *død* langt fremme. I tillegg til alle motivene som har med disse å gjøre, lar han stadig per-

⁶ Et begrep jeg ikke går særlig inn på. Jeg går ut fra at alle, selv om vi ikke vet så mye om hva den er, i hvert fall kan være enige om at den fins.

⁷ Dette går ikke bare på Duun, det er fra «Digtning og ideer», artikkelen som introduserte termen *nyrealisme* i norsk litteratur, der Elster er innoom svært ulike forfattere, flere av dem helt glemt idag.

soner uttale seg om dem, ofte i en enkel og universell livsvisdom. «Og eit menneske det skal døy, det er det einaste som er viss» (10: 63), tenker Håkon i *Medmenneske*.

* *Det entydige er det usanne*. Duuns autoritetsantipati og aversjon mot konsensus er både politisk-etisk og språkfilosofisk-estetisk. Allmennbegrepene undertrykker fenomenenes særegenheter, det som gjør at vi opplever noe helt, rikt, fullt – poesien i det. Menneskets rasjonelt-logiske erkjennelse evner ikke å gripe det hele, den aristoteliske logikken med sitt kontradiksjonsprinsipp kommer til kort når det gjelder å beskrive dette menneskets liv. Sosialt undertrykker innehaverne av de etablerte sannhetene de andres erfaringer; som hos Duun ofte er problematiske – sorg, smerte, fortvilelse. Odins «det e ikkj alt!» (7: 290) er både en innsikt om det foreløpige – at ingen historier kan fortelles til ende – og en protest mot entydige sannheter. De viktigste tingene kan ikke sies rett ut.

* *Kunsten er farlig*. Den er en forlokkende rus som kan føre til oppløsning og død. Men den er også åsted for innsikter om de høyeste ting – havet, døden og kjærligheten, om en vil. Lars Lines jr. i *Det gode samvite* mener kunsten er «des farligere des bedre han var» (4: 254), og lignende tanker går som en rød tråd i forfatterskapet.

* *Kjærligheten er også farlig*. Den ligner kunsten på flere vis: forlokkelsen, destruktiviteten, intensiteten. Både med kjærligheten og kunsten kommer døden som nissen på lasset. Et varig og virkelig fellesskap er vanskelig å oppnå, men ønsket om det er likevel en bevegelse grunn for menneskets handlinger. Gudrun i *Gud smiler* er blant dem som i kjærligheten erfarer «kor umenneskelig det er å vera så glad i eit menneske» (11: 255).

Jeg skal i avhandlingen argumentere for følgende: Den tradisjonelle oppfatningen av Duun er ikke godt nok forankret i tekstene. Radikaliteten i hans verdensoppfatning har ikke blitt tilstrekkelig ivaretatt. Min hovedtese er tredelt: For det første at Duuns holdning ligner *kjærlighet* mer enn den ligner etikk, for det andre at verken den eller hans etikk kan løsrives fra *det estetiske*, for det tredje at *overskridelse* er et stikkord i hans prosjekt. Kjærligheten er én slik form for *overskridelse*. Kjærlighetsbegrepet gir også leseren anledning til å inkorporere det ubehagelige og vonde som stritter imot i mer harmoniserende tolkninger.

Duun skriver også mye om kjærlighet. Hans kjærlighet er frisluppet fra hensynet til hva man liker eller misliker i den andre, og fra etiske vurderinger om rett og galt. Her elsker man ikke dem man elsker fordi de er gode mennesker. Man kan *like*, *beundre* eller *respekt* dem for det, men ikke elske. Tvert imot kan det en person *ikke* liker hos en annen,

forsterke kjærligheten. I *Straumen og evja* har Ingeborg det slik: «Det var mangt ho ikkje likte hoss Trygve; det gjorde ingen ting. Ja ho trudde mest det var derfor ho var så glad i han» (8: 121-122).

Når det gjelder selvmordet, har jeg valgt dette fordi jeg synes holdningen i særlig grad kommer frem der, overfor de mest trengende av alle. Den kommer også frem på en ureduserbar estetisk måte: Gjennom bildet av skoene som står igjen på land der disse u-lykkeligste har gått på sjøen, som er punktet jeg slår ned på i selvmordslesingen, gis leseren et estetisk øyeblikk som kanskje kan forbedre verden mer enn all verdens saklig-argumenterende tekster kan. Fordi det etiske viser til et fellesskap mennesker imellom, til grunnvilkår som gjelder for alle, oppfatter jeg bare det å peke på kjensgjerningene, dikte om dem, dikte *om på* dem, løfte dem opp på et nivå over de hverdagslige trivialitetene, som inneholdende et etisk potensial. Det sier: Du er ikke alene, og det representerer en protest, en vilje til handling, umulig handling ofte, men dog. Jeg oppfatter Duuns fokusering på selvmordet som uttrykk for solidaritet, og som en anerkjenning av at sorg og smerte er en ikke ubetydelig del av livet.

Duuns poetikk, slik den kommer gjennom både i metarefleksjoner og ibygd i hans egen praksis, er også overskridende. Det motsetningsfulle er en del både av hans metode og verdenssyn, og gjenfinnes på flere plan i avhandlingen. Det nådeløse jeg har satt i tittelen går på konsekvensen, at forfatteren ikke nøler ved det ekstreme eller upassende, men kompromissløst og djervt kjører sin visjon gjennom. Omsorgen derimot, går for det første som sagt på forfatterens sympatier. Det er de som fortjener den *minst*, som trenger den *mest*, sier Duun. De store, sterke, friske og kloke klarer seg selv, mens de ulykkelige og gale, outsiderne, blir tilgodesett med en særlig varme. Dette viser for eksempel Gudrun i *Gud smiler*, når hun reflekterer rundt søstrenes irritasjon over at moren alltid tar den stakkarslige farens parti, og kommer til at «ein lyt halde handa over den som ikkje er stort til» (11: 190). Men jeg synes også den omfatter leseren, gjennom forfatterens vilje til gi ham noe som favner om det som spriker, tilfører orden til kaos, der det likevel er noe vakkert, styrkende og godt.

Fordi idealet har vært å lytte så finstilt som mulig til Duuns tekster, og sette all min sensibilitet i verk for å prøve å finne ut hvordan de ønsker å bli lest, er det forskjellig vektlegging i lesingene: oppptattheten av holdning (dvs. omsorgen) er tydeligst i forhold til de ubalanserte, utstøtte og voldelige, og jeg vil diskutere den mest inngående når vi kommer til «Ei lita jente og tjyven hennes». Det destruktive og undergravende (dvs. nådeløse) kommer mest frem i forhold til kunst og kjærlighet. Dette fordi jeg aner noen

kryssende linjer gjennom verket: Når Duun skriver om (selv)mord gjør han det med kjærlighet, når han skriver om kjærlighet gjør han det med demoni. Jeg forstår dette som sprunget ut av et behov for å *komplettere en opplevd ensidighet* ved disse fenomenene. Det skulle dermed være tydelig at jeg stiller meg bak Duuns vilje til å være kontrær: finne det stygge i det vakre (kjærligheten, kunsten) og det vakre i det stygge (mordet og selvmordet).

At avhandlingens hovedtittel er et oksymoron, er for å holde frem det spenningsfylte. En gjennomgående fascinasjon i prosjektet er nemlig: Virker kunsten først og fremst til moral, oppbyggelighet, livsmot og styrke, eller er den kanskje like mye noe som drar mennesket i retning av desillusjon, sorg, destruktivitet og smerte? Det vil si: Er den en kilde til eller trussel mot moralen? Blir man *mer* styrket til å gå ut i dagen og gi verden sitt beste etter å ha lest en Duun-roman eller blir man *mindre*? Blir man i siste instans mer eller mindre suicidal av å leve seg inn i Ola Hábergs selvmord?

Avhandlingens to hovedteoretikere er K. E. Løgstrup og Georges Bataille. Disse dekker ulike sider av mine interesser. Løgstrup gir et blikk for sansingen som uvurderlig blant de menneskelige egenskapene, og har viktige ting å si om stemthet og om synet på kunstverket. Bataille er viktigst i forhold til overskridelsen, erotismen, det umulige og det farlige og truende ved litteraturen. Ingen av disse antyder lesemåter jeg har kunnet benytte meg av. Og i arbeidet med andre litterære og narrative etikker har jeg kommet til at overføringsverdien også fra disse er liten. Årsaken ligger nok nettopp i det litterære. Skal det være en *virkelig* estetisk etikk man kommer til, må den leses og skrives frem i forhold til hver enkelt tekst. Duuns etikk *kan* ikke være den samme som en annen forfatters, og redskapene for å få den frem må oppstå nettopp i forhold til Duun. Både på grunn av det singulære, på grunn av leserens situerthet i tiden og fordi tekstenes betydningsfylde er for stor til at den lar seg oversette hundre prosent, må den også leses ut med visshet om at den bare kan være en *foreløpig* etikk.

Alt her kan jeg si at jeg hos forfatteren finner noen råd i retning av avholdenhet i forhold til det å felle dommer. Duun fører meg mot å *ikke* mene noe, ikke tillate meg å tro at jeg vet så mye om andre menneskers liv at jeg kan gjøre vurderende slutninger om det. Det handler om respekt for andres annerledeshet. Den som tillater seg å dømme, sier implisitt at han er i en posisjon det er rett å felle dommer fra. I kontrast sier Duun Pass på! Hva gir deg grunn til å tro at *du* har rett til å mene noe om andre menneskers liv?

Jeg har antydnet at det dreier seg om en kamp, mellom livsnyttige og verdibærende krefter. Begge posisjonene kan forstås med døden som premissleverandør. Døden mel-

der seg på flere måter hos Duun. For det første på et praktisk nivå, som en del av hverdagen, der det er den enkeltes ansvar å gjøre sitt beste, ikke klage, ikke gi opp, men leve som best en kan og *dø godt*. Én årsak til dette kan være at hvis ikke man *selv* lever og dør med en slik verdighet, rives grunnen bort under de andre og *deres* verdighet, de som skal fortsette å være der etterpå. Det holder ikke å utlevere de andre til håpløsheten, forlate dem i en situasjon der du har lagt dem til byrde. At det å dø godt er viktig for Duuns personer, ser vi av at mange dødsleiescener inneholder en vurdering av om personen døde godt eller dårlig, fredelig og vakkert eller motvillig og stygt. Kanskje aller mest harmonisk er Jørgen Jensas død i novellen med hans navn: «Og då han endelig gav seg, og døydde, var det som jorda og han hadde vorte einige om den ting» (1976 1: 269). Han har levd, han dør; det er som det skal være. Med en estetisk betegnelse handler det om *stil*, med en etisk om omsorg eller omtanke. For å foregripe analogien liv-tekst: mens den gode slutten i en tekst er med på å gjøre helheten god, og altså er estetisk nødvendig, er det å dø godt et etisk poeng. Det handler om stolthet og ære, men også om ikke å ta motet fra dem som står tilbake, rive fernisset av mening av tilværelsen. Det ligger et imperativ her.

Men gjennom sin dødsbevissthet kan kunsten også være en *trussel* mot livsmot og moral. Duun vier flere ganger Bibelens *vanitas*-motiv oppmerksomhet: «Alt er tomhet, sier Forkynneren,/ja, alt er bare tomhet»⁸ (Fork. 1.2), «Alt er tomhet og jag etter vind» (1.14 m.fl.). Odin er på båthvelvet innom både *vanitas*-motivet: «Det fór og fór framom han: Live. Eit renn etter ingen ting!» (7: 289), og vondskapens problem: «*Menneskets hjerte*, Odin! [...] *Det er ondt fra hans ungdom av*» (290, forf.s uth.er). «Alt du bala og streid, Didrik! Så langt kom du» (10: 110), sier Even ved Didriks lik: «Etterpå mumla han med seg sjølv: –Vi kjem like langt alle samen» (s.st.). Også Tale leser sin Bibel etter at Didrik er drept: «Eg las i gudsorde her i dag, og der stod det så mykje som så: Sjå folk når dei døyr, sjå på vismannen og sjå på ho Tale – der er ingen skilna på dem da, dei døyr som krottere alle i hop» (127).

Jeg ser som sagt overskridelsen som sentral hos Duun. I *Det gode samvite* gir Frigg utvetydig uttrykk for dette: «Får æ ikkj det som e umulig – så kan det vara det samma!» (4: 301). Frigg vil gå ut over det muligens grenser. Hun er ekstrem: enten det eller ingenting. Også i *På Lyngsøya* er overskridelsen tematisert. I denne romanen henger arbeid, erotikk, religio-

⁸ Andre oversettelser har «fåfengd», «forgjeves», «forgjengelig». Jeg bruker ulike bibelutgaver alt etter hvilket poeng jeg vil belyse. Det er all grunn til å tro at Duun har kjent flere bibler: i barndomshjemmet hadde de sannsynligvis en dansk; kanskje fikk han sin egen til konfirmasjonen; på lærerskolen må de ha brukt en, som nynorskforfatter hadde han kanskje *Fyrebibelen* (1921), som lærer i Holmestrand en bokmålsversjon og trolig bearbejdede utdrag i lærbøker, kanskje skaffet han seg 1905- og 1930-utgavene når de kom osv.

sitet og overskridelse uvanlig sterkt sammen, og jeg vil noen ganger gripe til den for å illustrere poeng som er særlig tydelige her (Hageberg gjør ellers en grundig lesing av boken i *Forboden kjærleik*). I begynnelsen etableres en motsetning mellom Martin og barndoms-kameraten Hermann, som han møter igjen etter mange år. Hermann «hadde det som han ønska seg det, og dermed var *han* fornøyd. 'Det er ein annan forskjæl med dæ,' sa han» (3: 11, forf.s uth.). Når Martin har det slik han vil ha det, har han det *ikke* slik han vil ha det, påpeker Hermann, å være fornøyd er å *ikke* være fornøyd. I likhet med Frigg vil Martin *mer*, han kjenner samme dragning mot det umulige. Martin ser seg selv som det utvalgte individet, nektet andres muligheter til harmoni og frelse. Dermed er også, som ofte hos Duun, forholdet mellom den ene og de mange, outsideren og massen betont: «vart dei [dvs. de andre] oppjaga nok, så stima dei til nådeporten skokkvis og fann freden, freden som *dei* aldri kunde herde livet forutan» (40-41, forf.s uth.). Men han har ambisjoner om å vekke dem: «Det var ikkje avhaldsbude han bar fram i morgo, og ikkje var det pietisma han tala imot. Han vilde flytte augemerke deira høgt opp og langt ut. Han vilde plante inn i dem den evige lengten; etter det dei aldri kunde bli» (13). Når man har *den evige lengten*, etter det man *aldri kan bli*, er man potensielt et overskridende vesen. Martin vil overskride både det *tillatte* og det *mulige*. Og han vil gjøre det selv om han antar at det fører i døden. I krisen på Flesa skriver han på veggen: «*Ingen har set livets ansigt og kan leve*» (135, forf.s uth. Dette viser til 2. Mos. 33. 20, der det heter at ingen kan se *Guds* ansikt og leve). «Ingen kan se Gud og leve», sier han også (152). Og fortsetter: «Men eg vil sjå han lel, eg *må* det» (s.st., forf.s uth.). «[N]o skal eg sjå *han!* Og døy!» (s.st., forf.s uth.).

Overskridelsen fins på flere plan hos Duun: *Språklig*, på tekstens overflate, i paradokset, som overskrider en vanlig logikk der kontradiksjonsprinsippet gjelder, der noe enten er A eller ikke-A, aldri både A og ikke-A.⁹ Det er et klart paradoks at det å være fornøyd for Martin, slik Hermann ser det, er det samme som å *ikke* være fornøyd. Og i «Det er ein annan forskjæl med dæ» begår Duun enda en overskridelse av normalspråkets logikk: Det er ikke det at *forskjellen* er en annen som er poenget, som om det var *to* forskjeller det var snakk om, en hos Martin og en hos Hermann. Det er det at det er *en* forskjell det handler om. *Innboldsmessig* kan vi se overskridelse både i *religiositeten*, *kunst-motivet*, og i den *volden* selv personer som har all mulig sympati kan stå for. Iver Ramsholmen i *Tre venner* blir ofte beskrevet som en av heltene i Duuns univers (Groven regner ham

⁹ Overskridelse av kontradiksjonsprinsippet søkes bl.a. i Hegels logikk, med sin vekt på negativiteten: «Grunden til at Hegel forkaster loven om det udelukkende tredje er denne: At hævde at enhver ting enten er A eller ikke A, at med andre ord et tredje ikke er muligt, er at oppfatte enhver ting som havende abstrakt eller formel identitet med sig selv i stedet for at forstå at enhver identitet har negativiteten i sig» (Hartnack 1990: 53). Negasjonen derimot, forutsetter at «[e]thvert begreb er bestemt af det det ikke er» (21).

f.eks. blant «dei store kalls menneska» hos Duun, 1998: 160, se også Thesen 1942: 112f). Men idet han redder Eva – ung, sårbar, uskyldig og vakker – fra drukningsdøden, plukker henne opp av det iskalde vannet og arbeider så svetten renner med å få liv i henne igjen, er det ikke godlynt bekymring og livshåp som melder seg. Tvert imot får Duun ham til å gjøre seg følgende refleksjoner, som nok ligger et stykke fra det vi umiddelbart oppfatter som helteaktig: «Det fór som elingar gjennom han, at han kunne ha drepe henne, han kunne ha ødelagt denne gjentekroppen som låg der så arm og hjelpelaus, denne lange, mjuke kroppen, med ein to tre ville rykk kunde han ha gjort det» (3: 235). Det viktige i denne sammenheng er ikke bakgrunnen for at Iver tenker som han gjør, men at volden på denne måten ikke blir forsøkt forklart og dermed plassert der den ikke truer, det vil si hos en tenkt kategori bestående av «de voldelige». Selv en positivt tegnet figur som Iver kan, selv i en såpass spisset situasjon, og uten at det rokker ved hans sympatiskhet, være åsted for denne typer impulser. Dermed utvides leserens oppfatning av hva som kan bebo en sympatisk person, og i siste instans regnes som tilhørende et menneskelig register. Dette står som en parallell til kjærligheten, som også er overskridende. Kjærligheten handler om å komme ut av sine egne grenser. Men også den har voldsomme element i seg, der det ofte er snakk om å *tyn*e og *skamfare* den elskede. Og til sist er *tekstens holdning* overskridende; en oppbyggelig moral blir kastet om på gjennom vekten på det motsetningsfulle, der godt og vondt ikke lenger er motsatte kategorier. På samme måte som jeg mener at både det å se på kjærlighet i Duuns tekster og Duuns tekster *som* kjærlighet kan kaste nytt lys over forfatterskapet, mener jeg det er fruktbart å se overskridelse både i tekstene, og tekstene *som* overskridende.

Tekstutvalg, oversikt over avhandlingen

Gangen i avhandlingen er som følger: Etter en gjennomgang av Duun-resepsjonen, en historisk skisse av begrepene etikk, estetikk og kjærlighet, samt presentasjon av viktige termer hos Løgstrup og Bataille, følger en lesing av «Ei lita jente og tjven hennes» og «Millom røvarar og rettferdsmenneske», der jeg prøver å utkrystallisere to ekstremer i forfatterskapet, det gode og det vonde, en altomfavnende kjærlighet og en verden der kjærligheten ikke fins, eller det nådeløse og omsorgen, om en vil. Samtidig introduseres en del interesser som følges opp gjennom avhandlingen. Dette fører til en foreløpig beskrivelse av Duuns etikk. Deretter sonderer jeg dypere i kjærligheten som tema. I «Gisken Larsdotter» går jeg inn på hvordan den blir fremstilt som en *forbannelse*, der personene er uten

kontroll og det viljestyrte kommer til kort. I *Gud smiler* henger den sammen med det *kriminelle*, i og med at Gudruns vei mot den elskede er minelagt med forbryteriske element. I *Det gode samvite* leser jeg en opptatthet av *amoral og vondskap*; her er Frigg den sentrale. Dette fører over i en drøfting av tidens status, og en diskusjon av sider ved resepsjonens behandling av kvinnen hos Duun. Så følger en lesing av et motiv som opptrer flere ganger i forfatterskapet: at det står et par sko igjen på land der en selvmorder har gått på sjøen. Her er det flere faser: fra den barnlige Sigyn som bare fantaserer om å gi dette signalet, via «tullingen» på Hilderøya, til den depressive og overarbeidede Petra i *Harald*. Denne delen inneholder også en nærlesing av Ola Håberg i *Juvikfolke*, den siste som tar farvel med livet på denne måten, med vekt på kjærlighet, kunst og melankoli. Jeg prøver også å finne ut noe om lesingens empati eller medlidenhet. Endelig samles trådene i en diskusjon av det etisk-estetiske og sanselige, via forholdet til natur, kunst og en form for religiøs søken. Undersøkelsen av natur og religion kommer til at Duun i stor grad avviser overleverte standarder for etikk, men at det etiske i stedet oppstår i nærkontakt med sangen, med stikkord som *tilbakeholdenhet, ydmykhet og respekt* og med åpenhet for noe som kan kalles kunst- eller naturmystikk.

Jeg trekker inn tidligere Duun-forskning underveis, etter hva som kan belyse, utdype eller problematisere mitt prosjekt. Jeg har valgt å være rundhåndet med sitat fra primærtekstene, fordi selv et handlingsreferat man prøver å gjøre så nøytralt som mulig, likevel alltid vil være en tolking. Jeg tror med andre ord ikke man kan skille tekst fra lesing. På samme måte fordrer de ulike tekstene og lesemålene at lesemåten antar skiftende former. Nærlesing, eller *saktelesing* (jf. Nietzsches beskrivelse av filologien, 2007: 15), er kanskje spesielt viktig i forhold til Duun og hans fortettede teksttekstur (f.eks. har en nærmest unison sekundærlitteratur tatt for gitt at Birger i *Samtid* virkelig går med mordtanker, altså at dette hører til tekstens *plotnivå*, mens en tekstnær undersøkelse må konkludere med at dette er noe Agnar har fantasert frem, og altså hører til på nivået for *personkarakteristikk*. Dette gir ringvirkninger for totalforståelsen både av roman og person, se Fosse 2001). Denne rausheten skyldes også et ønske om at Duuns tekst i så høy grad som mulig skal komme gjennom til avhandlingsleseren, slik at han lettere kan ta stilling til tolkingene.

I stedet for å gjøre et utvalg etter kriterier som *fase* eller *sjanger*, har jeg valgt tekster jeg synes er særlig egnet til å belyse mine problemstillinger. En slik mangel på helhetlige lesinger av enkelttekster *kan* ses på som en oppsplitting, men er også en måte å binde forfatterskapet sammen på, gjennom å fremheve forbindelser innad. Jeg har i høy grad styrt unna de mest omskrevne delene av Duuns verk, ikke fordi de ikke kunne ha fått

frem noe av det samme, men fordi jeg vil sette søkelyset på ikke fullt så diskuterte deler av det. Det er nemlig også et mål å argumentere for at Duun har noe å si til lesere av idag. Svært ofte skyldes det jeg ser som skeivheter i tidligere resepsjon at leseren har latt sine predisposisjoner i oppbyggelig lei skygge for hva som faktisk står i teksten,¹⁰ hvilken kontekst det står i, hvordan det forholder seg til parallelle tekststeder osv. Jeg vil prøve å *peke* på motiv og tendenser, slik at leseren forhåpentligvis selv kan erfare noe av det jeg mener er viktig. Jeg vil ha et sideblikk på det intertekstuelle både fordi det er en viktig del av romanens måte å bety på, fordi det er en viktig del av leserens måte å skape betydning på, og fordi det er et argument for at det rådende Duun-bildet i offentligheten er mangelfullt. Jeg er derimot ikke spesielt opptatt av å spore utviklinger i forfatterskapet.

Jeg siterer alle romaner fra *Skrifter i 12 bind*, den såkalte *Minneutgaven* (1948/49). Dette valget har både fordeler og ulemper. Den største fordel er at *Minneutgaven* er lett tilgjengelig; den fins i bibliotek og på lesesaler landet rundt, og er i handelen antikvarisk. Tilgjengelig er også den nyeste *Skrifter i samling 1-12* (1995-97), men her er Duuns ortografi modernisert og normalisert i retning dagens nynorsk. Den største ulempen er at *Minneutgaven* er full av feil (særlig rene trykkfeil; ikke sjelden mangler for eksempel anførselstegn).¹¹ Vigdis Ystad går, i opposisjonen ved Heming Gujords disputas, inn på det problematiske ved å velge *Minneutgaven* (2006: 58). Jeg har likevel, av samme årsaker som Gujord, valgt å bruke denne. Novellene siteres fra *Soger og forteljingar 1-4* (1976). Dette er første gang de er utgitt samlet, Thesens utvalg i *Minneutgaven* er en Duun-lesing i seg selv.

¹⁰ Uten illusjoner om at dette er en uproblematisk størrelse. Hans Hauge siterer Odo Marquard: «Herme-
neutik er kunsten at få noget ud af en tekst, som ikke står deri – hvad skulde man ellers med den, når man
har teksten» (1992: 498, sitatet er fra Marquards *Abschied vom Prinzipiellen*, 1987 [1981]: 116).

¹¹ Jeg har sjekket førsteutgavene hver gang noe ser ut til å være feil i *Minneutgaven*. I de tilfellene jeg har *funnet* feil, er det vist til. Hvis de to utgavene stemmer overens, har jeg oftest ikke oppgitt at de er sammenlig-
net. Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy er i gang med en avhandling om norsk edisjonshistorie, der hun bl.a. tar
for seg en del av Duuns utgivelser. Hun argumenterer for at Duun selv har stått bak en rekke endringer
(2011). Selv har jeg kun funnet én signifikant uoverensstemmelse; den kommer jeg tilbake til.

2) Duun-resepsjonen

Oversikt, posisjonering

Rolv Thesens *Mennesket og maktene* har vært standardverket om Duun fra den kom ut i 1942. Boken gir en inngående gjennomgang av forfatterens liv, historisk og geografisk bakgrunn og en bred presentasjon av tekstene, med diskusjoner av innhold, tema og utviklingslinjer, men lite egentlig nærlesing.¹² Thesen finner Duuns etikk i det immanente, i forfatterens «store vyrdnad for livet» (142). Han avviser tanken om en religiøs overbygning. Duun prøver å løse ondskapens problem *menneskelig* (217); til tross for himmelen over det, og makter både inni og utenfor, har mennesket først og fremst «berre seg sjølv og sin egen styrke å lite på» (9). I Odins ord om *manns ferd* «ligg hans etikk. I dei orda løyner seg òg noko av det duunske tillitsvotum til sjølve mennesket» (228, Duun 1948 7: 199f). Det er en nøktern plikt- og verdighetsetikk Thesen skriver frem. Han belegger med et sitat fra *Olsøygutane*: «Da først veit du at du er til, kar, når du ikkje står det ut lenger og så enda *må*» (67, Duun 1949 9: 55, Duuns uth.). Thesen snakker treffende om Duuns «dyrt kjøpte optimisme» (241f), som ikke er en «naiv og lettvin [sic] halleluja-roping til det gode i mennesket og i livet, men ei hardprøvd tru på at når ein langt om lenge er ferdig med å leggje i hop og dra i frå, så er det ein liten rest av 'godt' som ein kan tru på» (242-243). Til tross for at han flere ganger fremhever forfatterens mennesketro, ser han ikke sympatien som demokratisk fordelt; han påpeker at Duun utelukkende sparket oppover, aldri nedover (53), men har likevel en interesse for hans «utvalde» (til disse hører Odin og Ragnhild, men også f.eks. Per Anders i *Juvikfolke* og Agnar i *Samtid*, se s. 153, 316). På det tekniske nivået er Thesen opptatt av hvorvidt forfatteren skriver «av intuisjon og instinkt og fantasi» (143) eller «etter ein medviten plan» (s.st.), men lander ikke på om det ene er bedre enn det andre (se f.eks. s. 109 og 115).

Etter Thesen var Alv G. Schjelderups *Dikteren Olav Duun* (1945) den første store fremstillingen av forfatterskapet. Schjelderup leser på flere måter diametralt motsatt Thesen, og ser resignasjon der Thesen og de fleste seinere forskere ser forløsning, for eksempel når han avslutter diskusjonen av *Juvikfolke* med at «'[o]fferet' på hvelvet er Odins store nederlag» (206). Asbjørn Sæterens *En dikter og hans stil* (1953) står også i en særstilling i re-

¹² Hageberg og Gujord (begge 1995a) ser også en undertekst i boken, relatert til andre verdenskrig, nasjonal patriotisme og maning til samhold.

sepsjonen; den er en stilistisk undersøkelse av utdrag fra en rekke Duun-verk, og tar for seg blant annet substantiv-, adjektiv- og verbfrekvens, setningsbygging og retoriske figurer. Boken har et stort tallmateriale, men har på ingen måte vært skoledannende. Det har heller ikke hans *Mennesket og samfunnet* (utgitt posthumt i 1956), som er en mer tradisjonell undersøkelse av motiv som «Den ene mot de mange» (11ff), «Fører og kall» (78ff) og «Kvinnen og den uverdige mannen» (129ff). Dette forhindrer ikke at man kan finne viktige observasjoner hos disse. Særlig i den siste boken er Sæterens lesinger ofte uttalte motlesinger til Thesen (f.eks. 123n og 137).

Daniel Haakonsens bidrag til Duun-forskningen ruver ikke kvantitetsmessig, men har dannet desto mer skole. Lesingen av Ragnhild er nevnt, og skal utdypes. Haakonsen har dessuten innlemmet Duun i den *etiske realisme* han navngir i sin bok om Arnulf Øverland (1966), og i sin lange artikkel om «Henri Bergson i norsk litteratur» (1975). I tillegg til sitt litteraturfaglige yrke formidlet også Haakonsen bredt, og i praktverk som *Norske klassikere* (1985) har et dannet publikum kunnet ta til seg hans tanker om forfatteren.

Bjarte Birkeland har skrevet om Duun i *Norges litteraturhistorie* (1983 [1975]), om hans noveller (1976a), om Odin og Lauris som «hund og menneske» (1976b) og om «Naturskildringane i Olav Duuns diktning føre 'Juvikfolke'» (1950). Han har foreslått *mystikken* som en tråd i Duuns naturbeskrivelser. Dette skal vi komme tilbake til. I *Olav Duuns soger og forteljingar* er han opptatt av sjanger, og av muntlig vs. skriftlig tradisjon. Han lokaliserer et problem hos Duun – vanskeligheten med å skille mellom motiv og tema, det faktum at de synes å *skyte seg inn i* hverandre, som Birkeland sier – nettopp til kortprosasjangrenes nærhet til den muntlige tradisjonen (1976a: 19). I min forståelse av dette heller årsak til enn virkning av formen, og henger mer sammen med Duuns verdenssyn enn med hans narrative barnesko.¹³ Duun brukte selv flere sjangerbetegnelser for kortprosatextene: *soge, forteljing, stubb, novelle, novellette, bondeforteljing, småforteljing* osv. (særlig i brev, se f.eks. Dalgard (red.) 1976: 173-197). Han ga ingen av de fire utgitte samlingene betegnelsen «noveller»; de to første kalles «sogor» (*Gamal jord* «sogor fraa Namdalen»), *Blind-Anders* «forteljingar», mens *Vegar og villstig* mangler betegnelse (av de 25 romanene har bare tre sjangerbetegnelse, og da «forteljing»). Jeg kommer ikke til å være opptatt av dette.

Leiv Fetveit fokuserer også på det etiske. I «Overlevingsevna i Olav Duuns *Menneske og makten*» (1966) knytter han «overlevingsevna» i romanen til «ei evne til å berge menneskeverdet» (131). Han har blitt imøtegått på dette punktet; tendensen til, om enn mer

¹³ Også Dahl ser ut til å forstå Duun som uvanlig rik på interne forbindelser, paralleller og ekko. Han adværer mot å lese *Juvikfolke* for enstrenget, enten dette måtte være som «en serie psykologiske studier, som en fiksjonsfilosofisk avhandling om 'det etiske', eller som sosialhistorisk reportasje» (1984: 332).

nyansert enn det er rom for å gjengi her, å fremstille det som om de som *fortjener* å overleve i *Menneske og maktene* overlever (se også Tvinnereim 1968, Svensen 1978: 120, Bygstad 1986: 164, Vannebo 1992: 231f, Wærp 1997: 175f. Flere av disse mener det er essensielt å *unngå* en form for «etisk dugleik», Vannebo s. 231, som rettferdiggjøring. Eide 1968: 56 slutter seg derimot til Fetveits «forklaring»). Fetveit har også tatt for seg folkloristisk og mytisk materiale i forfatterskapet, særlig i den store *Juvikfolke og tradisjonen* (1979). I «Det verjelause i Olav Duuns diktning» (1976) beskriver han «dei verjelause» hos Duun som mennesker som har «elskarsinn». Fetveit ønsker eksplisitt å unngå et trangt kjærlighetsbegrep. Han lander likevel på en beskrivelse som ikke åpner for det destruktive: «Her blir ordet elsk ikkje nytta berre om erotiske tilhøve, men i vid, nærmast platonisk meining. Elskarsinn har den gode, den som held av medmenneska sine, den som er poetisk av lynne, den som har kjærleik til det vene» (1976: 88).

Åsfrid Svensens bidrag til Duun-forskningen er tre lange artikler, samlet i *Mellom Juvika og Øyvare* (1978). Hun skriver blant annet bredt om *Juvikfolke*, med vekt på individuelt-etiske og historisk-samfunnsmessige utviklingslinjer, og oppvurderer *Straumen og evja* (126ff), der hun leser kjærligheten i lys av historiske og sosiologiske endringer i kjønnsrollene. Jeg skal komme tilbake til dette. Det samme skal jeg gjøre med hennes synspunkt på Odins død, der hun øyefester visse svakheter. Her skal vi bare merke oss at disse ikke, slik Svensen ser det, rokker ved verkets verdi: «For det første berører de ikke den veldige episke kraft [...] som mer enn tankeinnholdet gjør serien til et storverk. For det andre er de største diktverkene ofte de som kan bære sine svakheter» (89-90). Svensen kombinerer interessen for sosiale og historiske forhold med en varhet for det litterære. Hun er hele tiden klar over viktigheten av Duuns «litterære metode [...], der dialektiske brytninger mellom motsetninger ofte gjør seg gjeldende» (64). Dette er viktig også slik jeg forstår Duun. Jeg er videre enig med Svensen i det sentrale ved at han ofte viser

en rekke falske 'sannheter', men ingen ekte og endelig sannhet om mennesket og tilværelsen. Det meste hans personer kan oppnå med hensyn til erkjennelse, er å gjennomskue de falske sannhetene og ellers erkjenne erkjennelsens umulighet, uvissheten som livsvilkår. (122)

Lars Groven har skrevet historisk og biografisk om forfatteren, også i forhold til nynorsktradisjonen (1995), med kildemateriale fra hjemstedet, lærerskolen osv. Han har sannsynliggjort at Duun var mer belest udi psykologien enn han ville ut med (1998: 108f) og problematiserer enkle og entydige tolkinger, for eksempel av offeret. I stedet legger han vekt på forfatterens «oppbyggelige skepsis» (1998: 86ff).

Hageberg har som nevnt skrevet om det sammensatte hos Duun, og om den vanskelige kjærligheten. Han skiller ikke skarpt mellom kjærlighet, forelskelse, begjær osv.,

men snakker om «eit sentralt kjenslekompleks i Olav Duuns verd, den løynde vitaliteten, driftslivet, kall det kjærleik, erotikk, seksualitet, lidenskap» (1980: 61). Det er innvendinger å reise mot dette. For eksempel er det lett å havne i en sirkelslutning: Kjærligheten er erotisk fordi den er farlig, og farlig fordi den er erotisk. På samme måte kan det virke drøyt å sette det voldelige seksuelle begjæret mer eller mindre synonymt med kjærlighet. Men jeg er enig i Hagebergs valg – den erotiske kjærligheten *er* farlig hos Duun, og de ulike formene kjærlighetsdriften får *kan* ikke skilles, de er et kompleks som trekker i dels motsatte retninger.

Ikke minst har Hageberg trukket frem *det incestuøse* som ofte preger nære relasjoner hos Duun, og han er inne på noe sentralt når han sier at kjærligheten her har «død i sitt følge» (s.st. og 1996d: 323). Jeg er enig i de fleste av Hagebergs lesinger. Når de i mine øyne likevel tidvis blir utilstrekkelige, er det først og fremst fordi hans psykoanalytiske tilnærming blir for enstrenget. Duuns kjærlighet får for få kontaktpunkt til det allmenne, kjærligheten som lykke- og galskapsskapende kraft i verden *utenfor verket* forklares bort, og tilbake står uregjerlige begjær og patologiske impulser som følger av en som regel vanskelig barndom. Dette er tydelig blant annet i måten han setter ordet i anførselstegn her, og i formuleringen «*trur seg* å elska» (min uth.):

[D]et er så å seia ein regel hos Duun at «kjærleiken» inneber regresjon[...]. Den som elsker, trår etter den han eller ho trur seg å elska i notida fordi det aktuelle kjærleiksobjektet har eigenskapar eller inngår i konstallasjonar som gjer at det kan symbolisera ein annan person frå fortida[...]. «Kjærleiken» får nærmast incestuøs karakter og blir eit tabuområde i underteksten: Å elska er ulovleg. (1996a: 26-27)

Dette kommer jeg tilbake til. Til og med Hageberg, med sitt fokus på «kjærleik og død», har ikke sett de fulle konsekvensene her. Han er for eksempel fullt innforstått med hvor hemmende Agnars binding til søsteren i *Samtid* har vært, men lar seg likevel lede av tekstens overflate til å konkludere med at kjærlighetsforholdet han utvikler til venninnen Torhild er troverdig: «Ikkje før ho [søsteren] er død, kan han frigjera seg til eit normalt liv» (1996b: 13, se også 1996c: 4).

Som Hageberg påpekte i sin opposisjon *ex auditorio* ved Gujords disputas (i *Edda* 1/2006), burde den nærmeste konteksten for Duuns tekster være *andre* tekster. Og hvor grunnleggende dialogisk Duuns skrift er, har ikke vært en hovedprioritering i forskingen. Tekstene er virkelig vevnader, bak så å si hvert eneste ord ligger gjenklang av andre tekster, andre sammenhenger. I tråd med myten om Duun som den upåvirkede stemmen fra Jøa, har spillet med annen litteratur (helt opp til forfattere som er nærmere et kvart sekel yngre enn ham selv, f.eks. Tarjei Vesaas og Aksel Sandemose, f. hhv. 1897 og 1899) vært altfor lite påaktet. Dette er en mangel Vannebo er observant på, for eksempel når han i

«Det oppreiste mennesket. Bibelske motiv i Olav Duuns *Medmennesketrilogi*» vil vise at «det bibelske motivet i *Medmenneske-trilogien* er eit slikt motiv som er med og strukturerer verket, og at det på denne bakgrunnen har fått altfor liten plass i tolkinga» (1990a: 16).

For den som skal ta for seg kristendommen hos Duun, er det en balansegang å gå mellom religionen som premissleverandør for et etisk rett liv, og forfatterens harde utfall mot bedehusbevegelsen. Vannebo er trolig den som har arbeidet mest med religiøse motiv og tema i forfatterskapet. Han gjør blant annet en fin lesing av slutten av *Ragnbild* (1931), der han ser Bibelens dobbelte skapelsesberetning gjentatt i hovedpersonen, som «stod og nyskapte verda ikring seg, og alt vart overlag vel gjort», og i sønnen, som klipper ut land, dyr og mennesker i papp, og konkluderer med at «no er verda skapt!» (1990a: 25, Duun 1949 10: 278 og 279). I «Biblical motifs in Olav Duun's *The People of Juvik*» (1987) viser han hvordan Duun har innarbeidet bibelske strukturer og idekompleks i *Juvikfolke* (125). Han ser hele romanserien som bygd opp etter en mal fra Bibelen: Det gamle vs. Det nye testamente gjentas i syklusen (127 og 130), og Odin ses som en transfigurasjon av Jesus gjennom syv punkt, som stemmer helt ned til det faktum at begges fedre er snekkere (128, punktene er fra Theodore Ziolkowski).

Vannebo viser også at Duuns poetikk – enten denne har vært ham bevisst eller ikke – ikke ligger langt fra Bakhtins tanker om det dialogiske eller polyfone.¹⁴ Han har trukket inn Bakhtins beskrivelser av romanen som treffende i forhold til Duun (1992), noe også Høystad gjorde i *Odin i Juvikfolke*, og i «Olav Duun. Sentral klassikar og kritisk klovn» (1991). Groven har tatt for seg Duun i forhold til Dostojevskij, «den store slavaren», eller «russern», som skal ha vært tilnavnet han gikk under i Duuns ungdom (1998: 142).

Skei har hatt en «unorsk» vei inn i teksten, og med hell fokusert på annen intertekst, særlig William Faulkner.¹⁵ Han har gjort forsøk på å knytte Duun til internasjonal modernisme (1999, 2002, 2004 og 2006) men uten å konkludere med at han var modernist. Skei har skrevet om Duuns noveller i flere sammenhenger, og peker på viktige trekk ved hans metode. Han setter *Vegar og villstig* høyt; i en artikkel om Duuns 30-tallsdiktning skriver han at den er full av brudd og motsetninger, tomrom og hulrom, «slik at tekstane kjem til å handle om noe som ikkje er forklarleg, men som styrer personar, handling, og tekst

¹⁴ Hageberg mener Duun *benisst* leker seg med andre tekster (1996d: 328, se også 2006: 77ff). I hovedoppgaven (Fosse 2001) viser jeg bl.a. hvordan handlingselement i *Samtid* er hentet fra Bibelens 2. Samuelsbok. Jeg undersøker også andre sider ved Duuns avanserte fortellerteknikk i romanen, bl.a. med utstrakt bruk av *fri indirekte diskurs* (se også Sæteren 1953: 112, Dahl 1995: 197f, Syéd 2009).

¹⁵ Som vi vet Duun leste, han anbefalte bl.a. *As I Lay Dying* (1930) for Eugenia Kielland (se Skei 1999: upaginert, 2002: 256 og Hageberg 1995b: 8). Han blurbet også Thomas Wolfe (se Eide 1968: 41).

fram mot eit klimaks» (2004: 25). Alle Duuns virkelig gode noveller fins her, skriver Skei (1993: 48n), boken er et hovedverk i norsk novelledikting (1997: 284).

Høystads *Odin i Juvikfolke. Olav Duuns språk og menneskesyn* (1987) var den første norske doktorgraden på Duun. I likhet med undertegnede er han opptatt av å ivareta det motsetningsfulle, men med andre midler. Med utgangspunkt som «*subjektiv eklektikam*» (32, forf.s uth.) kombinerer han bidrag fra en lang idehistorisk tradisjon i en analyse av de tre siste bindene av *Juvikfolke*, den såkalte Odin-trilogien. Han oppfatter Odin som «eit representativt uttrykk for det *livs- og menneskesynet* som *Juvikfolke* er uttrykk for» (15, forf.s uth.), og særlig livet hans i Kjelvika er nyskapende behandlet. Selv om også Høystad bygger på dikotomien bygd/samfunn vs. utmark, unngår han en enkelt motsetning natur – kultur, og med det å fremstille Odins oppvekstår som en naturromantisk idyll, slik tidligere resepsjon har tendert mot. Dessuten oppvurderer han *Bendek* som normbærer. Avhandlingen er ambisiøs, og atypisk for sjangeren. Forfatteren vegrer seg ikke mot å trekke tråder mellom Duuns jordnære fiskerbønder og tankegodt av abstrakt filosofisk art. Han er lite opptatt av de narrative, estetiske og sanselige sidene jeg er innstilt på, men desto mer av det tematiske og idehistoriske. Han trekker også inn Løgstrup i lesingene. Her handler det imidlertid om *spontanitet, samtalens åpenhet, de suverene livsytringer* osv., mens min Løgstrup er den seine, kunstteoretikeren og sansingsmetafysikeren. Lesingen av kjærlighetsforholdet mellom Odin og Astri, samt trekk ved Høystads forståelse av naturen hos Duun, kommer jeg tilbake til.

Når det gjelder det etiske, drar Høystad på Bente Heltofts begrep om *etisk immoralisme*. Jeg kommer tilbake også til dette. Han siterer Hageberg på at Duun er «ein lidenskapens diktar» (118, Hageberg 1981: 2), og sier at han bygger på Hagebergs forståelse, men ikke deler den i ett og alt (132).¹⁶ Men «[k]onklusjonen er klar: Duun er fyrst og fremst ein lidenskapens diktar. Og det er den *lidenskapelege gløden* hans som gjer han til den store etikaren i norsk litteratur» (134, forf.s uth.er). Som det vil gå frem, ser heller ikke jeg en motsetning mellom den lidenskapelige gløden (både i fremstillingen av kjærlighet og som dristighet i metode og verdenssyn) og etikken. Og heller ikke mellom disse og vondskapen Høystad fremhever når han kaller Duun «vondskapens diktar» (1996: 492). Tvert imot vil jeg prøve å fylle ut områder Høystad og Hageberg peker på.

Den andre norske doktorgradsavhandlingen om Duun, Gujords *Juviking og medmenneske – en kontekstuell tilnærming til Olav Duuns Juvikfolke* (2004), er spekket med kunnskap

¹⁶ Også Vannebo (1997a) sier seg inspirert av Hageberg. I den nyeste av de norske litteraturhistoriene, Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* (2001), fremstilles Duun på en ganske annen måte enn i eldre. Her har Hagebergs tilnæringsmåte helt klart slått ned.

om historiske strømninger i perioden, og særlig om Duun i Tyskland. Gujord går inn for å vise tvilsomme trekk hos forfatter og i verk, med påstander om førersympatier og implisitt og eksplisitt rasisme.¹⁷ Han lokaliserer det farlige hos Duun i den politiske stillings- tagen han mener forfatteren går inn i, eventuelt gjennom å unnlate å gå inn i, i mellom- krigstiden. Når det gjelder lesinger, er det ikke så mye å hente i mitt perspektiv. I sum skyldes manglene at Gujord ikke er nok innstilt på det litterære, og at han ikke har for- stått, eller ønsket å forstå, holdningen i Duuns verk. Dette viser seg blant annet i hvordan han ikke tar tilstrekkelig hensyn til et grunnleggende skille i det narrative, nemlig mellom instansene person, forteller/implisert forfatter/tekstnorm og forfatter. Det blir dermed hoppet bukk over det faktum at selv om en *person* bruker ord som *finnlus*, *finnlukt*, *finndavel* o.l., er det ikke sikkert at verken *fortelleren* eller *forfatteren* innestår for det samme.¹⁸ Gujords skyts er egnet til å punktere etiker-ballongen en gang for alle, og har avfødt flere debat- ter.¹⁹ Om disse vil sette varige spor, gjenstår å se. Det farlige hos Duun ligger etter mitt syn et annet sted. I biografien *Olav Duun. Sjøtrønder. Forteller* (2007), rir ikke Gujord disse hestene like hardt.

Som folkelivsskildrer og forfatter av historiske romaner blir Duuns evne til å beskrive en form for *folkelighet* fremhevet. Han ble lenge plassert under vignetter som *heimstaddikting* og *nyrealisme*, termer som i våre dager ikke regnes som fyllestgjørende. Det er mange epis- ke ursituasjoner i tekstene; de muntlige fortellerne er ofte gamle, og forteller om enda eldre dager, slik Blind-Anders, rammefortellingens forteller, gjør i novellesamlingen med samme navn (typisk er «Rivemeg», der en «kjerring» forteller. Novellen slutter slik: «Men så snakka ho ikkje meir, og så vart lyse tend», 1976 3: 154, se også Birkeland 1976a: 32). Duun blir her fremstilt som portrettor av en tid som er forbi, der det såkalte *store hamskeif- tet* er viktig, i tillegg til et moderne hamskifte i samfunnsendingene i Odins tid og i *Strau-*

¹⁷ Dette er ikke nytt, Jan Olav Gatland skriver f.eks. at Thesen reagerte sterkt på Sæterens *Mennesket og sam- funnet* (1956), der han ser «ein freistnad på å leggje noko nazistisk forarmentalitet og nazistisk vanvørndnad for mennesket inn i Duuns dikting» (Gatland 2006: 150, Thesen 1957b: 392, se også Gujord 2004: 11f). For den uavklarte situasjonen i mellomkrigstiden, se f.eks. Groven 2003, samt opposisjonsinnleggene ved Gujords disputas (i *Edda* 1/2006).

¹⁸ Wayne C. Booth kommer til en lignende konklusjon i sin behandling av ordet *nigger* i Mark Twains *Ad- ventures of Huckleberry Finn* (1884). Det er *kun personene* som bruker det, hevder Booth, den impliserte forfat- teren gjør det aldri. Tvert imot kan han «be seen by any alert reader as always mocking and morally con- demning those who do» (1998: 377). Like fullt kommer boken i ny versjon i 2011, med alle de 219 fore- komstene av ordet fjernet. I hvilken grad dette er et fremskritt, kan diskuteres.

¹⁹ Bl.a. med Hartvig Sætra i *Syn og segn* 3/1999, 2-4/2000 og 1/2001 og i flere medier somrene 2006 og 2008. Ystad kritiserer bl.a. Gujords lesing av Solvi-skikkelsen (2006: 66f, for skillet person, forteller/impli- sert forfatter/tekstnorm og forfatter, se også s. 65 og 70). Jeg har tidligere (Fosse 2008) argumentert for at Gujord overser fire lag av betydning i lesingen av Steffen Storsko og episoden med storsteinen som invali- diserer Per Håberg, det tekststedet i romanserien han mener «mest eksplisitt speiler et rasistisk paradigme» (2004: 54) og «i sterkast grad speiler en raseantropologisk tenkning» (59). Til disse kan legges et femte: sme- den Hefaistos i gresk mytologi.

men og evja. Det er i dette bildet en tendens til å overfokusere på Duun som tradereren av muntlige tradisjoner, tro og overtro, som selv i forteltetidspunktet nesten er ugripbart, men som forfatteren fanger i siste liten. Han tenderer mot å bli fremstilt som en upåvirket naturbegavelse hentet rett inn fra rorbua, med en dikterevne som strømmer frem uformidlet. «*Lesnaden* hans var ikkje så stor – han var ikkje noko 'reolbarn'», skriver for eksempel Thesen (1957a: 205, forf.s uth.). Og i *Nietzsche og Norden* hevder Harald Beyer at «det fins ingen grunn til å tro at abstrakte resonnementer uttrykt i bøker har hatt større betydning» for ham (1959: 270).

I karikert form sitter her en alvorstung forkynner av rett og galt i ensom majestet på haugen over Holmestrand og dikter oppbyggelige epos der trauste fiskerbønder drar på ramsalte eventyr i Ytre Namdalen og i kamp mot indre og ytre makter gir uttrykk for en livsvisdom av det høyverdige slaget. Det som blir underbetont med dette er 1) *den beleste, intellektuelle og tenkende Duun*, og 2) *det avanserte ved tekstene*, både i form, oppbygning og innhold, trass deres «enkle», realistiske fremtoning. Dette er det nemlig lett å forbigå. Men i tillegg til Dostojevskij, som er den som kanskje oftest blir nevnt, er det belagt at han var opptatt av forfattere som Cervantes, Edgar Allan Poe og Thomas Mann (se f.eks. Thesen 1942: 32, 257 og 271), og ved Nasjonalbiblioteket fins en innbundet notatbok med aforismer og sitat som vitner om *svært* bred lesing.²⁰ Rett nok hadde noen i samtiden andre syn på saken. I 1926 kalte Øverland *Tre venner* (1914) «en av de mest moderne romaner i vår litteratur» (29) når det gjaldt det psykologiske, og i en anmeldelse av *Siste leve-åre*²¹ omtaler Alf Larsen Duun både som vår «moderneste forfatter» (1964: 89), og som «en stor filosof, vel den eneste vi har for tiden av virkelig format» (s.st.). I *Syn og segns* særnummer til 60-årsdagen gir Ivar Midlang en rapport fra hverdagen på Rambergfjellet: «Endå so rike evnor Duun hev, hev heller ikkje han fenge noko for ingenting. Kvardagen hans hev vore arbeid, hardt arbeid. Når han ikkje skriv, les han. Det er truleg få bokmenn som hev fylgt so godt med både i norsk og utlensk kulturliv» (1936: 72). Men at Duun for eksempel i brev til Vetle Vislie 19/11-1909 sier at «det eg mest har heldt paa med, er aa lesa – Gud veit um det ikkje har vore som ein sjukdom» (i Dalgard (red.) 1976: 178) er ikke det som oftest blir fremhevet. Similen er imidlertid talende.

²⁰ Disse har han hentet fra så ulike forfattere som Swift, Thackeray, Coleridge, Shelley, Samuel Johnson, Oscar Wilde, D. H. Lawrence, Aldous Huxley, Thomas Hobbes, Horace Walpole, Goethe, Hegel, Schleiermacher, Nietzsche, Maupassant, Montesquieu, Diderot, Stendhal, Baudelaire, Victor Hugo, Amalie Skram, Wergeland, Nils Kjør, H. C. Andersen, Johs. V. Jensen, Vilhelm Grønbeek, Victoria Benedictsson, Gustav Frøding og Hjalmar Söderberg, i tillegg til en rekke mer ukjente navn. (Ms.4^o 4391:5 *Stor-menn har sagt*).

²¹ Som kom i 1933, altså før de siste bøkene, som ofte blir regnet som både vanskeligst, mest symboltunge og mest moderne (se f.eks. Winsnes 1937: 558, Thesen 1942: 281, 268, 314, Beyer 1996: 305f).

Til traderingen av forfatterskapet hører også at Duun hadde et ambivalent forhold til nynorskulturen. Han reservert seg sterkt mot deler av den – både dens språkforvaltere, kritikere og forfattere, og ambivalensen var gjensidig. I årene frem mot 1917 lufter han dette i flere brev, og skriver for eksempel til Vislie at han ikke har sett «kva målblada seier om henne [På *Lyngsøya*], men det er vel same lekse som vanlig» (i Dalgard (red.) 1976: 186). Han returnerer også kritikk fra nynorskresepsjonen:

Eg fekk på eitt einaste år 36 skjennepreiker for at eg skreiv dansk, ikkje berre ord men vendingar. I dei same bladstykk fann eg, gud veit kor mange, finfine danismer og germanismer, resten var heller ikkje norsk. Her er ingen, trur eg, som for alvor har teke norsken i munn eller penn (187)

Til Tore Ørjasæter skriver han:

Kunst for folke si skuld, seier dei på landsmål no til dags. Enno finns her ikkje eitt kunstverk som har vorte til på den måten. Ein kan skapa eitkvart for folke òg, men kunst bli [sic] det *ikkje*. Kunst for kunsten si skuld. Så stygt det mun høyrast. (190, forf.s uth.)²²

Konfliktlinjer. Odin og Ragnhild som eksempel

Frontene i Duun-forskingen har ikke vært av de skarpeste. Sekundærlitteraturen er preget av nyanseforskjeller mer enn inkommensurable retninger og uoverstigelige konflikter. For eksempel er Hageberg og Thesen slett ikke inkompatible, selv om den ene er individpsykologisk og den andre snakker om mennesket med stor M. Det er klart at ulike inn ganger fører til ulike resultat. Og selv i tilfeller der disse *er* innbyrdes uforenlige, trenger ingen av dem såvidt jeg forstår være direkte ugyldige. For meg er det viktigere å fylle ut *mangler* i Duun-forskingen enn å gå i konflikt med den.

De kanskje største uenighetene har dreid seg om hvorvidt man skal se på enkeltpersoner som bærere av forfatterens sympati eller ikke, og om prosjektene deres er å oppfatte som seire eller nederlag. Odin og Ragnhild er de mest fremstående eksemplene (men ikke de eneste – også f.eks. Justin i *Gud smiler* og *Samtid* og Roald i *Menneske og maktene* har blitt oppfattet både som idealpersoner og det motsatte, se bl.a. Thesen 1943: 304ff og 327, Sæteren 1956: 123ff og 137ff, Tvinnereim 1968, Eide 1968: 43 og 52, Larsen 1970: 180, Dahl 1984: 389f og Groven 2003: 118).

For å tydeliggjøre hva jeg mener med at det farlige hos Duun blir forflatet, vil jeg vie litt plass til behandlingen av Odin og Ragnhild i sekundærlitteraturen. Av disse er Odin den som har blitt grundigst lest, og det er også i diskusjonen av ham det har kom-

²² Jeg tolker formålet han angriper som et krav om å være oppbyggelig og nasjonal). I brev til Norli 6/5-1927 gir Duun uttrykk for en bekymring som sier litt om språksituasjonen i tiden, nemlig for om ikke en dansk oversettelse kan bli «ein konkurrent for både deg og meg?» (Nasjonalbibliotekets brevsamling 436).

met flest nyanseringer. Spørsmålet har dreid rundt hvordan hans død skal oppfattes. Oftrer han livet i en spektakulær triumf som gir håp for fremtiden? Eller dør han fordi problemene er for store til å la seg løse? Er det de personlige, historiske eller politiske som er de sterkeste kreftene bak? Flere forskere har også kommet til at det er forhold *i verket selv* som triumferer vs. spiller fallitt i Odins død. Jahn Thon mener Duun lar Odin bli en tragisk skikkelse, der han, ettersom verket endrer karakter fra å være en beskrivelse av en historisk periode til i større grad å ta for seg allmenne, psykologiske forhold, «*blir et offer istedenfor at han ofrer seg*» (1974: 25, forf.s uth.er). Med *I stormen* avviser Duun forsøket på å la «den *etiske vilje* [være] overordnet de samfunnsmessige realiteter» (26, forf.s uth.). Verket dementerer budskapet det selv postulerer (25). Svensen videreutvikler Thons tolking ved å diskutere Odins død som «en tvetydig løsning» (1978: 80): «Hvis Lauris-kreftene bare kan overvinnes gjennom offerdød, da blir prisen for det gode samfunn så høy at idéen om det mister enhver praktisk anvendelighet; den flytter seg over i en metafysisk virkelighet» (82). Og Walter Baumgartner stikker fingeren i samme såret når han spør hva det er for konsekvens som får fortellingen om Odin til å munne ut «i den umulige situasjonen at han kun har valget mellom å bli til morder eller til selvmorder» (1990: 47).

Det er mye å si om foranledningen til at Odin slipper taket i balthvelvet. Men fremfor alt er det én episode som hører med i regnestykket. Dette er en episode Duun-resepisjonen har hatt tendens til å gå utenom, sannsynligvis fordi det å gå inn i den innebærer å måtte se en ganske så skjæmmende skjønnhetsplett på en av sine yndlinger. Episoden jeg tenker på er når Odin jager Engelbert på sjøen, og tror han har drept ham (1948 7: 253ff). Odin lever urovekkende fint i den tro at Engelbert er død. Han mister verken nattesøvnen eller viser tegn til anger eller bekymring over offerets sjel eller hva han har stelt i stand for seg selv og sine nærmeste. Tvert imot: «Han var lett og god i kroppen da han gjekk oppover» (fra åstedet, 254), *gjort er gjort*, gjentar han flere ganger, uten reservasjoner (253, 255), «det mått gjerast» (257), sier han til Ingrid, og når han overhører en samtale som avslører at Engelbert er i live, ser han «ingen annan let på dagen, og ikkje kjente han større skilnaen på seg sjøl heller» (263).

Dette er graverende. Og det er viktig av flere grunner. For det første som tegn på at forfatteren vil reservere seg mot heltedyrking. Det er ikke en hvilken som helst forsømmelse det er snakk om, det er, som sagt, et drap (så lenge han tror han har drept, *har* han i bunn og grunn det. Det er leseren som (og ikke før noen sider seinere) vet noe annet). For det andre er det bakgrunn for at Odin *ikke* dreper Lauris: Been there, done that. Det var ikke bryet verdt. For det tredje er det en medvirkende årsak, tror jeg, til at forfatteren

gjør Ragnhild til drapskvinne. De to står i dialog: Jasså, synes Duun å si, de (leserne) fikk ikke med seg at Odin ikke er et entydig forbilde. Da får jeg snu på flisen, og dikte opp en som *tar* liv, ikke *gir* det. Og se om de får det med seg denne gangen.

Det gjorde de ikke. Og synet på Ragnhild kan virkelig ses som en prøvestein. Det går et vannskille her, mellom lesere som aksepterer en slags overflatemoral og de som lodder dypere. For gjør man det, er det ikke lenger mulig å konkludere med at Ragnhild er en beundringsverdig skikkelse. Dette har også med nærlesingsidealet å gjøre. En *pro et contra*-diskusjon av Ragnhild *kan* etter mitt syn ikke munne ut i en entydig konklusjon. Det synes jeg teksten ber meg avholde meg fra. Heller bør vi ta et skritt tilbake og se henne som en tekstlig størrelse. For Duun er ekspert i å smyge inn adskillig mer enn det som er merkbart ved første gangs lesing. Ragnhild-testen deler forskningen i to, og selv nyere forskere, som man skulle tro var oppdratt i mistankens hermeneutikk og sosialisert til å lese mothårs, kommer til kort her. Til tross for at Ragnhild av et altoverveiende flertall av forskerkorpset blir bejublet og bejaet som et etisk forbilde – Merle Sivertsen hevder hun er «det beste eksempel på den høye etiske standard Duun så tydelig mener kvinnen har framfor mannen» (1950: 121), Bente Heltoft at hun dreper Didrik *av kejarlighet*, fordi hun i motsetning til Håkon er *sterk* nok til det, og at Duun *forsvarer* drapet (1950: 101) og Inger Heiberg «tror [hun] er den vidunderligste kvinneskikkelse vi eier» (1976: 118) – er hun langt fra å være den helgenskikkelsen Thesen og Haakonsen legger opp til (Haakonsen sammenligner henne også med en *madonna*, rett nok med forbehold, 1987: 152). Det er påfallende i hvilken grad sekundærlitteraturen har kunnet bagatellisere dette ene som skiller henne så totalt fra det vi ellers oppfatter som menneskelig: Hun slår et menneske i hjel. Dette er så radikalt at det knapt kan understrekes nok. For hvordan skulle det gå hvis vi normaliserte det å drepe? I hvilken annen sammenheng enn en roman-lesing kan vi tenke oss en drapsmann fremstilt som et ideal? Likevel er det dette som har skjedd med Ragnhild. Haakonsen og andre går med på hennes egne rettferdig-gjørelser uten å ta tilstrekkelig hensyn til hennes status som litterær figur, det vil si: uten å lese tekstene som de skjønnlitterære tekstene de er. Ordene de bruker, å *berge* og å *frelse*, er *Ragnhilds eget vokabular* – overtatt uten problematisering.

At Ragnhild kan ses på som beregnende, kynisk, slu og kald, er et hovedpoeng i Arve Reinskous «Olav Duuns *Medmenneske*» (*Edda* 2/1966).²³ Men Reinskou har blitt ståen-

²³ Hans Joerg Zumstegs doktorgradsavhandling på tysk, *Olav Duuns Medmenneske-Trilogie* (1984), den første om Duun noensinne, er den som kommer nærmest hans posisjon. Både Vannebo (1986) og Svensen (1987) har innvendinger mot Zumstegs konklusjoner, som delvis hviler på feil, f.eks. når han tror at «Vakkermannen» er djevelen. Også Svensen nyanserer Ragnhild-skikkelsen, men ut fra et historisk perspektiv jeg ikke vil ta opp her (1978: 123ff).

de nokså alene med sitt bidrag. Hageberg er den som kommer lengst i å nyansere idealoppfatningen. Gjennom å legge vekt på «verbale ekko og tekstlege parallelar og kontrastar» (1980: 73), får han frem hvordan en pendling mellom lyst og angst, begjær og tabu, er grunnleggende i romanen. Han fokuserer på Ragnhilds forhold til den omstreifende og ulykkelige outsideren Paul, som i sekundærlitteraturen har vært så godt som oversett, men som Ragnhild nærer både søsterlige og erotiske følelser overfor. Også Sonja Nygård Væraas nyanserer den hagiografiske oppfatningen, ved å snakke om Ragnhilds aggressivitet, mangelfulle selvinnsikt og overmot i forhold kallsbevisstheten (1982: 302f). Hun gjør dessuten Didrik til gjenstand for større oppmerksomhet enn det som har vært vanlig, og kommer til interessante resultat.

Ragnhild har forført uttallige lesere, ikke ved sin godhet, altså sine etiske egenskaper, men ved sin estetiske gjennomslagskraft. Dette er et kategorimistak; leseren feilkalibrerer effekten, styrken, gløden i fremstillingen er så stor at det slår over i sin motsetning, og blir en svakhet. Haakonsen igjen: «La meg først bekjenne at jeg har vanskelig for å forstå visse idéer som jeg fra tid til annen har møtt hos studenter, og som går ut på å forklare Ragnhilds drap på svigerfaren Didrik Dale i *Medmenneske* ut fra svakheter i hennes egen karakter» (1987: 149). Her er det å spørre: Er det ikke en svakhet å slå et menneske i hjel? Når ble det å ta avstand fra drap «en viss ide»?

Ragnhild blir ofte satt i bås med Odin, under kategorien *offer* (både Thesen og Haakonsen bruker ordet). Ragnhild «er det kvinnelige sidestykke til Odin», hevder for eksempel Winsnes (1937: 558), «[i] spontan hengivelse er Ragnhild og Odin i *Juwikfolke* parallelle» (1985: 36), skriver Heltoft. Dermed går det leserne hus forbi at Ragnhild *tar* liv, mens Odin *gir fra seg* sitt. Dette har å gjøre med hvordan man nærmer seg et litterært verk,²⁴ og fremstillingen er ikke så utdatert som man skulle tro. Etter skiftet Høystad ser på 70-tallet, finner vi ikke bare Heltoft, som i 1985 ser på drapet på Didrik som «Ragnhilds blinde offer» (1985: 36) og som «udtryk for en kærlighed uden grense» (s.st. Heltoft er kanskje Ragnhilds aller største fan). I 1993 viderefører Øystein Rottem synet i sin *Litteraturhistorie* for videregående skole, der det heter at Ragnhild tar livet av Didrik «for å spare mannen sin og for å unngå at *han* skal bli morder» (184, forf.s uth.). I 1996 kan man i Harald og Edvard Beyers *Norsk litteraturhistorie* lese om «den lysende rene Ragnhild» (1996: 305), og

²⁴ Diskrepanser som dette, der innholdet i bøkene står i kontrast til måten det blir utlagt på, og det å slå et menneske i hjel kan fremstilles som en heroisk handling, åpner for spørsmål om fiksjonaliteten, hvordan vi leser tekster annerledes når vi vet at de er oppdiktet, og hvordan dette kan føre både til sylskarpe utlegninger og uforståelige feillesinger. Selvsagt er det et symbolsk islett i Ragnhilds handling, den være seg så realistisk den bare vil. Men jeg mener vi må *holde på* den (snus)fornuftige dimensjonen og se hva *den* holder av vann, før vi eventuelt lar den gå. Ellers fjerner litteraturen seg totalt fra den virkeligheten vi forstår den som sprunget ut av.

at spørsmålet romanen stiller er: «Er det rett å drepe et menneske for å berge et annet?» (s.st.). Det samme mener Leif Longum i *Norsk litteratur i tusen år* (1996: 456). Også Groven er i 2003 langt på vei blendet (120), og synet bringes videre så seint som i 2006, av Skei, som, rett nok med forbehold, mener at Ragnhild «gjer det tyngste val av alle og drep for å redde liv» (2006: 191), og av Brit Randen, som leser Ragnhild konsekvent som en Kristusfigurasjon. Drapet på Didrik tolkes her som «uttrykk for en kjærlyghet uten grenser» (2006: 64). «Både Jesu offer og Ragnhilds offer er uttrykk for uselvisk og grenseløs *kjærlyghet*» (65, forf.s uth.), skriver Randen. Å *ikke* drepe Didrik derimot, «vil føre til 'fortapelse' for Håkon» (63). «[E]in litterær skapnad må analyserast med teksten som grunnlag, og den som skal analysere *Medmenneske*, kan ikkje lata seg blinda av ljuset frå Ragnhild, men må heller prøva å finna eit prisme som kan bryta fargane i det», skrev Hageberg i 1980 (65). Likevel er lesere fremdeles *blinded by the light*.

For meg er dette umulig å gå med på. Spørsmålet om det er rett å drepe én for å redde en annen, bryter med det meste som er av livslogikk. At livet i en eller annen forstand er hellig, er ikke bare et religiøst dekret. Det er også juridisk, politisk og etisk. De ti bud har forordninger om dette, straffelovene har det, og opphetede debatter om døds-hjelp, dødsstraff, abort, fosterdiagnostikk osv., dreier seg alle om det samme. Dessuten åpner spørsmålet for andre, som: Hvem kan avgjøre *når* det er rett å ta livet av andre? *Hvor vond må en være* for andre kan ta livet av en? Kan menneskeverd graderes? Hvis man går med på premissene for slike spørsmål, gir man samtidig en god del av det som kalles menneskeverd på båten. Eller man hører ikke hva man selv sier, man har latt ærefrykten fortrenge leseferdighetene. (En annen sak er hvordan man kan *vite* at Håkon kommer til å drepe Didrik. Det kan man selvsagt ikke.)

For romanen inneholder en del signal som bør gi retningslinjer for lesingen. Alt på første side står det å lese at Ragnhild «hadde ingen hast, men enda bar det fort i veg», at hun var «inga fjør», men føttene «var så fjøralle under henne», og at det lyste blått fra øynene hennes «enda dei berre var gråe» (10: 11). Tre påstander altså, som det alle umiddelbart blir sådd tvil om. Det står også at «[v]akker var eit ord ikkje ho brukte» (s.st.). Det gjør hun (i hvert fall i tankene, 92, 102, 136). Dessuten står det at folk «undrast» over at «ho ikkje song, men det gjorde ho aldri» (11). Om hun ikke direkte synger *ut*, går «Eg finn meg vel ein stad i himmerik» som et refreng i teksten. Dermed kan en si at hun både synger og ikke synger. Lignende paradoks går gjennom hele romanen. For eksempel om den sovende Håkon: «Kven var han der han låg? Ho visste det og visste det ikkje» (104). Om drapet: «Eg gjorde det og eg gjorde det ikkje» (118). Ved avreisen: «Det hadde ho visst

før, men ho hadde ikkje set det, og da veit ein det ikkje like vel» (143). Og de er ikke særpreget for Ragnhild: «Didrik gjekk, utan ein lyd meir, og det var det styggaste han kunde seie no, tykte dei» (50). Kvitugla «var tunghørd av seg, men ho hørte like godt for det» (57). Didrik til Indiana: «Men du er meg tru. Det vil seie, du er meg utru så snart det høver» (29). Tale om Didrik: «Når han snakkar, da synes eg han tier, og når han tier, da snakkar han greinlig til meg» (90). Håkon om Morten: «så dum må ein vismann sjå ut» (133). Om noe Didrik sier: «Dei hørte det og hørte det ikkje» (67). Om rykter rundt brannen hos Karl Albert: «Folk trudde det og trudde det ikkje» (88). Og om det Morten hadde å fortelle om Didriks fortid: «Trur mest eg visste det sjøl òg. [...] Men eg visste det ikkje like vel» (134). Med utsagnet «Hennes senere liv bekrefter at hun hadde rett» (1987: 144) viser Haakonsen kanskje til Ragnhilds tanke om at «Eg har gjort rett, og enda var det synd» (123). Men i så fall glemmer han at sitatet er et typisk duensk paradoks (Nygård Væraas mener det aldri blir klart om hun angret på drapet, 1982: 292 og 302).

Hva sier dette? Det sier blant annet at dette er et univers der man ikke kan ta en påstand for pålydende, der fenomenene er motsetningsfylte, der en ting ikke er enten A eller ikke-A. Jeg mener at *Medmenneske* inneholder varsko på flere nivå: innholdsmessig, formelt og intertekstuell. Det er for eksempel tydelig at Ragnhild ikke er særlig helgenaktig i sitt fysiske reaksjonsmønster. Tvert imot er hun direkte voldelig. Dette ser vi helt fra første gang hun snakker med Håkon å bygge kvernhus: «Huff, du er så mjølut, eit sømeleg menneske kan ikkje ta bortpå deg, langt mindre noko meir, og eg vil ikkje ha det orde at eg har vore mølnaren for nær. Der med slo ho til neven hans så mjøle fauk i auga på han» (10: 13). Noe seinere slår hun igjen: «Ho var så lykkelig ho kunne ha daska til han med filla ho hadde i handa. Før ho visste ord av hadde ho gjort det» (34). Og i en scene med Håkon: «Å, du er ein tullvalle er du! Ho slo han på munnen» (74). Paul skubbet hun en gang i bekken «berre for det han var så alt for snild» (36). Når hun treffer ham etter drapet, er hun på nippet til å slå enda en gang (119). At Ragnhild ser ut til å slå av instinkt sier muligens noe om hennes tidlige erfaringer, og det er merkelig at ingen har lagt vekt på dette mønsteret, der slaget mot Didriks hode er det siste i en lang rekke.

Hvis vi har Duuns bevisste navnebruk klart for oss, vil dessuten en intertekstuell lenke springe oss i øynene. Først og fremst gjennom *Lea*, som i *Medmenneske* er Håkons halvsøster og Ragnhilds svigerinne.²⁵ Lea er et så sjeldent navn at en leser som i hvert fall

²⁵ Det vil etter gammel hoderegning, fordi man holdt i hevd at mann og kvinne i ekteskapet *ble ett*, si at de er søstre, jf. eksempel på at incestforbudet strekker seg til giftermål der det ikke er blodsband mellom partene: I *Hamlet* er det ikke slektskap mellom Gertrude og Claudius; forholdet regnes som incest fordi Gertrude har vært gift med, og dermed ett med, Claudius' bror. Og i *Juwikfolke* hindres ikke Astri og Odins forhold av at de er søskenbarn; det blir umulig først når foreldrene gifter seg, fordi de dermed blir søsken.

er så skolert i bibelhistorie som man var i Duuns tid, umiddelbart vil få bibelske assosiasjoner. Vi finner henne i 1. Mosebok. Og hvem finner vi som hennes søster? Jo, vi finner *Rakel*. Dette navnet har ingen etymologisk sammenheng med Ragnhild, men den lydlige likheten er stor nok til at vi kan postulere en poetisk sådan.²⁶ Å kalle opp to personer *ja* direkte ville trolig ha vært for lite subtilt for Duun, som i tillegg til de direkte sitatene er en mester i å dekke sporene til etter seg. Denne tåkeleggingsteknikken er så «vellykket» at han freidig kan bruke direkte sitat uten at noen merker det. Men så knapp som han gjør forkledningen (og den fonetiske likheten er større enn den grafiske: /ra:køl/ vs. /raŋ-nøl/) er det til å undre seg over at ingen har oppdaget den. Ser vi tilbake til *Olsøygutane* (1927), treffer vi to, og det enda sterkere, tilvisinger til Bibelen. Der er det nemlig, i tillegg til en *Rakel*, en person som bærer navnet *Sebulon* – et navn fra samme bibeltekst som Rakel og Lea. Her er det også en direkte allusjon til helligteksten, nemlig når Sebulon sier at han kunne ha kalt Rakel «Rakel med dei fagre auga» (9: 87). Dette spiller på motsetningen nettopp mellom Rakel og Lea, der Lea sies å være «daudøyd» (1. Mos. 29.17).²⁷

Det er klart at et navn som Sebulon er uendelig mye mer markert enn Rakel og Lea, det har aldri vært høyfrekvent i Norge, og er dermed mindre sannsynlig som et navn Duun bare «snublet over» enn om han hadde hett for eksempel Per. Dette kan tyde på at han var opptatt av denne kretsen av fortellinger da bøkene ble skrevet (*Olsøygutane* kom ut to år før *Medmenneske*). Viktigere enn eventuelle ikke-dokumenterbare påvirkninger er likevel leseopplevelsen, hvordan slike ekko løfter leseren ut over det aktuelle verket (jeg er imidlertid klar over faren for det Umberto Eco kaller *hermetiske drift*, 1990: 24ff, der alt kan vise til alt fordi noe ligner på noe som ligner på noe i en «unlimited semiosis», 27, 32 m.fl.). Navnebruken blir også løftet opp til et metanivå av en av navnebærerne: «Ja, sa Sebulon. Eg har ikkje namn som eit menneske eingong» (9: 94). Forfatteren gir såpass tydelige tegn at jeg synes *Medmenneske*-trilogien inviterer til en lesing med vekt på dette.

Bibelens Rakel og Lea kan leses som en variant av lykkemann-niding-dikotomien, som flere som sagt har pekt på er gjennomgående hos Duun (om enn helst hos mannlige figurer – *mann og stakkar*, heter det gjerne på duunsk), og som vi også kan se Ragnhild og Lea som eksempel på. Men de bibelske intertekstene fungerer på flere nivå – delvis overlappende. Dette laget i teksten kan også ses som en beskrivelse av hovedpersonens psy-

²⁶ Per Seland nevner overgangen Ragnhild-Rakel som eksempel på «modernisering» av norske navn til utenlandske fra 1770-tallet og utover (1978: 109). Så at det er en lydlig, men altså ikke etymologisk, sammenheng, er klart. Og at en slik redusering faller Duun lett i pennen er tydelig i *Juvikfolke*, der *Åsel* er en variant av *Åsbild*.

²⁷ I nyere bibelutgaver har Lea «milde» eller «matte» øyne. Den adversative konjunksjonen blir da i overkant odd, siden den ikke uttrykker en motsetning: «Lea hadde milde øyne, *men* Rakel var velskapt og vakker».

ke. Om faren vet nemlig ikke Ragnhild stort mer enn at han var «stor-skipper» og skulle være gift, og at han het noe som begynte på R (10: 35). Leser man tegnet R fonologisk, blir det homonymt med «er» (slik det brukes i sms-språket). Dette kan forstås som et Gudsnavn; Gud kaller seg «Jeg er» i 2. Mosebok (3.14), og er i denne sammenheng ironisk – Guds sønn *ga* sitt liv, denne gudsdatteren *tar* liv. Også moren kaller Ragnhild «eit hellig menneske» (35), og de to «underne» hun skal ha stått for i oppveksten (gjennom bønn å slukke brann og redde en døende, 36), gir barndomsfortellingen et preg av helgenvita. Men vi må huske at vi har dette i fri indirekte diskurs, og dermed i hvert fall delvis gjennom hennes egen fortelling. Det er også mer enn tanken om at hun med drapet berger mannen, for eksempel den at det er hun som skal styre «det som skulde skje her i garen» (95), som tyder på et grandioøst selvbilde.

Som de fleste av Duuns tekster flommer nærmest *Medmenneske* over av bibelallusjoner og religiøs språkbruk. Resten lar jeg ligge. Men Ragnhild kan også leses mot en annen litteraturhistorisk kvinneskikkelse: Lady Macbeth.²⁸ Siterer hun henne ikke, med tanken om «at gjort ikkje kan bli ugjort» (10: 74) direkte? (Lady Macbeth: «what's done is done», III.ii.12, «What's done cannot be undone», V.i.64). Står hun ikke på lignende måte ambisiøst bak og nører oppunder en nølende ektemann? Uttrykker ikke begge hensynsløse holdninger overfor barnet? Ragnhild vurderer for eksempel ikke om hun burde *bli* i hjemmet av hensyn til sønnen. «Barne vårt skal ikkje eingong vita det har ei mor» (138), sier hun: «Ho bad ikkje eingong Ellida vera snild mot vesleguten» (140, Ellida er jenten som skal «stå for huse», s.st., mens Ragnhild er i fengsel). Om hun ikke ofrer barnet så kaldblodig som det Lady Macbeth snakker om, *gjør* hun det i alle fall; i motsetning til sin angelsaksiske søster, som bare *snakker* om det.²⁹

Det er vel bare mer moderne anno 1929 at mens Lady Macbeth bare står bak og pusher på mannen, tar Ragnhild saken, det vil si øksen, i egne hender. Hun gestalter dermed sider både ved herr og fru Macbeth. Og kan man ikke i den i sekundærlitteraturen mye omtalte drømmen etter drapet se likheter med Macbeths visjon? I denne tropper «[a] show of eight kings» (IV.i) opp for å martre ham, og på samme måte som opptoget av prester i Ragnhilds mareritt, er disse utseendemessig identiske fordoblinger av hverandre. Macbeth går gjennom dem en for en, hele tiden med likheten som fokus (IV.i. 112-119),

²⁸ Sigurd Fjær viser til *Macbeth* i «Litt um vondskapsproblemet i Duuns dikting» (*Syn og segn* 1/1933). Han finner den samme uhyggelige *stemningen* i de to verkene, noe jeg er enig i. Men det er typisk nok Didrik han knytter til ondskapen i Shakespeares drama.

²⁹ I have given suck, and know/How tender 'tis to love the babe that milks me:/I would, while it was smiling in my face,/Have pluck'd my nipple from his boneless gums,/And dash'd the brains out, had I so sworn (I.vii.54-58.)

mens Ragnhild tenker: «Alle var dei like å sjå til, den eine var same mannen som den andre» (112). Dialogen går lenger enn til personene: Er ikke i begge tekster spørsmålet om *arvefølge* plotdrivende? Drapene skjer fordi en annen er ønsket i drapsofrene plass. *Begynner* ikke begge tekster med å etablere oksymoronske motsetninger? De tre heksene som innledningsvis slår fast at «Fair is foul and foul is fair» (I.i.11) kan knyttes til Ragnhilds «Eg har gjort rett, og enda var det synd» (123). De snakker også om et tidspunkt «When the battle's lost and won» (I.i.4). Er det ikke dette også Ragnhild gjør? Både taper og vinner slaget med Didrik? Kenneth Muir snakker om «one of the predominant characteristics of the general style of the play, multitudinous antheses» (1988: xxx). Både stilistisk og tematisk kunne beskrivelsen gjelde *Medmenneske*. Muir viser til L. C. Knights, som sier at innledningsordene «suggest the kind of metaphysical pitch-and-toss which is about to be played with good and evil» (3n). Ifølge Muir virker disse ordene til å slå an *tonen* i teksten, på samme måte som jeg mener *Medmenneske* innledningsvis etablerer en stemning av uvisshet med hensyn til hvor troverdige faste utsagn egentlig er. I *Macbeth* går dette så langt som til at Macbeth påstår at «nothing is, but what is not» (I.iii.142). Han snakker også om «the fiend/That lies like truth» (V.v.43-44), jf. Leas «sannheita det er no digraste løgna le» (48). Dette skulle vise at det er nok av grunner til å nyansere Ragnhild. Og det er ikke til forkleinelse; selv om man kan føle avsky for handlingen hun utfører, kan man likevel både respektere og være fascinert av henne som «person». I beste fall blir hun *mer* interessant gjennom slike nyanseringer.

Det nyeste bidraget til litteraturen rundt Duun, kommer ikke fra en litteraturforsker. Derimot kommer det fra et skrivende og lesende menneske, forfatteren Ragnar Hovland. I *Norsk litterær kanon* sier han at selv om han «i gode augneblinkar har rekna meg som ein nokolunde skolert person, hadde eg ikkje lese Duun. Eg trudde rett og slett ikkje han var min mann» (2008: 231). Så leser han Duun, halvveis motvillig, får vi inntrykk av (det er ham i alle fall «pålagd», s.st.), og oppdager at det han trodde var «ein alvorleg og tung kar med ei metafysisk legning [...] som burde vere ganske uleseleg for vår tid, med unntak av dei som lever av å lese slik» (232), tvert imot viser seg å være en som «gir lesaren ein høg himmel» (235), og dessuten «serverer underhaldning nok for ein heil sommar og meire til» (s.st.). Og så blir Duun hans mann. Stort enklere kan det ikke gjøres. Hovlands beretning er et godt eksempel på Duuns status i det lesende Norge idag. For det nesten rørende ved hans tilståelse er at det virker som om han tror han er alene om denne erfaringen. Det er han ikke. Også for *interessen* for forfatterskapet er etikktradisjonens idyllisering å gjøre det en bjørnetjeneste. Duun lider i det hele tatt av et image-problem, som det kan-

skje kan bøtes på ved å aktualisere ham som det han er: en god forfatter. En både enkel og effektiv måte å misjonere for ham på, er å få folk til å lese tekstene.

3) Teoretisk perspektivering. Estetikk, etikk, kjærlighet og lesing

Kjærlighet, etikk og lesing

I motsetning til etikkens rett og galt, har kjærligheten aldri latt seg hindre av om utporsjoneringen av godt og vondt ikke er etter boken. Bånd mellom elskende oppstår som vi har sett hos Duun ikke fordi den som elsker finner den elskede spesielt god eller moralsk. Det ville være som å si at man kunne gjøre seg *fortjent* til å bli elsket, og tilsvare det John D. Caputo kaller *endelig kjærlighet*, «something like answering someone who asks 'do you love me?' by saying 'well, up to a point, within certain limits, within reason', which means that you do not love them, not if love is love» (2000: 120).

Hva er så kjærlighet? Det er igjen som med Augustin og tiden. I *Love in the Western World* skriver Denis de Rougemont at man i antikkens Hellas hadde minst 16 termer for det vi kaller kjærlighet (1983: 5). Fra en tre- eller firedeling i gresk og tidlig kristen tid, via for eksempel *cortezja*, den høvisk idealiserende kjærligheten, og den sykelig lidenskapelige *galskapskjærligheten* (vi skal komme tilbake til disse) ser vi i vår tid ut til å stå tilbake med en versjon av den romantiske kjærligheten der dikotomien *eros/agape*, eller kropp/sjel, dominerer (se de Rougemont 1983, Andersen 1999, Granberg og Sampson 2000, Wyller 2001: 148ff, Tillich 1960, May 2007, Fromm 2003, Frost og Wyller (red.) 1974). En kjærlighet som har fått mindre oppmerksomhet i vår tid, er *philia*. Ordet har vært oversatt både med *vennskap*, *kjærlighet*, og mest treffende, *vennskapskjærlighet*. Det betegner et fenomen som kan beskrives som respekt, omtanke eller solidaritet. Martha Nussbaum skriver:

philia is extensionally wider than friendship – it takes in family relations, the relation between husband and wife, and erotic relationships, as well as what we would call 'friendship'. It is also, frequently, affectively stronger: it is a requirement of *philia* that the partners should be linked by affectionate feeling; and as we see, *philia* includes the very strongest and most intimate of our affective ties. We can say that two people are 'just friends'; no such thing could be said with *philia*. (1986: 328n).

I sine teologiske ungdomsskrifter kommer Hegel frem til at kjærligheten er det eneste området i livet som kan foregå i en alternativ modus til det herske/bli behersket-mønsteret han ser som dominerende ellers. Han drøfter både Bibelens bud om at *Du skal elske Gud* og *Du skal elske din neste som deg selv* og Kants kategoriske imperativ. Plikt-aspektet må

når det gjelder kjærlighet forstås i en annen forstand enn for andre slags påbud, mener Hegel (1996: 213). «Of course 'love cannot be commanded'; of course it is 'pathological, (296) an inclination';³⁰ but it detracts nothing from its greatness, it does not degrade it, that its essence is not a domination of something alien to it» (247). Han ser altså kjærlighet som en radikal og nesten opprørske kraft. Ifølge Grete Børsand Heyerdahl unngår Hegels kjærlighet det problematiske i allmenngjøringen Kant er kjent for å fremme. For å allmenngjøre «er det samme som å utelukke. Almenhet utelukker jo alt den ikke selv anerkjenner som alment» (1979: 57). I kontrast er det kun den elskede som «har et ikke-undertrykkende forhold til det eller den som elskes» (s.st.).

Kjærligheten er «en relation med det som ständigt döljer sig», sier Emmanuel Lévinas: «Den andre i egenskap av den andre är här inte ett objekt, som blir vårt och som blir vi, den andre drar sig tvärtom tillbaka in i sin hemlighetsfullhet» (1988: 79). Det hemmelighetsfulle får kjærlighetsforholdet til å ligne tolkingsakten, noe som også gjelder hos Løgstrup: «Kærligheden mellem mennesker består derfor ikke i at kende hinanden, så den ene ikke i nogen forstand skulle være den anden fremmed. Tværtimod, kærligheden mellem mennesker holdes levende af det fremmede i deres forhold» (2006: 150). Kjærlighetens bud er både *uopphørbart* og *uoppylletlig*, skriver Wyller (2001: 147). I dette spenningsfeltet får den de mest ulike uttrykk.

Likevel mener Arne Johan Vetlesen og Per Nortvedt det er uheldig å føre etikk og kjærlighet for tett sammen. De *avviser* at kjærlighet kan være grunnlag for moralen, og begrunner med at denne da blir noe som kun kan finnes i intimsfæren: Da ville «moralens område skrumpe inn på helt utillatelig vis» (2000: 81). «Moralens ekstensjon (utbredelsesområde) sprenger kjærlighetens» (s.st.). Dette er en oppfatning jeg slutter meg til. Etikken må kunne finnes også der det ikke er følelser, ellers blir kjærligheten bare godt smør og solskinn, ikke noe som for eksempel kan medføre psykisk terror og drap. Et etikkbegrep som bygger på kjærlighet kan dessuten ikke yte rettferdighet til kjærligheten som konkret og sansende. Det krever en intellektualistisk oppfatning. For mens loven, som i likhet med etikken bestyrer grensene for rett og galt, er *blind* (eller i alle fall *bør* være det – at fru Justitia trenger bind for øynene tyder på at dette ikke er uproblematisk), er kjærligheten så sansende at den kan oppstå ved første *blikk*. Man kan gjerne si at kjærlighet *ligner* etikk, men da i en annen form enn regeletikken i tradisjonen etter Kant. For etikken er basert på rett og galt, godt og vondt, mens kjærligheten overskrider disse kategoriene. Å regne kjærligheten som bare god, er å være oppbyggelig. Heller vil jeg si at den 1) spenner over

³⁰ Ifølge oversetteren er sitatene i sitatet fra Kants etikk, som Hegel her kritiserer. Sidetallet i parentes – (269) – viser til Herman Nohls utgave: *Hegels theologische Jugendschriften* (Tübingen 1907, se Knox 1996: v).

motsetninger (følelser kan være sammensatte), 2) inkluderer *det ubevogelige* (vondskap, hat, skam, vold, sjalusi, hersketrang, misunnelse. En kjærlighet uten dette er kanskje en vakker tanke, men hadde vi operert med et slikt kjærlighetsbegrep, måtte vi også ha sagt at kjærligheten ikke fins), og 3) er *konkret, fysisk, sansende og sanselig*. Kjærligheten har med kroppen å gjøre, i motsetning til høytstående filosofiske ideal.

Men nettopp dette gir kjærligheten affinitet til kunsten. I sitt forsøk på å knytte kunst til etikk fremhever Iris Murdoch kjærligheten. Kunst og moral er ett, sier hun, og det som binder dem sammen er kjærlighet:³¹ «The essence of both of them is love. Love is the perception of individuals. Love is the extremely difficult realisation that something other than oneself is real. Love, and so art and morals, is the discovery of reality» (1999a: 215). Wayne C. Booth knytter også, i *The Company We Keep. An Ethics of Fiction* (1988), an til kjærligheten, nærmere bestemt vennskapskjærligheten. Han gjør vennskapet til metafor, både *bøker, fiksjonspersoner* og *impliserte forfattere* omtales som venner.

Som nevnt er det etiske for meg noe som handler om *forholdet mennesker imellom*, som har med *verdier* – godt og vondt, rett og galt – å gjøre, og som innehar en *mulighet for endring*. «Eftersom erfarenhetens föremål är en person blir erfarenheten ett moraliskt fenomen», skriver Gadamer (1997: 168). Derrida fremhever det *åpne*, muligheten for og nødvendigheten av *valg* og *risiko*: «Ethics start when you don't know what to do [...] An ethics with guarantees is not an ethics» (2004a: 32). Bataille er på linje: «Morality has value only when advising us to risk ourselves» (2004: 28). Det etiske må gjøre en *forskjell*; enten det er en handling, en ny oppfatning, en trøst, styrke, erkjennelse som er noe mer enn et interesseløst velbehag (eller motsatt: føre til håpløshet, desillusjon, sorg). Det må endre liv, og dermed verden. Siden jeg er ute etter en *litterær* og *estetisk* etikk, er vide beskrivelser nyttigere enn definisjoner. Det fins et mangfold av slike, fra de lapidariske, at etikk er «sedelære, morallære», til en tilsynelatende kurios, men egentlig presis, hos pedagogen og familierapeuten Jesper Juul, som sidestiller «[d]et vi i daglig tale kalder 'tonen', 'stemningen' atmosfæren' eller 'lugten i bakeriet'» (1996: 30) med nettopp *ethos*. Med sitt presisjonsnivå treffer dette vagheten ved fenomenet. Det ligner til forveksling det jeg forstår som holdning. Når det gjelder skillet mellom moral og etikk, er det vanlig å oppfatte *moral*

³¹ Som hun legger ut slik: «Love is the general name of the quality of attachment and it is capable of infinite degradation and is the source of our greatest errors; but when it is even partially refined it is the energy and passion of the soul in its search for Good, the force that joins us to Good and joins us to the world through Good. Its existence is the unmistakable sign that we are spiritual creatures, attracted by excellence and made for the Good» (1999b: 384).

som dagligspråklig og normativt, *etikk* som meta-reflekterende og/eller deskriptivt. Jeg bruker noen ganger moral i betydningen konsensus, *doxa*, det oppbyggelige osv.

I de fleste etiske teorier ligger ideal i retning av rasjonalitet, objektivitet, universalitet e.l. Subjektet bør forholde seg mest mulig nøytralt; sympati og antipati bør ikke bli for dominerende. Historisk har det vært viktig å trekke grensen mot *religion* på den ene siden, *følelser* på den andre. Om Jesus var en forbilledlig etikker eller om levereglene han spredte var basert på omtanke og kjærlighet, har det for eksempel vært uenighet om. For Kant var det viktig å holde følelsene borte fra etikken (se f.eks. Asheim 1997: 246). På den annen side fins det fremstillinger som knapt skiller mellom disse, som Francesco Alberoni og Salvatore Vecas: «Moralen åligger oss att handla som om vi älskade» (1989: 69). Grensegangen mot følelsene er viktig fordi det med vekten på følelser ofte sniker seg med et dikotomisk syn på mennesket som enten fornufts- eller følelsesbasert. Selv om jeg vektlegger kjærligheten, som jo er en følelse, er det en kjærlighet som er langt *grusommere* enn den mer altruistiske som etikken benytter seg av.

Det har vært rettet mye kritikk mot Kants suverent selvstendige individ og dominansen dette har hatt i moralfilosofien. Det ser ut til å ha bredt seg en misnøye med etikken de siste tiårene; man peker på at den har vært for ensidig og reduserende. Det er ikke slik vi lever. For å bote på dette kan man enten definere etikkbegrepet som for *snevert*, og så prøve å vide det ut, slik at flere sider av menneskelivet kan inkluderes i det etiske. Dette er strategien hos dem som snakker om nærhetsetikk, fellesskapsetikk, etisitet osv. Et annet alternativ er å mene at etikkbegrepet ikke *treffer* det man snakker om, at det ikke er etikk som er på tale, men at man bare er vant til å snakke om det på denne måten.

Selv om en viss antagonisme mellom virksomhetsområdene er vanlig, er det ikke mange som går ut med misnøye med etikken som sådan. I en bok der tittelen ikke levner tvil om ærendet, *Against Ethics*, gjør Caputo nettopp det. Han kommer ut med et ubehag som etter eget sigende har plaget ham lenge, og erklærer: «I am against ethics» (1993: 1). Dette betyr ikke at han regner seg som immoralist eller amoralist, tvert imot tar han ingen ringere enn Jesus til inntekt for sitt syn; i *More Radical Hermeneutics* skriver han at også Jesus, med sitt kjærlighetsbudskap, ville «The end of ethics» (2000: 189). Dette fordi han tok parti for de utstøtte, holdt seg med tyver, spedalske og prostituerte; brydde seg mer om den ene som gikk vill enn de mange som gjorde det rette osv.

Her hjemme er Steinar Mathisen en enslig svale som beveger seg i samme retning. I *Skjønnhet, tanke og kunst* hevder han at skillet mellom kunst og moral har blitt større enn det trenger, nettopp på grunn av moralens aspirasjoner om å være objektiv og universell,

med det dette fører med seg: et syn på mennesket som overveiende rasjonelt. Mathisen hevder at det etiske individet er en fiksjon, mens oppdiktete mennesker kan være vel så sanne (2003: 206):

En etikk dominert av rasjonalitet har nødvendigvis et endimensjonalt forhold til ting og handlinger: De er enten moralsk riktige eller moralsk gale. Rasjonaliteten forlanger konsistens. Det kan ikke være motstridende verdier, normer i et moralsystem, og det kan i hvert fall ikke ligge motstridende verdier, normer til grunn for en og samme handling. (200)

Mens «moralen krever entydighet, tillater kunsten det mangetydige. Kunstens form gir enhet til det mangfoldige – uten dermed å oppheve dets karakter av mangfold» (197). Ikke bare er kunsten mer sann enn moralen, den er også mer moralsk, kan man dermed si:

[S]om mennesker er det sjelden at vi er entydig sanne og gode, kunsten kommer derfor nærmere til den spesifikt menneskelige situasjon. Sagt annerledes: Mennesket som personlighet og kunsten som form utgjør en mer omspannende syntese, favner et større mangfold enn sannheten og moralen tåler. (s.st.)

Etikkens ideal om objektivitet innebærer redusering. I universaliseringen skrelles det konkrete vekk. I virkeligheten derimot, og i litteraturen, er vi alltid i en situasjon, aldri i en posisjon med olympisk perspektiv. Gjennom å bygge på idealisering, blir den filosofiske etikken oppbyggelig. Den blir et uvirkelig ideal i et system med tradisjon for å forklare alle sider av menneskelivet. I kontrast har litteraturen alltid hatt en plass *på siden*, vært et sted for det uforklarlige, for mørke sider av mennesket som melankolien, det som uroer, mord og kjærlighet. Litteraturen har i ellers svært ulike samfunn vært sett på som resultat av inspirasjon, dels guddommelig, dels demonisk. Det ligger i dette at jeg ikke synes den konseptuelle etikken er et godt nok redskap å nærme seg den med.

Det er som nevnt ikke uproblematisk å overføre etisk tenking til kunstneriske uttrykk.³² Hvis det at man oppfatter noe sterkt og godt i Duuns tekster fører til at han blir rubrisert som Den store etikeren, fremstår han lett som en som preker *Du skal* og *Du skal ikke*. Og også det normative i fag-etikken er en grunn til at den ikke fanger det vesentlige hos Duun. I hans verdihierarki kommer det å dosere rett og galt *svært* langt ned på listen. At det rasjonelle skulle kunne gi en forklaring på menneskelivet, er heller ikke en tanke som står høyt i kurs. Duuns motsetninger, mangel på faste påstander, forkjærlighet for forbrytere osv. gir grunn til å spørre om ikke «budskapet» kan være en etikk som går på tvers av noen helt grunnleggende etiske prinsipper, og tendere mot å ikke være en etikk. Fordi den viser slik omtanke for avviket, kan den i hvert fall vanskelig være grunnlag for allmenngjø-

³² Herbert Grabes skisserer ulike strategier i vår tids forsøk på å få etikk og estetikk til å nærme seg hverandre: *omdefinering* av begrepene, vektlegging av at de er *komplementære størrelser*, *underordne* det ene under det andre, se på dem som *analoge*, eller se på dem som isolerte, men med berøringspunkt som gjør dem i stand til å snakke sammen (1996: 14-19). Det greieste er kanskje å lande på et kompromiss, slik Lothar Bredella gjør når han konkluderer med at begrepene står i en fruktbar spenning (1996: 51).

ring. I motsetning til etikkens vekt på det universelle, ligger i Duuns tekster sympatien og vekten igjen og igjen på høyst konkrete situasjoner med sine skrøpelige individ og deres ofte moralsk gale handlinger. De stifter branner og forfalsker papirer, lyver, slår og dreper. Hvis skulle følge etikkens kategoriske (og klart berettigede) fordømming av slike handlinger, ville vi komme i konflikt med teksten. Men tenker man seg muligheten for å forsvare dem, vil det bære like galt av sted.

Man blir som leser fort klar over at Duuns tekster handler om noe stort. Men det er kortsynt å dermed kalle det etikk; også estetikken kan handle om de største ting. Det ligger innsikter i tradisjonen: fra antikkens *triade* – det *gode*, det *sanne* og det *skjønne* – via Kants mer eller mindre egenskapsløse skjønnhet, til et så banalt faktum som at hvis vi sier at noe er *godt*, kan dette både være et utsagn om etisk og estetisk kvalitet. Én måte å begrunne Duuns holdning som noe annet enn en oppbyggelig etikk, er altså ved å vise at den bryter med kravet om objektivitet og universalitet. Hos Duun går åren av sympati, respekt, ydmykhet osv. *på tvers* av ondskap og mangler. Slik sett kan man si at etikken er *mindre* etisk enn denne estetiske visjonen av menneskelivet. Etikken prøver å stenge det ubehagelige ute, mens Duuns omfavnende bevegelse gir det plass, uten at tankegodset man kan oversette tekstene til bryter sammen.

Derek Attridge setter litteraturens *singularitet* i motsetning til etikkens generaliserende omgang med verden. Også han uttrykker misnøye med dette begrepet: «Indeed, ethics may be the wrong word, implying as it does a philosophical conceptualization which the [litteraturens] demands of otherness disturb» (2004b: 11-12). Han merker seg hvordan etiske termer impliserer et *bør* (2004a: 126), tar til orde for en «non-moral discourse of ethics» (128), og lander på en fremgangsmåte som gjør det naturlig å velge fiksjonstekster som samtalepartnere i større grad: «[T]he sense in which I am using 'ethics' grounds it in the specific, the singular, the historical, the contingent» (2004b: 100). En lesing som ikke svarer på det unike i verket bare er en *reaksjon*, ikke en *respons*, hevder Attridge (2004a: 90. Eller et *svar*; forfatteren spiller på glidningen mellom *response*, *responsiveness* og *responsibility*). I diskusjonen av hva en «responsible» respons er, kommer han til at det er en som «simultaneously reenacts and brings into being the work as literature and not as something else, and as *this* work of literature and not another one» (2004b: 9, forf.s uth.). Attridge trekker inn ord som *kall*, *krav*, *utfordring* og *forpliktelse*: «To respond fully to a literary work is to be responsively and responsibly aware of that otherness, and of the demands it makes upon us» (2004a: 120, se også s. 124, 131). Dette er en utfordring jeg prøver å ta. Verkets annethet gjør en forskjell – verden er ikke den samme etter at man har lest Duun

som før, leseerfaringen er «a transformation of the reader's habits, expectations, ways of understanding the world» (2004b: 11, se også 2004a: 136). Dette kaller Attridge en *etisk dimensjon* ved lesingen (s.st.). I likhet med Attridge snakker Hillis Miller om *forpliktelsen* overfor teksten, det «I must» som ligger i lesingen (1987: 4 m.fl.). Leseren må «make the text his law» (110), og han må ta *ansvar* for lesingen (59). «The ethics of reading is the power of the words of the text over the mind and words of the reader» (1981: 41).³³

Når det gjelder det å lese skjønnlitteratur etisk, må konklusjonen etter mitt syn bli at selv et utvidet etikkbegrep forblir, så lenge det forplikter seg på den filosofiske diskursen, et etikkbegrep, ikke et estetisk eller litterært begrep. For favne om *det litterært etiske*, må vi supplere denne tradisjonen. Ingen kan tjene to herrer; når fagfilosofer leser skjønnlitteratur, blir det oftest utgangsdisciplinen som «eier» resultatet. De skjønnlitterære tekstene blir underlagt den andre tenkemåten, og disse lesingene er ofte ikke gode litterært sett – primært tekstene tenderer mot å bli eksempelsamlinger.

Et vanlig utgangspunkt for bestrebelser på å forankre etikken i litteraturen er at mennesket er «forviklet i fortellinger» (se f.eks. Bjerg 1981: 47ff), at alle forsøk vi gjør på å fremstille, forstå, forklare eller rettferdiggjøre oss selv, skjer med litterære virkemidler. Svend Bjerg forsøker blant annet å sette ord på det han kaller en *episk moral* (1986), et forsøk som har nære slektninger i andre narrative etikker (se f.eks. Parker 1994, Newton 1995, Tyrberg 2002). Dessuten blir det ofte fremhevet at *lesing* har en etisk komponent. I *Anrop och ansvar* skriver for eksempel Anders Tyrberg:

För privatläsaren kan estetik och etik nog aldrig helt lösgöras från varandre. Visst kan vi betrakta konst som ett slags låtsaslek och visst kan vi ta del av den med 'intresselös uppmärksamhet'. Men hur skulle vi kunna läsa *Madame Bovary* eller *Anna Karenina* utan att engagera oss i de människöden som där gestaltas? Hur sofistikerade vi än är i vår syn på det estetiska objektet är den naiva identifikationen eller det spontana fördömandet en viktig del av det som vi kallar för estetisk njutning. I den privata tillägnelsen ingår nästan alltid, ofte utan att vi ens tänker på det, moraliska ställningstaganden. (2002: 11)

Eller med Lothar Bredella: «We do not read first and then make an ethical use of what we have understood» (1996: 42). Selv om lesing ifølge Hillis Miller har «a necessary ethical dimension» (1987: 59), er en etisk dom «always liable to be displaced by another momentarily stronger or more persuasive but equally baseless positing of a different code of ethics» (55). Bredella forstår Hillis Miller i retning av at det å *ikke* felle en etisk dom kan være vel så etisk som å gjøre det, at denne typen lesinger «are ethical because they refrain from making ethical decisions» (1996: 45). Han tar selv avstand fra denne oppfatningen,

³³ Selv om han bruker *the ethics of reading* som tittel både på bok (1987) og artikkel (1989): Jeg oppfatter Hillis Millers primære ærend som et forsvar for dekonstruktive lesemåter, og det så uttalt at det stenger for det virkelig etiske. Han fokuserer skarpt på passasjer der forfatteren leser seg selv, og dette metanivået blir vel så viktig som etisiteten. Ifølge Simon Critchley stanser han for tidlig i undersøkelsen, det etiske øyeblikket eller momentet er ikke skrevet frem i sine fulle konsekvenser, men forblir «finally aporetic» (1992: 47).

men den har sin misjon i forhold til Duun, som sier noe om at dømmer man *ikke*, utøver man respekt for det mangeartede ved menneskelivet). Dette viser behovet for overskridelse, for *nettopp* å komme utenfor språket ved hjelp av språket, å foreta en lesing selv om man ikke kan generalisere ut fra den. Duun sier: Verden overskrider kontradiksjonsprinsippet. Kjærligheten overskrider motsetningen mellom godt og vondt. Mennesket overskrider rasjonaliteten. Litteraturen overskrider det referensielle språket. Etikken overskrider seg selv. Verden trenger å overskrides, ellers blir den ikke til å holde ut.

Georges Batailles overskridelsesfilosofi

Til Georges Batailles (1897-1962) sentrale begrep hører *transgresjon* (som jeg bruker i norsk form: *overskridelse*), *erotisme* og *kontinuitet* eller *immanens* (andre termer, som *hypermoralen*, *det umulige*, *det heterogene* og *inderlig kommunikasjon* vil bli presentert etter hvert). Av Batailles bøker lener jeg meg mest mot *Erotismen*, *Den indre erfaring* og *Literature and Evil*, men jeg har også hentet innsikter fra *Theory of Religion*, *On Nietzsche*, *Guilty* og *The Impossible*.

For Bataille er mennesket et vesen som søker overskridelse i tilværelsen. Overskridelse innebærer å tre over grenser eller forbud, ikke for å *oppnå* noe, men fordi det ligger i vår natur å ville overskride. Overskridelsen er en erfaring av grensen som vilkår: «Forbudet er til for å overskrides» (1996: 70). Derfor er vi også avhengige av det. For «om vi slutter å tro på forbudet, blir overskridelsen umulig» (143). Overskridelsen viser seg blant annet i *begjæret*. Begjær er for Bataille ikke først og fremst et begjær *etter noe*, men er rettet mot overskridelsen i seg selv. Under betegnelsen *erotisme* knytter han dette til ulike former for unntakserfaringer, der individet gir avkall på rasjonalitet og kontroll, kaster loss fra sin hverdagslige identitet og gir seg noe større i vold. Overskridelsen fins i ulike slike tilstander: seksuelle erfaringer (særlig i perverterte, ikke-reproduktive former, fordi disse oppopperer mot mål-middel-rasjonaliteten), kunst, rus, galskap, intensitet og spenning, latter og dans, men også i religiøse ritualer: ofring, ekstase, mystikk. Erotismen har tre varianter, sier Bataille: *fysisk*, *emosjonell* og *religiøs* erotisme. Men alle springer ut av det han ser på som en religiøs impuls: «all erotisme er religiøs» (23).

«[D]et finnes ingenting i livet utenom døden, og den burde ikke ha vært», heter det i Tolstojs «En gal manns opptegnelse» (1998: 18). Døden er et grunnvilkår Bataille, som Duun, ustanselig kretser om. Den befinner seg i nærheten av alle hans viktigste begrep. «Vi er ikke alt, og kan endda kun være sikre på to ting i denne verden: dette, og det at vi skal dø», slår han fast i *Den indre erfaring* (1972: 12). I *Erotismen* siterer han Hegel: «Døden

er det frykteligste som finnes» (1996: 266).³⁴ Og i «Dødens belæring» avviser han at noe slikt som det tittelen snakker om i det hele tatt fins:

Døden lærer os intet, for ved at dø går vi glip af ethvert udbytte af dens belæring. Vi kan ganske vist reflektere over andres død. Vi kan henføre det indtryk, som andres død gør på os, til os selv. Vi sætter os ofte i deres sted, som vi ser dø, men vi kan netop kun gøre det, for så vidt vi lever. [...] Det er ikke vigtigt at dø, eller at reflektere over døden, eller at tale om den, men vi må svare præcist på det stillede spørgsmål ud fra relevante fakta. (1972: 271)³⁵

Erotismen har i høyeste grad med døden å gjøre. I de situasjonene vi er nærmest overskridelsen, nærmer vi oss døden. For skal vi oppnå noe mer enn små øyeblikk av en slik kontakt med noe større, ender vi opp enten i galskap, en slags symbolsk død, eller i den høyst reelle døden. Å komme i så nær kontakt som mulig med seg selv og andre, vil altså si å miste seg selv. Dette er ett av mange paradoks hos Bataille, den første setningen i *Erotismen* lyder: «Erotismen kan sies å være en hyllest til livet like inn i døden» (1996: 19).

Selv om døden både hører til filosofiens og litteraturens kjerneproblematikk, hankses de med den på ulikt vis. Epikurs maksime om at man ikke skal frykte døden, fordi «Når jeg er død, er døden ikke, når døden er, er ikke jeg» (se f.eks. Helms 1956: 37), blir vanligvis forstått som en oppfordring til livsmot. Man skal ikke frykte døden fordi man aldri kommer til å oppleve den. På denne måten kan man avfeie den som uproblematisk. Dag Hallvard Nestby tar i «Bataille, Blanchot og forutsetningene for den indre erfaring» for seg ulike oppfatninger av døden. Han legger vekt på Blanchots kritikk av filosofiens oppbyggelighet, og skriver: «De tradisjonelle filosofer, med deres 'konstruktive' syn på døden, kan aldri forstå døden fullt ut, siden den bare kan komme til uttrykk i litteraturen» (2005: 86). Nestby beskriver hvordan døden blir gjort til noe positivt selv hos de mest dødsopptatte filosofene, nettopp gjennom dette synet på døden som noe som «bidrar til å individualisere subjektet og gi det kraft til å handle aktivt ut fra sin fornuft» (84). Men:

Dødens nærvær bør imidlertid ikke anvendes til å gjøre verden meningsfull [...]. Døden er ikke, som hos Heidegger, en umulighet som genererer muligheter (umulighetens muligheter), men en umulighet som kveler alle muligheter (mulighetenes umulighet). Dette skyldes dødens fundamentale meningsløshet som overskygger alle filosofiske forsøk på å forvandle døden til noe positivt. (86)

I overskridende tilstander nærmer man seg *kontinuiteten*, *immanensen* eller *intimiteten*. «[K]ontinuitet og død er samme sak», skriver Bataille (1996: 21, Nestby beskriver den som «en udefinert intethet», s. 71). I *Theory of Religion* tar han utgangspunkt i det dyriske, som innebærer en slik kontinuitet, eller mangel på skille, grenseløshet i forhold til verden

³⁴ Sitatet er fra Fortalen til *Andens fenomenologi*. I den norske oversettelsen av *Erotismen* fortsetter det: «og å opprettholde dødens verk er det som krever den største styrke». I oversettelsen av *Andens fenomenologi* heter det, mindre kryptisk, «Døden, hvis vi vil sette et slikt navn på denne uvirkeligheten, er det forferdeligste av alt, og intet krever større kraft enn å fastholde det døde» (1999: 43).

³⁵ Når Bataille her sier at det *ikke* er viktig å reflektere over døden, oppfatter jeg det dels som kokettering, dels som beskjedenhet; han gjør det selv, uavlatelig.

omkring. Dyret er i verden *som vann i vann* (1989: 19 og 23ff). Mennesket derimot, er det som vet. Men dermed er det også, med Kasper Nefer Olsens ord, «afskåret fra den dyriske kontinuitet, idet viden alltid er viden *om* noget: noget ydre, ikke-identisk, fremmed» (1994: 82, forf.s uth.). Heller ikke kontinuiteten kan vi vite noe om, sier Bataille. Men vi kan *erfare* den (1996: 29). Såvidt vi vet er mennesket det eneste vesenet som er bevisst på sin egen dødelighet, som er utestengt fra immanensen, som Bataille uttrykker det. Dyret kjenner ifølge Bataille heller ikke til *tiden*: «For the animal, nothing is given through time» (1989: 18), det lever «in a world where nothing is posited beyond the present» (s.st.).

Men overskridelsen kan også finnes i *den indre erfaring*, som like gjerne kan ha form av askese og kontemplasjon som av mer utagerende aktiviteter. Den kan finnes i *ikke-viten*, eller *ateologisk mystikk* (se *Den indre erfaring*, dessuten f.eks. Buvik 1998: 23 og 62ff). Og den kan finnes i ønsket om *fellesskap*, som mennesket søker på de mest ulike måter. I slike erfaringer forsvinner grensene mellom subjekt og objekt. «Vi er diskontinuerlige vesener, individer som dør isolert, på en eventyrlig reise, men vi savner den tapte kontinuiteten. Vi har vanskelig for å holde ut den situasjonen som forankrer oss i vår tilfeldige og forgjengelige individualitet» (1996: 22), skriver Bataille. Det han snakker om som et grunnleggende *savn*, og en grunnleggende *lengsel* (s.st.), styrer individet mot overskridelsen.

Batailles menneske er altså *ikke* en voldelig hedonist som forbruker andre mennesker for sin egen nytelses skyld, men en som higer etter kontakt og kommunikasjon på et dypt nivå. «Jeg tar utgangspunkt i prinsippet om at erotikisme gjør oss ensomme» (1996: 253), skriver han. Dette er en innestengthet mennesket *sliter* med:

[J]eg kan ikke mane frem den avgrunnen som skiller oss, uten å få en umiddelbar følelse av å lyve. Denne avgrunnen er dyp, jeg kan ikke se noen måte å overkomme den på. Men vi kan føle en felles svimmelhet ved den, vi kan fascineres av den. Avgrunnen er på ett vis døden, og døden er svimlende, den er fascinerende. (1996: 20)

Men samtidig er ensomheten et eksistensielt vilkår. Fellesskapet er i en viss forstand umulig, vi er individ enten vi vil det eller ikke, utestengt fra hverandre og fra kontinuiteten. Vi søker igjen og igjen å overskride denne avgrunnen. Men behovet for kontakt og kommunikasjon er til syvende og sist umulig å få tilfredsstilt. Det å være isolerte individ er et vilkår nettopp fordi den ultimate overskridelsen ville innebære døden. Men også i *den poetiske erfaringen* ligger et potensiale for overskridelse og kommunikasjon, som jeg forstår i sammenheng med en form for *identifikasjon*. Bataille skriver blant annet om forfatteren som utsletter sin egen individualitet til fordel for verket, og leserens til fordel for lesingen (1993: 188). Dette skal vi komme tilbake til.

Bataille hører selvsagt med til en annen tradisjon i filosofien enn den pedagogisk oppbyggelige. Dette er en tradisjon som både åpner for det destruktive, og for å la det estetiske spille med i sterkere grad (dvs. ikke prøver å stenge det ute fordi det angivelig er mindre objektivt og sant). Som en av Batailles viktigste forutsetninger går Nietzsche hardt ut mot det han kaller *den vitenskapelige optimismen*, som han i *Tragediens fødsel* fremstiller som en naiv og selvtilfreds men totalt illusorisk fremtidstro, på at kunnskap og erkjennelse kan fungere som en «universalmedisin» (1993: 98, se også s. 100) mot alle tenkelige onder. Men den vitenskapelige optimismen klarer ikke å beherske mennesket fullstendig; den strander når vi står overfor det uforklarlige. Når logikken med Nietzsches ord *biter seg i halen*, «bryter det gjennom en ny form for erkjennelse: den tragiske. For å bære den trenger vi kunsten, som botemiddel og beskyttelse» (99). Her tror jeg Duun ville vært enig.

Nietzsches posisjon åpner altså for å omhandle kunsten med større alvor enn det som skjer når den blir satt på en pidestall og tatt frem som underholdning og i festtaler. Som en motvekt til den teoretiske fornufts herredømme insisterer også Mathisen på kunstens nødvendighet: «Når fornuften er blitt instrumentell og moralen nyttebasert, er det bare kunsten som gjenstår som mulig organ for å realisere den drøm om det frigjorte menneske som opprinnelig lå til grunn for det moderne prosjekt» (2003: 10). Kunsten er *nødvendig* også for tenkingen, den holder såret åpent, som det heter, påpeker at også denne har noe å lære, som at det, fordi vi er endelige vesen i et uendelig univers og en uendelig historie, ligger innbakt i alle svar at vi ikke kan gi noen fullgode løsninger. Og at, fordi vi er sansende, ikke bare tenkende vesen, *måten* vi svarer på kanskje teller like mye som innholdet. Det ligger helt klart et etisk potensial i kunsten fra et slikt perspektiv. Men det åpner også for å se den som undergravende. Kunsten har også en innsikt, og det er ikke sikkert denne går friksjonsløst sammen med den vitenskapelige. Dette skal vi se gjentatte eksempel på hos Duun. Når Bataille for eksempel snakker om poesiens *sonderrivelse* (f.eks. 1972: 232), er han helt i pakt med Duuns poetikk.

Estetikken: sansing, skjønnhet, kunst. K. E. Løgstrups kunst- og sansingsmetafysikk

Et utgangspunkt for dette arbeidet er at litterære tekster ikke bare sier det de sier *på en annen måte* enn referensielle (og når det er snakk om etikk: filosofiske) tekster, men at de dermed også *sier noe annet*. Dette *noe annet* oppfatter vi ikke begrepslig, men i den estetiske erfaringen. Ordet estetikk kommer av det greske *aisthesis*, som betyr *sansing*. Det ble tidlig brukt for å snakke om *det skjonne*, og da både i kunsten og naturen. Seinere har det fått

betydningen *kunstfilosofi*, da ikke lenger avgrenset til skjønnheten. Jeg vil bruke det i alle disse betydningene, men det viktigste er, som nevnt, ikke å glemme den første. Tvert imot ønsker jeg å *rehabiliterer estetikken som sansingsfilosofi*, og på den måten knytte den til etikken. Det er her Løgstrup kommer inn i bildet, men det estetiske er viktig i forhold til Duun i alle de tre betydningene.

Da Alexander Gottlieb Baumgarten med sin *Aesthetica* (1750) gjorde estetikken til en filosofisk disiplin, tok han det greske ordet og lot det betegne vitenskapen om *persepsjonen*, vel å merke ikke som en selvstendig egenskap, men som råmateriale for den begrepslige erkjennelsen. Kant tok med *Kritikk av dommekraften* (1790) opp tråden fra Baumgarten, men med viktige forskjeller. Han ga den estetiske dommen en uavhengig berettigelse, og gjorde den – som formidler mellom forstand og fornuft – uunnværlig blant de menneskelige erkjennelsesevnene. Dermed fikk estetikken en plass den aldri tidligere hadde hatt. Men samtidig var nedprioriteringen av sansingen begynt.

Det er mange mangler ved Kants estetikk som kunstfilosofi betraktet. Så er det heller ikke kunsten han først og fremst vil si noe om, men den estetiske erfaringen, noe som for ham vil si skjønnhetsfølelsen. Essensen her er at det i den estetiske erfaringen ikke er forstanden men *innbilningskraften* som er den aktive egenskapen i oss. I og med at *begrepet* må holdes ute, blir den estetiske erfaringen slik Kant beskriver den underlig tom. Dommen om det skjønnne slår ikke fast noe, den bare utløser en erfaring i den dømmende. Det interesseløse velbehaget blir nærmest ukommuniserbart, og synes dessuten likt fra kunstopplevelse til kunstopplevelse. En slik tomhet svarer til én side ved det å lese Duun, det jeg tenker på som *at-bet*, der ingenting blir påstått, men man liksom blir revet ut av sammenhengene og hensatt i en åpen tilstand.

Ettersom vi nærmer oss vår egen tid har det skjedd flere utspaltninger av estetikken. Alt med Hegel falt naturskjønnheten ut. Der var menneskeåndens utvikling i historien det sentrale, og det menneskeskapte ble det viktigste. Estetikken har mer og mer blitt kunstfilosofi, og en følge av dette er at estetikk som *læren om sansing* har falt ut av den verktøykassen vi har å gripe til når vi skal snakke om oss selv. I stedet deler vi de menneskelige evnene nokså grovt inn i dikotomien fornuft og følelse, der fornuften står for det pålitelige, sikre, vitenskapelige og etterstrebbare, og følelsene for det motsatte. En konsekvens av dette er på litteraturens område at vi, når vi vil unngå foleriet, har for lett for å tenke på språket som i dominerende grad fornuftsstyrt, begrepslig og referensielt. Et alternativ til denne forgrovingen er å ta sansene med i betraktningen.

K. E. Løgstrup (1905-1981) var teolog og filosof, kunstteoretiker, etiker og samfunnsdebattant. Han har fire bøker om Kant på publikasjonslisten, og har vært kalt *Nordens Heidegger*. Det er særlig den seine Løgstrup, forfatteren av en *Metafysik* i fire bind (1976-1984, bind II og III kom ut posthumt i hhv. 1983 og 1984), som vil bli trukket inn her. Og i særdeleshet er det sansingens status som skal belyse det etiske potensialet hos Duun. For slik Løgstrup forstår Kant, er det tomme ved skjønnhetserfaringen et problem. En vei ut av dette kan være at den bare viser til ett aspekt ved kunstopplevelsen. I likhet med for eksempel Adorno hevder Løgstrup at «der i æstetikken alltid står andet og mere på spill end æstetik. Den æstetiske dom er alltid andet og mere end en æstetisk dom» (1983: 83, jf. Adorno 1998: 20-21). Han spør om ikke det å gjøre den estetiske opplevelsen kun til skjønnhetsopplevelse er en altfor voldsom reduksjon (1983: 39), og påpeker at Kant «slet ikke stiller spørsmålet, om vort forhold til det skønne ikke er en opplevelse, før det er en dom» (1965: 24). Løgstrup åpner for å slippe inn andre sider ved kunstopplevelsen. Blant disse er *sinnnsbevegelsen*. For ifølge Løgstrup er den rene estetiske erfaringen sjelden.

Løgstrup oppfatter sansingen som optimalt viktig. Men sanseintrykkene er, selv om de er umiddelbare, ikke så lette å få tilgang til. Fordi sansing og forståelse henger uløselig sammen – «[f]orståelsen er gået ind i vor sansning» (1984: 15), tilgangen til verden er «altid allerede overstået, hele tiden er den lagt bag os, vi er altid allerede ude ved tingene og begivenhederne» (224 og 1983: 9, se også s. 81ff, 1984: 42f) – er det umulig å isolere sansingen fra «forståelsens fortrolighed med verden» (9). Forståelsen skaper avstand til det forståtte, en avstand den fyller med fortroliggjørende og beherskende begrep (11, 1984: 15ff). Fortroligheten er, med all sin mangel på spørsmålsstilling, en tilstand som ligner blindhet. Den er en barriere mellom oss og tingene; til daglig lever vi «i foretaksomhet og handling» (1983: 11, 67), og er ikke åpne for å sanse, rett forstått. *Foretaksomheten* er Løgstrups glose for det automatiserte og instrumentaliserte hverdagslivet. Han oppgir selv at den er en parallell til Kants *interesse* (82). Kunne vi kommet utenom foretaksomhetsbarriere, ville vi hatt en direkte kanal til verden.

Det er viktig for Løgstrup at det sansede ikke *forandres* av forståelsen (1983: 81, 1984: 15f). Det er altså ikke råmateriale, men har sin særegne karakter. Sansingen er kjennetegnet ved sin *åpenhet*, mener Løgstrup; et av hans mantra lyder: «Sansingen er afstandsløs». Dette gjentar han igjen og igjen (f.eks. 1983: 81, 1984: 15, 42, 43) på sin typiske skrivemåte; usystematisk, insisterende, gjentakende, med forskjellige fasetter i fokus alt etter sammenhengen. Løgstrup argumenterer kraftig mot tradisjonen fra Kant, der sansingen i praksis «går under i» forståelsen. Dette er, hevder han, en fundamental erkjennel-

sesteoretisk feiltakelse. Selv om vi ikke kan studere den isolert, er sansingen avgjørende for mennesket. Som det heter i utgivernes forord til *Ophav og omgivelse*, er den «den akse, som det hele drejer om» (i Løgstrup 1984: 10); ifølge Hans-Jørgen Schanz ligger her «nøglen til Løgstrups originale brud med bevidsthetsfilosofien, hans brud med Heidegger, og hans brud med al forudgående metafysik og metafysikkritik» (1990: 158).

Løgstrups kritikk av bevissthetsfilosofien (transcendentalfilosofien, erkjennelsesteorien) i tradisjonen etter Kant er kontant. For: «Udstyret med en bevidsthed, der beror på sig selv, reducerer vi universet til omgivelse for vor tilværelse» (1984: 58, se også 1976: 104ff. Morsing 1993: 16ff, Schanz 1990: 156ff og 1993: 63 og Jensen 1984: 21ff gir kortfattede fremstillinger av denne tradisjonen). I kontrast oppvurderer Løgstrup *det før-kulturelle*. Før nyere tid innebar det å forklare noe å føre det tilbake til en opprinnelse, skriver han (13). «Et grundsynspunkt i hans æstetik er, at kunsten fremdrager eller afdækker træk ved virkeligheden, der er givet forud for alt, hvad mennesker kan frembringe kulturelt og samfundsmæssigt», skriver Andersen og Dahl (1984: 8). Det var, og er fremdeles i nesten alle kulturer unntatt vår, påpeker Ole Morsing (1993: 16), en forbindelse mellom skaperen og skapningen, mellom *det som er skapt* og *den som har skapt det*. Dette forandrer seg i vår moderne kultur. «Gud rykkes bort i en stadig mere hinsides hinsidighed» (Løgstrup 1984: 13), og tilbakeføringen til Gud erstattes av en tilbakeføring til bevisstheten (s.st).

Mennesket har altså påtatt seg Guds rolle, og det er en frakk som er altfor stor. Resultatet er en metafysisk ensomhet: «I eet med at den guddommelige oprindelse dissocieres fra verden, dissocieres det humane subjekt fra verden, der kommer til at stå til rådighed for det» (1984: 13, se også s. 54f). Men mennesket *står* ikke adskilt fra universet, mener Løgstrup. Det *er* innfelt i en større sammenheng, og er dermed fritatt fra å trekke rundt i denne altfor store frakken. Som vi skal se, er det å gi fra seg litt makt og myndighet i dette perspektivet ikke nødvendigvis et tap.

Den historiske utviklingen har altså skjøvet sammenhengen mellom menneske og univers under teppet. Mennesket har blitt ett og alt, universet er redusert til *omgivelse*, til kulisser og råvareleverandør for våre liv i foretaksomhet og handling. Sivilisasjonskritikken i dette er åpenbar. Hos Løgstrup er det imidlertid mer radikalt, det har å gjøre med oppfatningen av hvilken plass vi har i verden. For dette mennesket som står alene og rår over seg selv er ikke bare enestående i positiv forstand, det er ikke en *ensom gjør sterke*-parole som gjelder her, like lite som hos Duun. Den selvberørende bevisstheten, det suverene individet, er også et ynkelig vesen, et *stakars-ting* for å si det duunsk, som er avskåret fra de fleste sammenhenger, det være seg reell kommunikasjon, sann mening eller et for-

hold til Gud.³⁶ Vi har anbragt vår bevissthet *på randen av universet* (1984: 30, 59), og årsaken er at det er den eneste måten å begrunne suvereniteten på. Men: «Randtilværelsen er modernitetens formidable illusion» (17), en illusjon som «består i, at vi tænker, føler og handler som var vi selv magten til at være til i vor tilværelse. På alle leder og kanter bærer vi os ad, som om vi skyldte os selv vor tilværelse» (1978: 75). Dette har affinitet til Duun. Han tilbyr et alternativ til den metafysiske ensomheten i randtilværelsen: ikke tilbakeføring til Gud, ikke tilbakeføring til bevisstheten, men tilbakeføring til *noe* er større enn mennesket. Vi kan ikke si så mye om hva dette noe er, men vi merker at det er der, i naturen, i betydningsfylde, i poesien.

Men hva er så viktig med denne sansingen? Hvorfor understreker Løgstrup det åpne og avstandsløse i så sterk grad? Jo. Sansingen *gjør* noe med oss. «I den allestedsnærværende sansning er universet ureduceret og umodificeret, uformidlet og æstetisk til stede» (1984: 57), skriver Løgstrup. «[I] sansningens forbeholdsløse åbenhed indfældes universet i vor tilværelse [...]. Vor indfældelse i universet og universets indfældelse i os er ikke til at holde ude fra hinanden» (1983: 102). Fordi der ikke er noen avstand, er sansingen i umiddelbar berøring med universet, den er faktisk selv et stykke univers (eller *vi* er det, se 1984: 15, 25, 28).³⁷ «På afstand af universet kommer vi først med alle de teoretiske komponenter, som vor forståelse er fuld af» (1984: 22). Når vi sanser *stemmes* sinnet (1983: 9ff), som dermed alltid vil være stemt på en eller annen måte, fremhever han, i likhet med en av sine læremestre, Heidegger. Det vil si at sinnet aldri kan være nøytralt, eller befinne seg i verden på en perspektivløs, objektiv måte. I «Sansning og forståelse. Den æstetiske problemstillings systematiske plads i K.E. Løgstrups tenkning» plukker Ole Jensen opp Heideggers formulering *det værendes væren*, og omtaler dette som kjennetegnet av *betydningsfylde*.

Denne stemthed fra universets sansede nærvær er vår forståelsesuafhængige, umiddelbare adgang til det værendes væren og det værendes egen orden. Stemtheden er udtryk for en umiddelbar erfaring af det værendes og dets værens *betydningsfylde*. Det er en æstetisk adgang og erfaring. (1984: 25, forf.s uth)

Ordet *betydningsfylde* kan virke forvirrende, i og med at væren er det vi på en måte ikke kan si noe om. Vi skal komme tilbake til dette, men alt nå kan det antydes at det i så fall må være en merkelig tom betydning, mer en *utstråling* eller et *nærvær* enn en verbaliserbar inn-

³⁶ *Selbberørende* er ikke oppslagsord i norske ordbøker, men jeg vil likevel bruke det, fordi det har andre nyanse enn *suveren*. Det er dessuten selvforklarende. Suverenitet slik Bataille bruker det, holder jeg utenfor.

³⁷ Dette er ikke innlysende. Det vil si, ifølge Løgstrup er det nettopp det det er, vi er bare ikke vant til å tenke på det slik. Jakob Wolf sier at det for ham var én setning som åpnet øynene for Løgstrups tanker om sansingen. Det var denne: «Universet bliver ikke eksistent nok en gang i sansningen» (2005: 82f, Løgstrup 1984: 28). *Ikke nok en gang* ble de forløsende ordene; det er altså ikke snakk om en gjentakelse eller dobling: at det sansede *først* fins der ute og *så* i min bevissthet. Det ville være en oppfatning av sansingen som rezeptiv, og det er den ikke, tvært imot er det snakk om et fullstendig sammenfall mellom sansende og sanset.

sikt. Kanskje er det Løgstrup sier om *betydningens ubestemthet* like dekkende: «I indtrykket bæres betydningen i dens skjulthed og ubestemthed av stemtheden» (1983: 12. Han snakker også om «betydningen hinsides håndteringen og benævnningen», s.st.). Dette er viktig i min forståelse av Duun.

Løgstrups estetikk som døråpner til etikken

Løgstrups estetikk åpner flere dører til etikken. For det første: Det ligger i det estetiske forstått som *det kunstneriske* et etisk potensial. Kunstverket er det eneste stemte uttrykket, hevder Løgstrup (1983: 12). Der er sanseelementene avgjørende, og vi er så nær vi kan komme en rendyrket stemthet. Kunstverket gir oss anledning til å erfare noe vi ellers går glipp av. For når vi navngir en ting, blir vi fortrolige med den, og evnen den har til å gjøre inntrykk forsvinner. I stemtheten er vi åpne for en betydning «der går ud over eller går bag om vor på forhånd fortrolighed med tingene og begivenhederne» (10), mens en ustemt artikulasjon bare får med en liten del av det inntrykket rommer (12). Det er rett og slett en teori om *det utsigelige* Løgstrup utarbeider her. Det man ikke kan si noe om, kan man ha en estetisk opplevelse av. «Universets enevældige nærvær i sansningen kan kun komme til orde på de vilkår, som digterens opplevelse og sproglige fantasi sætter» (1984: 78). «Indsigten er kun æstetisk tilgængelig» (77),³⁸ og kunstverket er det eneste som kan yte rettferdighet til denne verdens nærmest metafysiske betydning. Kunsten står i motsetning til det foretaksomme språket på samme måte som den estetiske tilnærmingen til verden står i motsetning til den foretaksomme. Uten kunstverket ville vi alltid leve i forståelsens fortrolighet, og gå glipp av et sant menneskelig perspektiv. Dette ligner teorier om kunst som underliggjøring o.l., men med den forskjellen at det for Løgstrup *virkelig eksisterer* en annen dimensjon. I kunstskapingen settes alle virkemidler inn mot sansningen. «I de kunstneriske uttryksmidler er intellektet virksomt, og det i høy intellektuel udgave. Ikke for at udfolde hvad der er forstået, men for at udfolde hvad der er sanset» (1983: 82). Dette får etiske konsekvenser: som søking etter å yte virkeligheten rettferdighet, gi ord til det tause, og i innsikter som at mennesket ikke er selvberoende.

³⁸ Dette står i et avsnitt der *verkets* estetikk er under diskusjon. I juni 2007 vendte jeg meg i en epost til Ole Jensen med spørsmål bl.a. om Løgstrups syn på *tilignelsen* av kunstverket, om det å lese en roman kunne forstås som sansing på lik linje med sansing f.eks. av en stein eller et tre. Jensen svarte bl.a.: «Det har han aldrig skrevet om, mig bekendt. Men når man for sit indre 'øre' hører tone og rytme i ordkunstværket, er der vel tale om en slags indre sansning, eller hvad man skal kalde det. Jeg tror, der er frit spil for dig til på dette punkt at søge at tænke videre i L.s spor».

For det andre ligger det en etisk dimensjon i *sinnsbevegelsen*, at kunstverket *berører* oss. Som vi har sett, var det problematisk for Løgstrup at Kant gjorde den estetiske opplevelsen utelukkende til en opplevelse av skjønnhet. Løgstrup fremhever hvordan vi følelsesmessig ofte reagerer *sterkere* på de liv og skjebner vi møter i litteraturen enn i det virkelige liv (1983: 38). Der skorter det nemlig på medfølelsen (40).³⁹ Derimot kan kunstverket vise oss hvordan vi *burde* reagere, det har en *larger than life*-status, og «formår hvad det virkelige liv ikke formår, vække de affekter, følelser og tanker, der er de eneste rimelige reaktioner på hvad vi bliver vidne til» (42). Løgstrup vil altså gjeninnføre et element av følelser i den estetiske erfaringen. Men ikke for enhver pris. Han anbefaler *ikke* at avstanden til de fiktive personene forsvinner, at leseren gråter når de gråter og er glad når de er glade. Noe slikt avfeier han som svermerisk, passivt og forfalskende. I stedet går han inn for at man forholder seg *estetisk-saklig*, det vil si med en viss distanse. Da *suspenderes* leserens følelser, og går opp i en ny og høyere enhet (64-66, 82).

For det er viktig for Løgstrup at følelsene bare er én komponent i den estetiske opplevelsen. Feilen i tidligere teorier har ifølge Løgstrup vært at *bele* sinnsbevegelsen ble lokalisert til det han kaller en *emotiv person-identifikasjon* (1983: 35), der den lesendes opplevelse ble forstått som en dublering av følelser i verket, og sinnsbevegelsen så å si druknet i en altomfattende likhet (42ff). Dette er feil. «Min følelse ved den andens smerte er aldrig en efterdannelse, en fordobling af den» (44). Hvis for eksempel en venn blir urettferdig behandlet, kan vi godt bli opprørt, mens vår venn kanskje snarere er resignert. Og når Rastignac i Balzacs *Far Goriot* gleder seg skamløst over de utsikter til økonomisk gevinst hans tiggerbrev til slektningene avstedkommer, skriver Løgstrup at han blir så pinlig berørt at han må legge boken bort (45). Når jeg snakker om identifikasjon, er det ikke så emotivt forstått. For meg er identifikasjon grunnleggende i leseerfaringen.

Men den tredje og minst innlysende koblingen mellom etikk og estetikk hos Løgstrup ligger i *sansingen*, og den *kontakten med universet* som oppstår når vi sanser. Som vi har sett, foregår denne estetisk-sansende, ikke logisk-rasjonelt. Slik Jensen presenterer ham, har etikken for Løgstrup et *før-etisk utspring* i det estetiske, og da er begrepet ikke brukt i betydningen *kunstnerisk*, men i betydningen *sansende*. Jensen tar utgangspunkt i tanken om at universet er til stede i oss når vi sanser. Det er altså som sansende vi har adgang til det universet som er der før oss, som vil være der etter oss, og som i siste instans er uforståelig for oss. Dermed er heller ikke den som sanser enestående selvstendig og suveren.

³⁹ Eller *meddelagtigheten*, som han sier. Jeg forstår dette som synonymt med medfølelse eller medlidenhet.

Dette er utspring for det etiske av to grunner. For det første *trenger vi å sanse*. At verden fins er sinnets næring, og sansene tar det inn på samme måte som kroppen tar inn mat. Uten sanselig stemthet ingen livslyst, livsmot, livsapatitt; det er «den forbevisste forbløffelse over *selve verdens-miraklet*» (Jensen 1984: 26, forf.s uth.) som er på ferde. Dette er ikke noe som kan påvises eller bevises på en «vitenskapelig» måte. Det er en av disse *metafysiske vissheter* selv ikke den strengeste vitenskap kan klare seg uten (se f.eks. Løgstrup 1984: 103). «Intet menneske kan leve uten den grund-antagelse, at livet er livet værd. Men den er ubeviselig, den er netop en antagelse. Gør man den ikke, er man på vej ind i den totale depresjon. Så antagelsen er nødvendig», skriver Jensen (s.st.). Løgstrup selv setter *livshåpet* – «det håb til hvad livet vil bringe» (1983: 45) – som noe vi ikke kan leve uten. Om antagelsen om at livet har verdi aldri så mye er «netop en antagelse», fører denne antakelsen til at livet må beskyttes.

Den andre grunnen til å anta en estetisk kilde for etikken er denne: Når vi møter livet, møter vi en *helhet*, en fullstendig verden med alle sine nyanser og sammenhenger. Universet er der uten oss, vi trengs på en måte ikke. Med Jensen: «I en viss forstand er livet færdigt, før vi tager det i brug» (1984: 27). Dette er det også den estetiske adgangen til verden som gir oss. «Der udspringer en æstetisk-moralsk 'saglighed' af den sansende stemthed» (s.st.), skriver han:

Livet bærer en 'ontologisk rangorden' med sig. Det er den liv-død-modsætning, som springer ud af, at livs-miraklet ikke kan opfattes neutralt konstaterende, men kun som en kvalificeret erfaring, i en forbevidst jubel og forbløffelse. Det gør liv-død-modsætningen til en etisk modsetning. (s.st.)

Livet har altså verdi. Da må det også holdes i hevd, og beskyttes mot det som truer det.⁴⁰

Ifølge Jensen gjør vi antakelsene både om den ontologiske rangorden og om sansenes avhengighet av universet på grunn av vår estetiske tilgang til verden. Begge innebærer en underordnet posisjon for mennesket: Vi trenger verden, verden trenger ikke oss. Av dette stiger Jensens estetisk-moralske saklighet frem, og slik jeg leser Løgstrup, er han både når det gjelder denne, og når det gjelder det Jensen kaller den for-bevisste jubel og forbløffelse, i berøring med noe viktig hos Duun: vekten på det gåtefulle, ydmykheten, respekten for at noe er større enn oss. Det har med *ahoret* å gjøre, plassen vår i tilværelsen, hvor små vi er under himmelen osv.

Alt i alt beskriver Løgstrup en stor grad av *åpenhet* i kunst-erfaringen. Han inkluderer flere funksjoner enn enten den logiske erkjennelsen, det interesseløse velbehaget eller det rene føleri. I det å forholde seg til et litterært verk ut fra en slik tankegang, ligger å ta

⁴⁰ I det at estetikken, ikke etikken, blir første filosofi, er den seine Løgstrup enda mer radikal enn Lévinas, som han ofte blir slått i hartkorn med (for kritikk av dette, se f.eks. Andersen 1998: 99).

det inn over seg, la seg berøre på en slik måte at grensene, både mellom erkjennelsesevnene og overfor den ytre verden, blir mindre bastante. Det avstandslose gjør kunsterfaringen mer total; vi står uten forsvar i en helt annen grad enn i det vi kaller virkeligheten, og blant annet kan det etisk forandrende slå inn med større kraft.

Løgstrup og Bataille – kunst, tanke, arbeid

De kan virke som et umake par, Løgstrup og Bataille. Den ene etiker, teolog og prest, den andre rabulistisk overskridelesfilosof og pornograf. Løgstrup finner i siste instans noe som ligner et gudsbevis i sin metafysikk (f.eks. 1978: 54-99). Men Bataille er langt fra å *avvise* en Gud.⁴¹ Derimot er han skeptisk til hvordan innsikter om noe slikt kan utsies positivt. Og han er skeptisk til kristendommen som sosial praksis. Likevel er konfliktlinjene mellom de to færre enn man skulle tro. For begge gjelder at det ikke er det de er mest kjent som, som er det mest interessante, og dessuten at en del av kritikken mot dem har vært totalt avvisende. Bataille ble for eksempel i 1943 avskrevet som «en ny mystiker» av Jean-Paul Sartre (se f.eks. Rendtorff 1994: 144ff, Buvik 1998: 63 og 69f. Bataille tar opp forholdet til Sartre i *On Nietzsche*, og i *Literature and Evil*, der han særlig kritiserer dennes lesing av Jean Genet). En del av kritikken mot den seine Løgstrup har vært like unådig. Man har ikke gått med på grunnpremissene, det har blitt for udokumenterbart og spekulativt. Jakob Wolf viser til moralfilosofen Alasdair MacIntyre, som har uttalt «at Løgstrups tanker om den etiske fordring var interessante og burde formidles internasjonalt, men metafysikken – den kunne vi godt glemme, 'it doesn't stand a chance'» (2005: 80). I etiske miljø synes han til gjengjeld å ha en stigende stjerne (Critchley gir ham f.eks. innpass blant størrelser som Badiou og Lévinas, 2007: 51). Og det er uten tvil som etiker han er mest kjent her til lands. Med stikkord som *urørighetssonen, den etiske fordring og de suverene livsytringer*, og formuleringer som «Den enkelte har aldri med et andet menneske at gøre uden at han holder noget af dets liv i sin hånd» (2006: 25), har han fått gjennomslag i fag som har med forholdet mennesker imellom å gjøre. Men ved å forbigå den metafysiske Løgstrup i stillhet, gir man fra seg en mulighet til å se etikken i estetikken.

Jeg oppfatter kunstsynet i Løgstrups seinere skrifter som mer avansert enn i de tidlige, der kunsten tenderer mot å bli brukt pedagogisk. Den går inn i en oppbyggelig dis-

⁴¹ Ifølge Michel Surya konverterte han til katolisismen i 1914, og vurderte i ungdommen både å bli prest og munk (1994: 203ff, se også Buvik 1998: 67ff).

kurs, som så ofte i en tradisjonell etikk. For eksempel inneholder den massive salgssuksessen *Den etiske fordring*, (1956) et av de sitatene fra Løgstrups hånd man oftest støter på:

Filosofi kan – i bedste fald – gøre en forståelse klar.
Digtningen kan gøre den nærværende. (1991: 230)

Tilsynelatende høres dette vel og bra ut, en anerkjennelse av at litteraturen har en verdi som ikke på noen måte stiller den i skyggen av en begrepslig erkjennelsesmodus, snarere litt foran. Men på hvilke premisser? Jo, det er tydelig at det er *innholdet* som er hovedpoenget her – det Løgstrup kaller en *forståelse*. Og i det ligger en underkjenning av litteraturens egenart. Litteraturen blir et middel til å nå et mål: den begrepslige erkjennelsen (og når det er en *forståelse* kunsten skal gjøre klar, er det heller ikke sikkert det er rom for det gåtefulle og motsetningsfulle som er så viktig hos Duun). Dessuten blir det, gjennom at det er *den samme* forståelsen som er på tale (filosofien kan gjøre en forståelse klar, diktningen kan gjøre *den*, underforstått: *den samme*, nærværende), ikke innsett at formen påvirker innholdet i en slik grad at en og samme innsikt ikke kan uttrykkes på forskjellige måter. I tillegg til et «umodent» syn på kunsten ligger det med andre ord en naiv språkfilosofi i sitatet, en tro på at ordenes betydning kan skilles fra deres uttrykksside, og at innholdet er parafraaserbart. Den etikken man kan finne i kunsten i et slikt perspektiv, er en innholds- etikk, ikke en estetisk etikk.

Man kan utvetydig slå fast at både Bataille og Løgstrup ser på kunsten som åsted for viktige menneskelige erfaringer. Men mens den for Løgstrup er etisk og høyverdig, åsted for *positiv* innsikt, er den for Bataille kanskje like mye ødeleggende og nedbrytende – i hvert fall i sin rendyrkede form, og det er den eneste formen den er i som egentlig er kunst. Løgstrup på sin side kan synes å hypostasere også tanken. Refleksjonen er for ham oppbyggelig, den leder til innsikt om opphav, skapelse, Gud osv. Mens det hverdagen vanligvis består av, arbeid og foretaksomhet, blir mindre verdifullt enn sett gjennom Batailles briller. Løgstrup ser litt ned på denne siden av livet, den er rutine, trivialitet, blindhet.

Men refleksjon trenger ikke være noe slikt høyverdig. For å nyansere Løgstrups begrep om foretaksomheten, er det berettiget å trekke inn Batailles tanker om arbeidet. «Lediggang er roten til alt ondt», heter det i ordtaket, og for Bataille er arbeidet en nødvendig *kur* for mennesket, idet det beskytter det mot en overskuddsenergi som ellers kan føre til voldelig begjær. «[M]ennesket er først et dyr som arbeider, som underkaster seg arbeidet, og som på grunn av dette må gi avkall på en del av sitt energioverskudd» (1996: 162), skriver han. Hvis dette overskuddet *ikke* kanaliseres ut, kan det føre galt av sted: «Fra de

eldste tider representerte arbeidet en avspenning som gjorde mennesket i stand til å styre volden i det umiddelbare begjæret» (47), i det hele tatt steg mennesket «ut av dyreriket da det begynte å arbeide, da det forstod at det ville dø, og da det beveget seg fra den skamløse til den skamfulle seksualiteten» (38).

Her er Bataille nærmere Duun enn Løgstrup er: Begjæret hos Duun *er* ofte voldelig. Og arbeidet kan være en sikkerhetsventil. Det å *ikke* tenke er en kur ikke bare mot begjæret, men også mot livsleden, mot den trusselen mot livsmotet som ligger i refleksjonen. For eksempel er arbeidet i *På Lyngsøya* en kur mot Martin Brudalens destruktive grublerier, som i ytterste konsekvens truer med å gjøre ham til morder. Det hjelper ham utvetydig både mot søvnløsheten og hodepinen han plages av: «Når han fór i veg og arbeidde, gav det seg utrolig» (3: 115). På samme måte i andre av Duuns romaner. Når Åsel i *I ungdommen* lurer på om ikke Astri arbeider *vel* hardt i fjøset, og denne svarer at hun *trenger* det, svarer hun: «Ja ja, ban. Eg veit om det. Så slepp ein da å tenke og slikt, den stunda» (7: 87). Og Ragnhild gir uttrykk for det samme i et brev fra fengselet, referert gjennom Håkon): «I tukthuse vart ho borte millom dei andre forbrytarane, ho slapp å vera menneske. Og arbeide tok tankane og dei ting i frå ein; og ungpresten bala med synda. Ein var fri» (10: 166).

Nå kan man selvsagt si at dette er en flukt, at man heller bør *møte* vonde tanker enn å la dem gå opp i svette og ømme muskler. Men her er det lett å trå feil. For slike tanker innebærer i siste instans en bevissthet om døden, og den kan igjen ta livsmotet fra selv den mest nervesterke. Tanken er i utgangspunktet rettet mot å forstå, og dermed beherske, livsvilkårene. Men den synes, som lediggang, å inneha en dynamikk som fører til vold, motløshet og undergang. Arbeidet er dermed en kur også mot dødsbevisstheten og demoraliseringen som ligger i denne. *På Lyngsøya* forteller blant annet at «tankane dei gjer ingen mann lukkelig» (3: 41), og «Rivemeg» at «menneske kjem ikkje langt med å tenke» (1976 3: 130). En lignende dobbelthet fins hos Bataille. Alt snakket om *ikke-viten*, og om å miste seg selv i ekstase og overskridelse, peker i retning av tanken som noe å unngå. Men samtidig er dette noe Bataille har kommet frem til gjennom nettopp å tenke. Står dermed *både* Bataille og Løgstrup for en hypostasering av tanken? Løgstrup gjør det i alle fall, Bataille er på alle måter mer skandaløs, men samtidig mer i pakt med Duuns personer, som priser det arbeidet som tar tankene vekk.

Et «problem» med Bataille er at han tidvis løser seg opp i skrift som er mer kunstnerisk enn sakprosapreget. Dermed er det noen ganger vanskelig å se hvordan man skal såkalt *applisere* ham. Løgstrups begrep *treffer* oftere lesererfaringen, og er gode som beskri-

velser av innsikter hos Duun. For eksempel er tanken om *tilbakeholdenheten* egnet til å få frem det mange forskere har oppfattet som Duuns ydmykhet og respekt. Og Duuns fremstilling av selvmorderne fremstår med nye sider ved hjelp av begrepet om *sinnnsbevegelses anonymitet*. Duuns *personer* uttrykker ofte batailleske tanker. Men de uttrykker langt fra lögstrupske. Det kan man derimot tolke Duuns *tekst* i retning av. Gjennom vekten på at vi sanser verket, gjør Løgstrup det lettere å se Duuns etikk som en estetisk etikk.

Teoretiske og metodiske overveielser. Leser, lesing, lesemåter, vitenskapelighet

«I'm not afraid of theory, I'm afraid of meta-theory, and meta-meta-theory» (2004b: 117), sier Frank Kermode i et intervju om litteraturvitenskapen på 2000-tallet. Årsaken er ikke en skepsis mot teori som instrument for bedre forståelse, men tvert imot at teorien til tross for alle gode intensjoner fjerner oss fra tekstene. «We took a perfectly legitimate step to say 'let's think about what thinking about literature means', but that step could be an endless series, [...] and meanwhile the prime object, or the excuse for it all to happen, recedes into the distance» (2004a: 57-58), sier Kermode. Dette er en bekymring det er grunn til å ta inn over seg. For det første fordi primærobjektet, som Kermode sier, blir nedprioritert kvantitetsmessig. For det andre fordi jeg mener litteratur og tenking (teori, filosofi) er *kvalitativt* ulike måter å erkjenne på, og det er en tendens til at den ene («the excuse for it all to happen») lider ettersom den andre vinner frem.

Igjen melder tanken seg på kampen i litteraturen, og konflikten mellom den og den saklige tanken. Det som lider, er ofte det undergravende i kunsten. Med Batailles ord er litteraturen *farlig* (1993: 25). «It is guilty and should admit itself so» (x). Også Booth, en langt mer temperert tenker, anerkjenner dette aspektet:

If we are convinced, with Plato, that Homer shapes the soul of all he touches, then we, like Plato, cannot judge that shaping without having experienced it first. And our judgement will surely have been affected by the experience. What we do may well resemble the effort of someone whose mind has been 'burned out' by cocaine to apply that burned out mind to the question of whether cocaine is good for people, or someone who has suffered devastating brain surgery to think about whether the operation succeeded. (1988: 41-42)

Det ligger dermed en ambivalens i den vitenskapelige beskjeftigelsen med litteratur. Den fører til en kritikk av vitenskapeligheten. En slik kritikk går side om side med fagets teoriutvikling; den er synlig i ulike «motstand mot teori»-bevegelser, seinest den såkalte *etterteorien*. At en slik spenning ikke minst er følbar i et fag som litteraturvitenskap, skyldes etter mitt syn at ambivalensen ligger i selve *materialet for forskingen*, at litteraturen både er et sted for søking etter innsikt og et sted for stemmer som går motstrøms, der tendenser som ellers blir undertrykt kan pipe frem; subversive, marginale, ekstreme. Spenningen er her

påtrengende i en slik grad at forpliktelsen overfor de litterære tekstene kan komme i konflikt med kravene i den vitenskapelige omgangsformen. Det er kanskje ikke *mulig* å drive litteraturvitenskap uten å drive vitenskapskritikk; spissformulert risikerer man å kvitte seg med enten litteraturen eller vitenskapeligheten.

En slik kritikk av den vitenskapelige optimismens rasjonalitet kan kunsten yte gjennom sin *memento mori*-funksjon. Ja, jeg skal faktisk dø, og jeg kan ikke gjøre noe med det. For i forlengelsen av dette ligger en *ydmyselighet* jeg finner eksemplarisk hos Duun. Det er altså *ikke* slik at jeg mener en lese måte der tanker som de jeg har skissert får ligge under og styre lesingen er en særlig fruktbar måte å nærme seg Duuns forfatterskap, men tvert imot: at jeg gjennom å beskjeftige meg med Duuns tekster, hans insistering på det ekstreme, motsetningsfylte og uforståelige har blitt oppmerksom på slike tendenser. Min Duun-lesing har påvirket måten jeg ser på litteratur generelt, og måten jeg oppfatter verden. Noe av det viktige hos Duun er at ingenting er entydig, at verden er så stor og det entydige språket så lite. Jeg prøver altså å lese Duun sympatisk. Fokuseringen på død og destruktivitet har jeg valgt fordi jeg synes Duun ber meg om det. Dette har i sin tur ført til en økende skepsis mot det teoretiske blikket på verden. Duun har vist meg at litteraturen kan ivareta noe det referensielle språket ikke kan: paradokset, mangetydigheten, betydningsfyllden som er så stor at den truer med å sprengte ethvert håp om at det er mulig å dele den, og at det i litteraturen også kan ligge en grusomhet, et sug og en avgrunn som jeg ikke har kommet til noen bedre forklaring på enn at det er døden som viser frem det stygge ansiktet sitt. Forskersubjektet må være forpliktet på dette, også i den grad det kommer i konflikt med gjengse vitenskapelige omgangsformer. Det handler om lojalitet.

Dermed må også noen tanker om leserens posisjon presenteres. Litteraturvitenskapens oppfatning av det autonome verket er til en viss grad avløst av åpnere verkbegrep. Bakgrunnen er ofte hørte klagemål om at den isolerer verket. Den blir sagt å være tekstintern og fjern; ute av stand til å la litteraturens sammenheng med verden, både etisk, sosialt og politisk, komme til sin rett. Kort sagt i utakt med hvordan lesing *faktisk* finner sted, og – i denne avhandlingens terminologi – uten evne til å la estetikken komme i kontakt med etikken. Utfordringen om å innreflektere eget ståsted har kommet fra flere kanter: hermeneutikken, resepsjonsetikken og pragmatismen. På 1970-tallet slo Wolfgang Iser fast at leseren er en del av verket: «En litterær teksts betydninger skapes overhovedet først gjennom læseprosessen; de er produktet af et samspill mellem tekst og læser og ikke en i teksten skjult størrelse, som det alene er forbeholdt fortolkningen at opspore» (1981: 104). Verket *er* ikke, det *skjer*, sier Attridge (f.eks. 2004b: 9). «[O]ur only solid

data are our responses» (1989: 57, forf.s uth.), sier Booth. Et vanntett skille mellom leser og tekst er altså ikke mulig å trekke. «[T]he observer is part of the observed» (1994: 164), skriver Peter Brooks, og understreker *ydmykhet*, *selvbevissthet* og *selvrefleksjon* som viktig.

Jeg lar meg stadig forundre over det jeg i mangel på bedre ord kaller *tiltalen* i det jeg leser. I *Litteraturens meddelelse. En litteraturvitenskapelig tolkningsmetodikk i teoretiske, praktiske og skeptiske lys* fremfører Anniken Greve noen tanker rundt det hun kaller *meddelelsesaspektet*,⁴² som hun mener er en viktig, men ofte oversett side ved det å forholde seg til litteratur – i det *litteraturfaglige*, vel å merke. Leserens oppgave er ifølge Greve *ikke* å tilkjennegi sin respons på teksten for denne responsens egen del, «men å se det bidraget dette elementet i tekstens verden gir til *tekstens* betydningsdannelse» (2008: 183, forf.s uth.). Jeg er enig i at det er et refleksjonsunderskudd her. Årsakene er nok flere; Greve peker på at slike fakta ikke blir oppfattet som *vitenskapelige* nok: «En av hovedinnvendingene mot tanken [på litteraturen som meddelelse] er at den er, eller anses å være, forankret i en naiv forståelse av subjektet og av språket», 222).

Det er imidlertid en balansegang mellom å «åpne seg» for teksten og å havne i en predeterminert fortolking, der man projiserer egne oppfatninger inn i teksten heller enn å lese dem ut av den. Verken Iser, Greve eller Attridge går særlig inn på *hva* det er ved leserens disposisjoner som er med på å bestemme tolkingen. De opererer med en mer eller mindre «uskyldig» leser, som ikke har så mange egenskaper bortsett fra evnen til å produsere betydning. En leser med noe klarere agenda fins hos Stanley Fish. Der handler det mer om konvensjoner, verdier og makt, om hvordan tolkingen bestemmes av hvilket forskerfellesskap den utgår fra osv. Fish er på linje med Iser når det gjelder at verket er sluttproduktet i leseprosessen, ikke begynnelsen («Interpreters do not decode poems; they make them», 1980a: 327, «the poem itself is always a function of the interpretive perspective from which the critic 'discovers' it», 1980b: 341), men heller ikke han går særlig inn på *hva* leseren bærer med seg, bortsett fra at det er ladet med en slags vilje.

Dette henger ikke bare sammen med litteraturvitenskapens stilling idag, men også med dens grunnlagsspørsmål. I tillegg til å berøre det etiske aspektet ved estetikken, henger det sammen med spørsmålet om hva vitenskapelighet *er* i humaniora. For det å *ikke* inkludere egne reaksjoner i tolkingsarbeidet er å vike unna for en del av betydningsskapelsen. Det er en metodisk illusjon, med andre og mer kvantitative fags vitenskapelighet

⁴² Greve ser riktignok ut til å forstå meddelelse synonymt med det hun kaller *utrykksintensjonalitet*, som blir sett på som ledd i en kommuniserende handling i større grad enn det som er tilfelle her (se f.eks. s. 22, 117, 119 og 172). Jeg oppfatter *tiltale* eller *henvendelse* som mer synonyme. Jeg går ikke inn på tolkningsmetoden Greve presenterer.

som ideal, å tro at å stenge reaksjonene ute fra overflatenivået er å stenge dem ute fra underteksten. Man kan la være å *lufte* dem, men ikke å *ha* dem, og det synes for meg redeligere å reflektere over dem enn å la dem forbli i de uuttalte fordommenes mørke. Dette gjelder ikke minst når det som her er forholdet mellom estetikk og etikk som er på tale, virkningen verket kan ha på leserens liv, kraften det kan ha til å forandre hans verden.

En følge av interessen for slike spørsmål er at lesernærværet i denne avhandlingen kan komme til å oppleves som mer merkbart enn det som har vært tradisjonelt for sjangeren. Dette må ikke oppfattes som synsing, men som et forsøk på å etterleve faglig standard. Én lesers Duun er ikke den samme som en annens, og når jeg prøver å belegge gyldigheten av mine lesemåter, er det som ellers kunne oppfattes som personlige reaksjoner ledd i argumentasjonen. De skyldes ikke at mine erfaringer skulle være interessante *per se*, men at verket oppstår i lesingen. Personlige interesser genererer vitenskapelig kreativitet, form og innhold henger sammen også i en avhandling, og i denne prøver jeg blant annet å undersøke sider ved sammenhengen mellom tekst og liv. Mitt forskningsbegjær næres av spørsmål som dette: *Er litteraturen oppbyggelig eller destruktiv? Har Duuns tekster kraft i seg til å forandre liv? Det at avhandlingen også tematiserer en konflikt mellom vitenskap og kunst, får følger. Ved å unngå å ta hensyn til dette, ville jeg svikte forpliktelsene overfor forskningsobjektet, prosjektets problemstillinger – og sjangerens krav om å være resultat av dyptlodgende arbeid. For det er på dette punktet tre ting å merke seg: 1) Det ligger i kravet fra forskningsobjektet, både vidt forstått: som skjønnlitteratur, og snevert: som Duun, at man ikke kan underkaste seg konvensjoner slavisk. 2) Dette er konvensjoner som er vakt, om i det hele tatt, formulerte. 3) Disse konvensjonene er i stadig endring. Hvor mange av dagens standarder i faget har ikke vært dissidenter? Humaniora har alltid hatt en plass for det kontrære, og vil forhåpentligvis fortsatt ha det.*

Enhver metode har muligheter og begrensninger, påbud og forbud. Det handler om leserinteresser, valg av strategi(er) og standpunkt overfor emnet, i alt fra valg av tekster til hvordan problemstillingene etterrøkes – kort sagt: hvordan man *utfører* lesingen. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* skriver Jakob Lothe at den metodepluralismen moderne litteraturvitenskap er kjennetegnet av, umuliggjør en enhetlig metodelære eller metodologi (oppslagsordet *metode*). Etymologisk har ordet med *vei* å gjøre (*meta + bodos, etter veien*) og veien blir i tilfeller som dette til mens man går. Høystad mener Duuns skrivemåte innbyr til en «opent spørjande metode» (1987: 19), der også begrepene må være «opne og dynamiske» (s.st.). Min metode kan enkelt og greit kalles nærlesing (om enn ikke i nykritisk forstand). Jeg prøver å være lydhør for *hvordan* teksten betyr, ikke bare for *hva*. Mitt forsvar for lese-

rens innlevende medvirkning til betydningsskapelsen må ikke gå ut over dette forsettet. En følge av at jeg mener Duuns etikk er og bare kan være estetisk og litterær, er at jeg stiller inn mot grep og former som er særegne for det narrative ordkunstverket. Dette synes jeg ikke trenger nærmere begrunnelse; skal man måle alkoholprosenten i blodet er alkohometeret et nyttig utgangspunkt, er man er ute etter lengde, er en tommestokk god å ha.

Allerede Gadamer kritiserte «metodikens naiva tro på en möjlig objektivitet» (1997: 169). Vitenskapelig metode er ikke en nøytral størrelse, men underlagt historiske endringer, personlige preferanser, makt osv. Som «myke» fag er kanskje de humanistiske *mer* utsatt for begrepsapparat på tomgang enn fag der teser lettere kan sjekkes ut mot empiri og keiseren beskues i all sin nakenhet. I *Literature, Theory and Common Sense* hevder Antoine Compagnon at ureflektert tiltro til metode kan tendere mot sjargong og konvensjonalitet. Han uttrykker misnøye med det han ser som knefall for rådende moteretninger: «Theory has been institutionalized, transformed into method, it has become a minor pedagogical technique» (2004: 2). «The appeal to theory is by definition to be oppositional, indeed subversive and insurrectional, but the fate of theory is to be transformed into a method by the academic institution» (6). Slik bør det ikke være: «Theory is not method, technique, cuisine. On the contrary, the purpose is to become skeptical of all recipes, to eliminate them by reflection» (12). Roland Barthes unngår ordet, fordi det «too often postulates a positivistic result» (1988: 173), og når Derrida snakker om «metodologisk instrumentalitet» (2005: 8), ser han ut til å oppfatte «de tekniske eller prosedurale betydningene» (s.st.) som påtrengende.⁴³

Likevel må en viss etterprøvbarhet være mulig. Det tekstnære er en slik, om ikke garanti, så et sted der tvilende forskere kan gå inn og ta stilling til gehalten i påstandene. Karin Gundersen skriver, i en kommentar til Barthes' tanker om lesingens kvalitet: «Fordi lesning er arbeid, bearbeidelse, kan den ikke kontrolleres eller verifiseres av noen utenforstående (objektiv?) instans» (1989: 60). Eller med Barthes selv: «Det finnes ikke noe annet *bevis* for en lesning enn kvaliteten på og gjennomføringen av dens egen systematikk» (sitert fra Gundersen s.st., forf.s uth., se også Barthes 1975: 11).

⁴³ Richard Beardsworth sier det er fordi «[a] thinker with a method has already decided *how* to proceed, is unable to give him or herself up to the matter of thought in hand, is a functionary of the criteria which structure his or her conceptual gestures. For Derrida [...] this is irresponsibility itself» (1998: 4, forf.s uth.).

II) Lesinger

1) Forspill. Mellom barnet og morderne – estetikk og etikk i to noveller

«Når auga i ein menneskekryp kan ha den leten der». «Ei lita jente og tjuven hennes» (*Vegar og villstig*, 1930)

Skal det pekes på én tekst som gir et bilde av den holdningen jeg mener er så enestående for Duun, er «Ei lita jente og tjuven hennes», fra *Vegar og villstig* (1930), et godt valg. Utgangssituasjonen, småjenta som går til kilden og henter vann, treffer det hun tror er den beryktede «Kirketjyven» og gir ham å drikke, gjentar seg sist i novellen. Scenen er en slags ursituasjon, den helt enkle handlingen det er å gi noen noe av det mest basale man kan tenke seg, et møte mellom to mennesker ved en bekk en kveldsstund før jul. Den utstråler en nesten opphøyd ro, men er samtidig ladet av overtoner fra det arketyperiske til det bibelske; den er både ribbet for og fylt av kulturelt arvegods. Møter ved kilden fins det mange av i Bibelen (bare i 1. Mos. f.eks. 16.7, 24.15, 29.10, 37.23), og selve handlingen, det å gi en ukjent vann, har en gjenklang av Jesu «jeg var tørst, og dere ga meg drikke; jeg var fremmed, og dere tok imot meg» (Matt. 25.35). Dette gjør at det alt i innledningen ligger tråder i retning av den helt store tematikken. *Blir* man i det bibelske, kan man si at det er en scene som skiller mellom himmel og helvete. For den som gir den tørste å drikke skal komme inn i himmelen, sier Jesus, mens den som ikke gjør det er dømt til fortæpelse: «Det dere gjorde mot én av disse mine minste søsken, det har dere gjort mot meg» (Matt. 25.40), mens «Det dere ikke gjorde mot én av disse minste, har dere heller ikke gjort mot meg. Og disse skal gå bort til evig straff, men de rettfærdige til evig liv» (45-46).

Men mellom de to scenene ved kilden, og det er bare et døgn imellom, er leseren vitne til at det som ble presentert som en fillete omstreifer – kanskje tater, kanskje syk, muligens Kirketjyven – blir morder. Og her er det ikke lenger noen tvil, vi dras gjennom detaljene steg for steg, følger Tors vei fra småkriminell til drapsmann på kloss hold. Det blir en lang natt både for ham og for leseren. Den hjertekrypende effekten kan ikke gjengis; men i Tors tanker er det flere treffende beskrivelser, for eksempel at «Denne natta drap alt som heiter morgon og von om dag» (1976 3: 64). I en scene der det brer seg

en kald uhygge, med spenningsstigning og -fall som i en annen skrekksjanger, ligger Ingeborg Annas tyv og den virkelige Kirketjyven på kirkeloftet og vokter på hverandre. De er gamle kjente, og etter hvert skjønner både leseren og Tor at Kirketjyven har kledd seg opp i klær som ligner for å forvirre forfølgerne.⁴⁴ Men fordi tyven stadig later som han sover, og vokter på Tor for å sjekke om *han* gjør det, mens det i det øyeblikket Tor later som han sover, er tydelig at den andre er våken, går det opp for Tor at motstanderen nå har fått en ny plan: Han har tenkt å drepe Tor og legge ut liket som kirketyv, slik at han selv kan gå fri. Leseren skjønner at den som sovner først kommer til å bli knivdrept av den andre; kampen mot sønnen blir en kamp mot døden.

Når mordet endelig skjer, er det utpenslet med frastøtende detaljer, som beskrivelsen av hvordan Tor, når han har skåret strupen over på offeret, kryper unna for ikke å få blod på seg, og holder føttene hans fast i dødskampen så de ikke skal dunke mot gulvet og varsle folk. Rett nok redder teksten ham fra det helt kaldblodige mordet ved å la den andre våkne idet Tor sitter over ham med kniven i hånden. Dermed blir det en nødsituasjon, det er ikke lenger mulig å snike seg unna, noe det *kunne* ha vært en mulighet for frem til dette punktet (riktignok en vanskelig prosess, tatt i betraktning den kronglete adkomsten, vaktmenn utenfor og at kirketyven sover lett). Slik skjer mordet:

Han [Kirketjyven] vakna i det same, brått og vilt som ugjerningsmannen gjer det, var lysvaken og visste korleis det stod til, og i same andedrage kasta Tor seg over hovude hans og heldt det, og skar av strupen på han med eit rasande risp: krabba så unda så han ikkje fekk blod på seg, og blåheldt føtene hans så dei ikkje dunka mot golve og gjorde ståk, han kom *vel* i hug der var vaktfolk i nærheita, – armane dei fekk fekte i lufta som dei sjøl vilde. Det vart ikkje lange sparke, så var Kirketjyven still. (67, forf.s uth.)

At det skal skje et mord er leseren forberedt på. Men når det skjer, kommer det likevel som et sjokk. Sjokkeffekten har flere sider. For det første bruddet mellom handlingen som leder opp til mordet og rytmeskiftet når det endelig skjer. Dette er så å si en teknisk sjokkeffekt: etter at de har ligget halve natten og voktet på hverandre, og Tor har reflekterert og reflekterert, sett for seg ting, husket, dagdrømt og slumret, skjer det så brått når det først skjer. Plutselig er han morder. Han får nesten sjokk selv. For det andre, og dette veier trolig tyngre, befinner leseren seg temmelig uforberedt i den situasjonen at han «holder med» en morder. For det er uten tvil her sympatien ligger, på jentens og «vår» tyv. Dette er også sjokkerende, og når det alt har skjedd er det for seint å reservere seg mot det. Det er altså en dobbel sjokkeffekt; overraskelsen når han gjør det, får følge av enda en overraskelse: at det egentlig ikke endrer noen ting. Leseren blir altså nesten

⁴⁴ «Han skulde mest trudd det var han sjøl» (57), tenker Tor når han ser Kirketjyven. Dobbeltgjengermotiv som ligner Duuns kan finnes hos Dostojevskij, H. C. Andersen, Hamsun og Poe. De har ofte noe uhyggelig over seg, jf. Freuds *das Unheimliche* (1971: særlig 234ff).

uforvarende satt i den situasjonen at han huser sympati for en morder, en som gjennomfører det advokater i en rettsak trolig ville vært uenige om var overlagt drap eller selvsforsvar, men som like fullt er å utslette et menneskeliv. Det vil si at vi opplever verden gjennom en morders øyne. Dette er noe vi ikke kan erfare i virkeligheten, uten å bli morder selv, og noe ingen sakprosatext kan argumentere oss til.

At morder og offer er dobbeltgjengere hever uhyggen til et høyere nivå; det blir et slags totalmord «vår» tyv begår, et uttrykk for at det å drepe er å drepe det menneskelige i seg. Det understreker et tematisk magnetpunkt i teksten, nemlig spørsmålet om *hva det menneskelige består i*, som blir utlagt eksplisitt av Tor når han ligger i skjul: «Han måtte ta seg fri og le litt, både til seg sjøl og andre: dei var så like! [...] –Vi er menneske, vi driv på og er menneske, men knapt nokon av oss veit kva det vil seie» (72).

Etter mordet gripes gjerningsmannen av angst. Han oppdager at han er like redd den døde selv nå som han er død. Han synes «det var dauingen som var i hælane på han» (69), han hører ham le, og «[h]eile helvete lo med, tett innpå han, tett innpå han» (s.st.), han får ikke opp låsen for å komme seg ut av kirken osv. Han kommer til en innsikt om noe helt i grenseområdet for det menneskelige: «Eg veit berre kor helvete er, det er stutt veg dit, tenkte han. Vi ber det inni oss, det er blode i oss, eg har hørt nokon sa det ein gong; men hadde *han* set det? Den som har set det, han er ikkje menneske lenger. Han seier ingenting meir» (s.st., forf.s uth.). Hvis helvete er *i* mennesket, er det noe menneskelig. Men hvis det å *se* dette menneskelige innebærer at man ikke lenger *er* menneske, vil det si at det menneskelige overskrider det menneskelige.

Så kommer en ny lang sekvens, nå med *ytre* spenning: Morderen, etter hvert omringet av manngard og hund, flykter hals over hode og i flere retninger, før han havner ved kilden igjen, og legger seg i skjul. Der blir han liggende en stund før Ingeborg Anna kommer. Når han endelig ser henne, skjønner han at det var viktig å treffe henne igjen. Og hvorfor er dette så viktig? Det er i første omgang *blikket* hennes som er viktig for ham. Der finner han humaniteten i mennesket. Ved det første møtet hadde hun satt øynene hardt imot ham da hun så at kanskje han også var redd. Men «[d]a vart han så ulykkelig å sjå til at ho visste ikkje korles ho skulde bera seg åt» (55), og hun prøvde å smile i stedet. Når scenen gjentar seg, går det opp for Tor at det er det han har ventet på: «Så stod dei og såg på einannan – det måtte vera derfor han hadde komme hit?» (73). Første gang var hun orientert mot hjemmet og det trygge, ante en uhygge før Tor steg frem fra gjemmedet, og var klar til å legge på sprang. Andre gang ser hun også hjemover, men nå er det

ikke lenger det trygge som er der, men en trussel, mot ham. Og det er *han* som bør rømme, ikke hun: «Ja du må springe no, elles kjem dei og tek deg!» (74).

Småjenta har en kunnskap verken Tor eller de hjemme har – om at han er et menneske på lik linje med andre. Han blir tørst og redd akkurat som henne. Da han smilte til henne ved det første møtet, tenkte hun at «det var vel for det han såg at ho kjente han, kanskje han vart redd han òg no» (55). Denne vurderingen er feil, Tor vet foreløpig ikke at Kirketjyven er i området, og har dermed ikke noe å være redd for. Men gjenkjenningen er «rett»; Ingeborg Anna tar for gitt at han kan bli redd på samme måte som hun kan. Da han lå på kirkeloftet og kjempet mot sønnen, tenkte han på blikket hennes: «og der drog ho brunene opp, slik ja, liksom ho såg det ingen kan sjå. Ja, og da var ho ikkje det grand redd han lenger» (60. Det er faktisk tanken på Ingeborg Anna som redder ham fra å sovne, 60, 61).

«[L]iksom ho såg det ingen kan sjå». Det er vel nettopp det hun gjør. Hun ser at hun ikke trenger å være redd for at han skal gjøre henne noe. På samme måte som han ikke trenger frykte at hun skal angi ham. Ved kilden møtes de på like fot. I motsetning til dette står samfunnet, som har støtt tyven ut og ikke vil slippe ham inn igjen. Han har vært på hjemvei i nesten to år, sier han (60), men tanken på blikket til de hjemme holder ham fra å vende tilbake: «Nei men heime der var småsøstrene og ho mor, dei andre gav han seg sytten om; han visste korleis dei vilde sjå på han og tilgi han og ha vondt av han», (61. På samme måte som det var blikket deres som sendte ham av gårde: «For *dei* var det, auga deira, som jaga han bort den gongen han slapp ut, elles rømte ein vel ikkje heimafrå for litt vatn og brød, herre gud rett!», s.st., forf.s uth.).

Ingeborg Anna minner Tor om småsøstrene hjemme (60). Han vegrer seg mot uskyldsappellen, han vil ikke vite av godhet og medlidenhet (på samme måte som røverhøvdingen i «Millom røvarar og rettferds menneske», som vi snart skal komme til). Men den svake viser seg å være sterkere, blikket hennes melder seg på nytt i hans indre:

Der stod denne førkjeungen i gjen og glåmte på han med kuauga sine og vilde han vel, og med det same var dei der, dei der heime òg. 'Gud som har oss småbarn kjær – gi oss tusen kroner hvær!' rengde han og las for dem, han gjorde seg til deivel og vilde skræme dem. Dei veik ikkje. Han kunde gi seg. (61)

Dermed bestemmer han seg, i første omgang for å dra hjem.

Men det kommer mer ut av bekjentskapet. Ingeborg Anna lovet ved det første møtet at hun ikke skulle fortelle at hun hadde sett ham, og når hun ved det andre forsikrer om at det har hun heller ikke gjort, svarer han: «Nei det veit eg. For da torde eg ikkje stå her» (73). Tilliten hennes har gjort noe med ham, han handler annerledes nå enn han ellers ville ha gjort. Det er ikke noe håndgripelig, bevisbart i det hun gjør med ham, det er

måten hun møter ham på, holdningen eller innstillingen hennes som teller. Dermed blir det viktig for ham å treffe henne igjen. Ved kilden i skogen har de en verden for seg selv, utenfor samfunnets trange og stygge rammer (f.eks. lensmannen som «maga seg», 65, i selvgodhet).⁴⁵ Og begge venter på den andre, begge trenger den andre. Tor tar selvsagt imot når hun byr ham å drikke. Men ved alt å *la ham ha drukket* når hun kommer (73), understreker teksten at det ikke er selve drikkingen som er hovedsaken. Derimot er det det å bli gitt vann av henne det gjelder. Han trenger noe hun kan gi ham, noe menneskelig han er i ferd med å miste i all sin flukt og kalkulering (og er ikke det aller mest opprørende i mordbeskrivelsen foran at han, *i selve drapsøyeblikket*, har sinnsnærver nok til å vurdere hvilke av den døendes kroppsreaksjoner som kan utgjøre en fare i forhold til å bli oppdaget? Han «kom *vel* i hug der var vaktfolk i nærheita», 67, forf.s uth.). Han trenger en bekræftelse på sin menneskelighet. Og det får han i den enkle håndrekingen fra Ingeborg Anna: vannet, det mennesket ikke kan overleve uten, kombinert med omsorgen, aksepten og den udømmende holdningen, det mennesket altfor ofte er nødt til å klare seg uten.

Andre gang de møtes, har Ingeborg Anna med seg et drikkekar han kan drikke av. Det hadde hun ikke kvelden før. For leseren blir denne «koks» et konkret uttrykk for kontakten mellom dem. Hun gir ham koks så han skal drikke av den, og bekrefter dermed hans menneskelighet. Hun *gir* ham menneskeligheten så å si; han skal ikke drikke av spannet som et dyr, men med verdighet og stil. Dette blir gitt oss indirekte, gjennom fremstillingsmåten. Det er Tor som viser oss det; første gangen står det at «ho steig på kne og tok vatn i spanne» (52), seinere at han drikker direkte av det (55), andre gang ser Tor henne komme og bemerker først at «Ho hadde både spann og koks i kveld», siden at «Ho auste ikkje med koks?» (73). Kanskje bruker hun ikke koks fordi hun ikke pleier å bruke den, men fyller i stedet vann i bøtten på samme måte som hun har gjort utallige ganger før. Eller kanskje er det bare han som har behov for å tenke det sånn. I alle fall er koks reservert for ham. Dermed er det ikke bare *hun* som gjør noe med *ham* i novellen, det er også omvendt. Trolig er også det at hun er alene uttrykk for et ønske om å treffe tyven igjen, siden det flere ganger er antydnet at lillebroren pleier å være med (52, 56).

Det er flere trekk ved scenen som er ulike første og andre gang. Første gang tømmer jenten ut den siste skvetten, og fyller spannet på nytt etter at han har drukket (55),

⁴⁵ Å snakke om «samfunnet» som en entydig fastlagt størrelse, kan virke unyansert. Men at motivet «den ene mot de mange» er en gjenganger hos Duun, er vel etablert i forskingen (avslutningsnovellen i *Blind-Anders* har f.eks. tittelen «Den eine og dei andre», noe som gir Birkeland kriteriet for den første av gruppene han deler forfatterens noveller inn i, 1976a: 154). Sæteren er ikke mindre essensialistisk: «De personer hos Duun som blir 'den ene mot de mange', blir det ikke bare på grunn av særegenheter i deres egen natur. De blir det like meget fordi de andre, de mange, er slik de er» (1956: 43).

som om det at han har drukket av det representerer en smittefare for familien hjemme. Andre gang står det ingenting om at hun skifter vann, selv om han har drukket to ganger. Første gang er det *henne* det går opp for at hun alt har tenkt på Kirketjyven for hun så ham (55), andre gang er det *han* som åpner seg for å ha tenkt på henne: «Så stod dei og såg på einannan – det måtte vera derfor han hadde komme hit?» (73). Første gang er det *hun* som beskriver ham detaljert gjennom klesdrakten (52), andre gang gjør *han* det samme med henne (73). Teksten drar leseren mot morderens perspektiv og skaper empati.⁴⁶

Batailles heterogenitet, Jolliens *Lovet være svakheten*

Slutten på novellen viser Ingeborg Annas trass. Hun bringes ut av balanse når hun får vite at Tor er morder, klager seg «ein totre gonger» (75) og bryter ut «Eg visste ikkje det eg!» (s.st.), men bestemmer seg for å holde fast på sine egne verdier. «At han ikkje rømte i frå det like vell! Kvifor gjorde han det ikkje, mor!» (s.st., forf.s uth.) er novellens siste ord. Denne konklusjonen kan selvsagt ikke på noen måte forsvares, verken innad i novellen eller i utenfor-fiksjonell forstand. Men den viser at barnet har bevart storheten og egenrådigheten i seg. Hun står på sitt og lar seg ikke knekke. Det er på en måte *menneskeligheten* hun har bevart, kjærligheten til den hun nå har fått vite er en morder. Dessuten illustrerer svaret det *radikale* ved barnsligheten; jenten bryr seg om vennen sin hinsides godt og vondt, rett og galt, krav til ansvarlighet og konsekvens. Bataille finner det barnslige i affinitet med litteraturens væremåte, særlig når det, som her, gjelder dens kontakt med vondska-pen. Han betoner det *uansvarlige* ved litteraturen. Den kan «si alt mulig uten moralske og ideologiske hensyn» (Buvik 1998: 114), men vil kommunisere på et *dypt* nivå med le-

⁴⁶ Susanne Vist gjorde meg under et Duun-kurs jeg hadde ved UiB høsten 2007 oppmerksom på berøringspunkt med en scene i Victor Hugos *Les Misérables* (1974 I: 272ff). Også der henter en småjente vann ved en kilde en vinterkveld, treffer en skremmende person som viser seg å være tyv og rømling, men skjønner at mannen ikke er farlig. For tyvene innebærer møtet en endring som fører dem tilbake til samfunnet. Begge tilstår seinere forbrytelsene frivillig (i den forstand at ingenting «tvinger» dem til det. De gjør det på grunn av sin menneskelighet). Ingeborg Annas «Liksom ho såg det ingen kan sjå. Ja, og da var ho ikkje det grand redd han lenger» (60) står i forbindelse med Hugos «Det er instinkter for alt som moter en i livet. Barnet var slett ikke redd» (274. Dette står som avslutningen på et kapittel, og får dermed særlig vekt. Det blir dessuten gjentatt som kapittelbegynnelse noe seinere, 278). I likhet med Ingeborg var Cosette grepet av skrekk ved kilden (for tyven hadde gitt seg til kjenne). Da for det gjennom henne: «Hun syntes hun følte at hun ikke kunne la være å komme tilbake til det stedet neste dagen på samme tid» (273). Dette proleptiske innskuddet kommer aldri til realisering i *Les Misérables*, fordi Jean Valjean tar med seg Cosette og drar. Men på samme måte, om enn i omvendte proposjoner, som Thomas Mann skal ha tatt Goethes utsagn om at Bibelens fortelling om Josef og hans brødre var strålende, men noe knapp, og så gjorde 1400 sider roman ut av den (se Paulsen 1993: 304), er det som om Duun har tatt oppfordringen fra *Les Misérables* om å skrive frem scenen Hugo aldri skrev. Tilståelsesscenene mot slutten taler også for et komprimeringsperspektiv (Hugo 1974 II: 404ff). *Les Misérables* har vært oversatt flere ganger til skandinavisk, med ulike titler. Det kom minst fem versjoner i Duuns levetid, og den fins i hans boksamling på dansk (1920) og norsk (1930).

seren (Bataille 1993: 25). Baudelaire, for eksempel, «chose to be wrong, like a child» (39, se også s. 45 og 154).

Når Ingeborg Anna med sin uakseptable løsning på morderens problem får siste ord, sprenger novellen rammene for en «god» moral. Vi kan ikke universalisere en slik løsning, vi kan ikke stille oss bak hennes synspunkt: at han burde vende ryggen til det han har gjort i stedet for å ordne opp, ta ansvar, se konsekvensene av sine handlinger og underkaste seg fellesskapets dom. Vi skal seinere se om Batailles begrep om *hypermorale* kan tilføre Duuns tekster mening. Dette er et spennende, men vanskelig begrep, og det kan foreløpig være nok å si at den er et fenomen som oppstår i nær kontakt med vondskapen og *det heterogene*. Batailles heterogene er ene siden av et begrepspar der *det homogene* er andre. Homogenitet er nytte, det samfunnsbyggende, produksjon og forbruk, alt som faller inn under samfunnsmorale og mål-middel-logikken. Heterogenitet er alle former for unyttig forbruk, det Bataille kaller *ødsling*, sann kunst, samt det hellige,⁴⁷ religionen i sine ikke-samfunnsvingeklippede former. I «Kongedømmet i det klassiske Europa» beskriver han som heterogen for eksempel kongen og herskeren i føydalsamfunnet, men også massen og pøbelen (høy vs. lav heterogenitet). Homogent er mellomskiktet, det borgerlige samfunn med sin arbeiderklasse og sitt borgerskap (1984d: 61ff, se også Schmidt 1984: 15ff og 78ff, Myklebust 1987: 30ff og 1989: 13f, Buvik 1998: 23ff og 82, Nestby 2005). Det heterogene er nærmere overskridelsen, og alle former for avfall hører også med her. Braastad Myklebust beskriver *heterologien* som «vitenskapen om det som er fullstendig annet» (1989: 14). Det er det utstøtte, kriminelle og fremmede, det som ikke lar seg innordne i system, orden, nytte, den ureduserbare og ukommuniserbare *resten* som er nødvendig for samfunnet som noe å definere seg mot, og som har en særskilt plass i det poetiske.

Både Tor og Kirketjyven, og også Dave og røverbanden i novellen vi skal komme til, kan ses på som heterogene i Batailles forstand. De er outcasts. Også Ingeborg Anna er marginal i forhold til voksensamfunnet. De er svake målt ut fra dettes normalitet, med sin vekt på ansvarlighet, å ta konsekvensen av sine handlinger osv. Når Ingeborg Anna ikke *vil* at Tor skal innordne seg, verdsetter hun det heterogene. Dette handler også om å ikke sette seg til doms over andre, som jeg har hevdet er sentralt i Duuns etikk, og slik det også heter i fortellingen om kvinnen som var grepet i utroskap, da Jesus sa at den som var uten synd kunne kaste den første steinen (Joh. 8.7). Fei for egen dør, sier begge,

⁴⁷ Det franske adjektivet *sacré* kan både bety hellig og fordømt/forbannet, og hos Bataille er hellig både høyt og lavt, opphøyd og skittent (se f.eks. Schmidt 1984: 15ff, Olsen 1994, særlig s. 83f, Buvik 1998: 32).

og begge er også tolkingsavhengige, noe som går frem av uttalelsen om lignelsene, om å se og se men ikke skjelne osv. (Mark. 4.12).

I tråd med en slik tankegang tar den sveitsiske filosofen Alexandre Jollien avstand fra *medlidenheten* slik den vanligvis praktiseres, og slik den oppfattes som en moralsk god egenskap. Også i den ligger en selvgodhet innbakt, en påstand om at en selv står over objektet for følelsen. Jollien er multihandicappet og oppvokst på institusjon, og knytter medlidenheten til *forstillelse*, *paternalisering* og *praling*. Han mener den innebærer en avstandstagen som til syvende og sist umyndiggjør ham som selvstendig individ (2010: 42f. Hans Kolstad følger opp i bokens etterord ved å si at medlidenheten skiller seg fra kjærligheten fordi den har «sitt prinsipp i en maktutøvelse og ikke i handlingen selv», 121). Bataille er enda skarpere, og sier at medlidenheten «ofte er et påskudd for hat» (i Crowley 2005: 179, selv kaller Crowley den *hyklersk*, s.st.). Jørgen Sejerstedt er inne på noe lignende når han snakker om *toleransens dilemma*, som er at den går ovenfra og ned (2003: 95). Det var dette Tor kjente på da han ekles ved tanken på at de hjemme «ville sjå på han og tilgi han og ha vondt av han», (1976 3: 61). Pål Espolin Johnson påpeker det samme i forhold til Danel i *På tvert*, som «[i] andres medlidenhet ser [...] nedvurdering av seg selv» (1973: 27). Jollien fører et sterkt forsvar for samfunnets marginale. Han hevder at det å være avhengig av andre, slik både Tor og Ingeborg Anna er, ikke er en ulempe, men tvert imot en berikelse, noe som gjør en i stand til å ta imot det han kaller «gaven som består i den annens tilstedeværelse» (2010: 92). «Min manglende evne til å nå en fullkommen uavhengighet viser meg daglig menneskets storhet» (s.st.), skriver Jollien, som har gitt boken tittelen *Løvet være svakheten*.

Hva ligger så i den menneskelige storheten? Som sagt fører «Ei lita jente» en nessten fortløpende diskusjon av hva det menneskelige består i. Om vi kan ta morderens ord for det, og det er vel det teksten sier at vi kan, er det blant annet dette: «Så naraktig som eit menneske kan springe, sa han til henne [...] Vi spring, vi spring, Ingeborg Anna, vi vil vekk i frå det vi har gjort, tjuven og kjeltringen og skikkelige folk, vi trur vi skal springe i frå oss sjøl» (74).⁴⁸ Som antydnet er det menneskelige hos Duun overskridende. Så også her: Å være menneske er å slippe unna det menneskelige. Det er tydelig at mennesket er det som er i stand til det ekstreme, drepe og ta hånd om en morder. Kanskje er til og med det *umenneskelige* i oss (her mordet og roveriet) det mest menneskelige? Det er i alle

⁴⁸ Igjen en grunn-innsikt hos Duun, jf. Kristian i *På Lyngsøya*: «Det var slik ein merkelig art i folk, sa han, dei låg og kappsprang med seg sjøl; dei skulde segle ifrå seg sjøl. –Dei snakkar om å vera skugg-rædd, rædd skuggen sin. Det er det vi er. Og best det er, der kjem vi og har vunne oss ifrå han, ja da, det forstår seg, skuggelaus mann midt i blanke solskine!» (3: 147).

fall noe av det som skiller oss fra dyrene. Men det dyriske er også i mennesket, slik vi så i sitatet om at helvete er «blode i oss» (69). Mennesket blir i denne novellen ofte fremhevet i forhold til dyret. «Alle så verjer dei live sitt, [...] dei gjer seg til dyr for å få vera menneske, der finns ikkje skilna på oss» (72), tenker Tor under flukten.⁴⁹ Dyr kan drepe og være brutale, men ikke beregnende, ikke slik at de kommer «*vel* i hug» (67, forf.s uth.) hva som tjener dem best mens de dreper, ikke ut fra den noe for noe-logikken vi skal se gjennom-syrer menneskesamfunnet i en tekst som «Millom røvarar og rettfærdsmenneske». Dermed er det kanskje ikke så rart at mennesket også har behov for å springe fra seg selv.

Holdning

Verken mordet som faktum, de motbydelige detaljene eller refleksjonene rundt det endrer tekstens holdning, måten den forholder seg til morderen på. Heller ikke jentens holdning er forandret, men *så vet hun jo ikke* det leseren vet når vi kommer til det andre møtet. Hun tror fortsatt Tor er Kirkjetjyven, noe leseren nå vet at han ikke er. Men når vi kommer så langt, tror jeg barnets holdning til ham også har blitt leserens. Den siste scenen ved kilden skifter valør alt etter hvem sitt perspektiv vi ser det fra, Tors, jentens eller leserens, som sitter inne med all den kunnskapen han har fått i mellomtiden, som han kanskje skulle sett at han ikke hadde. Den er dermed tre ulike scener, minst; kunnskapen har forandret den, men den er likevel den samme.

Som begrep virker *holdning* kanskje diffust, og fjernt fra en ideell litteraturvitenskapelig stringens. I den grad det er brukt i diskusjoner om litteratur, er det oftest i en dagligdags betydning, og som definiens snarere enn definiendum.⁵⁰ Lothe bruker det, men ved å definere det som: «innsiktsnivået, vurderingane og verdiane til forteljaren» (1999: 48), går det frem at bruken ikke sammenfaller med min; det er *tekstens* holdning jeg er interessert i. Av innarbeidede termer kan holdning ligne *norm, tese, verdisystem, innstilling* og *sympati* (se f.eks. Gaasland 2004: 122ff).⁵¹ Flere av disse tangerer *implisert forfatter*,⁵² som har vært en innarbeidet term i litteraturvitenskapen siden Booths beskrivelse av fenomenet

⁴⁹ Han lurer også på om det er «sau og ikkje folk» (71) forfølgerne er ute etter, i tillegg til at han sammenlignes både med ål, villsau og rein (70). Ingeborg Anna ser rundt seg «som eit skygt lite dyr» (74), og Kirkjetjyven er også inne på forholdet: «Vi har arbeidd opp ei merkelig evne i oss; så vi skil oss ut frå dyre. Å vera ulykkelig på sjæla. Ja ja, dyre seier ingen ting til deg» (64-65).

⁵⁰ Søk på «holdning i litteraturen» på norske nettsted gir forbausende nok våren 2012 ingen relevante treff.

⁵¹ Heller ikke her vil jeg være opptatt av å gå opp grenser. Men jeg synes Gaaslands «verdisystem» er for statisk, og «norm» for utadventt og nær det begrepslig kommuniserende (og selvsagt for normativt).

⁵² Her allierer jeg meg med Genette, som avviser den impliserte forfatteren fordi han ikke er en *nødvendig*, og etter hans syn dermed heller ikke en *gyldig*, instans for å forstå narrative tekster. Det er nok med forfatter og forteller, hevder Genette; både *stil* og *verdier* i en tekst kan tilskrives en av disse (1988: 139ff).

blant annet som verkets «core of norms and choices» (1961: 74. Booth diskuterer også alternativ som *persona, maske, stil, tone, teknikk*, samt forfatterens «second self», 73f, 151). I Duun-sammenheng går Høystad i denne retning ved å snakke om «ei underliggende grunnholdning, som eg kallar *Duun*. Og da meiner eg ikkje den biografiske Duun, men den implisitte forfatteren i verket» (1987: 30, forf.s uth.).

At holdning er diffust, gjør det også egnet til å fange *det ikke-språklige*, at meningen ligger bak tekstens språklige overflate. Mens etikken i større grad kan konseptualiseres, må holdningen som sagt *oppleves*. Dette gjør det kanskje til et vanskeligere begrep. Men en lærdom å trekke av Duun er at dette langt fra er diskvalifiserende. I motsetning til flere av begrepene over er holdning dessuten *verken* antropomorft, *eller* antyder muligheten for en avkodning av det en forfatter har lagt inn i teksten, *eller* betegner noe man kan ha eller ikke ha (man kan like lite ikke ha en holdning som ikke en dialekt). Det ivaretar derfor flere sider av leseopplevelsen; også det som gjelder tiltalen i litteraturen skinner gjennom her. Min skepsis mot det antropomorfe har lite med frykten for forfatterperson eller intensjon å gjøre, men skyldes at det impliserer et kunstsyn som ikke er like åpent for at verket kan være klokere enn forfatteren. For å unngå slike tendenser foreslår Marie Lund Klujeff begrepet «indskrevet intention», som hun også betegner som «værkkelheden» (2003: 12), og mener «signalerer intentionalitet som tekstlig betydning og dermed helt klart tilkendegiver, at det ikke dreier sig om den virkelige forfatters hensigter» (43). Jeg finner likevel Klujeffs term, som ligner Ecos *tekstintensjon*, for antropomorft. En intensjon *vil* noe, slik et menneske *vil* noe. En holdning er *verken* kalkulert eller beregnet, den har sitt mål i seg selv. Så kan man si at også holdning er antropomorft, at det er mennesker som har holdninger, ikke ting eller dyr. Ja, men holdning kan også vise til *kroppsholdning*, hvordan man *fører* seg osv., det som ikke er bevisst kommuniserende. Dermed går det i retning av *stil*, eller *stemning, stemme, tone*. Klujeff definerer sitt nøkkelbegrep *tone* som «et metaforisk begreb for holdningstilkendegivelser, der ikke fremgår af udsagnets umiddelbare semantiske indhold, men som kan utledes af sammenhængen» (9-10. Denne litteraturens tone er imidlertid ikke bare en metafor, det er en katakrese, sier hun, 68). Når det gjelder *stemme*, knytter Horace Engdahl denne til at «litteraturen är den enda form av språk som äger i sin makt att bära fram tiltalet från något som inte kan uppträda i första person eller inte öppet kan ta ordet» (2005: 233). Han ser den altså i et *etisk* perspektiv, og knyttet til det spesifikt *litterære*: «det tycks som om en sida av dess väsen, tvärtemot allt förnuft, skulle framträda endast i skriftens element» (78). Stemmen fins blant annet i det som *ikke* blir sagt (157f), samt «det som försvinner när teksten utläggs» (159).

Aristoteles beskriver *philia* som en holdning. Han gir den høy status; den er limet som holder samfunnet sammen, og i motsetning til mann-kvinne-kjærligheten, som «datter til å være en *sinnbevegelse*, [er] vennskapet [*philia*] en holdning» (2006: 1157b5, s. 96, se også Asheim 1997: 34f). Teologen Ivar Asheim mener likevel at begrepet, til tross for at det er viktig i det vi i hverdagspråket forstår som etikk, og at det forekommer hyppig i etiske debatter mellom ikke-profesjonelle, er underteoretisert også i etikken (1997: 24). Han understreker *kompleksiteten* i det, og kommer til at en holdning er lettere å beskrive ved hjelp av eksempel enn i form av en definisjon (20). Han peker på at holdninger ofte omtales som «en nødvendig bro mellom teori og praksis» (s.st.), og legger vekt på at de både er noe som fins i mennesket *før* handlingen og som nedfeller seg *i* denne: «holdning er på sett og vis *i seg selv en handling*, den gjør noe» (19, forf.s uth., se også s. 263).

Holdningen i «Ei lita gjente» fins på flere plan. Den har blant annet å gjøre med hvordan de ulike nivåene av kunnskap blir sjonglert i teksten. Både kokse-motivet og mordet etablerer ulike slike nivå. I teksten som en stilisert størrelse ligger *avstand*, som åpner for rom der holdningen nesten umerkelig er til stede. Noe vet barnet, noe vet tyven/morderen, men det viktigste er reservert for leseren. Det er bare leseren som vet hva Tor har gjort om natten, og *samtidig* hva Ingeborg Anna tenker for seg selv. Og det er ikke minst bare leseren som får servert scenene på den måten de blir servert. Dette er eksempel på et allvitende perspektiv litteraturen har, selv med personal synsvinkel, og som gir et annet grunnlag å dømme fra, der vi ikke bare kan dømme, men også dømme over dommen. Det er en allvitenskap kombinert med uvitenhet; vi vet jo ikke mer om disse «divene» enn de knappe 22 sidene novellen er på.

Dermed får holdningen plass til å utvikle seg. Mellom forteller og person er den tydelig i måten fortelleren ikler seg seksåringens måte å fortelle på, selv i sekvenser som virker refererende, som her, i førsteinntrykket Ingeborg Anna får av tyven: «Han hadde grå busserull, og bukse var av seglduk, men ho var så gammel ho var brun, men ny blå skjermhuvu hadde han like vel. Skoene hans var verst, dei var så sunde at» (52). Oppramsingene av inntrykk, de to «men»-setningene som følger klossete på hverandre, uten den sammenheng det legges opp til grammatisk (det er ikke noen motsetning i å ha ny lue *selv om* man har gammel bukse) og særlig den siste setningen, om skoene som «var så sunde at», har i seg en presis beskrivelse av hva som er viktig i seksåringens verden. Den oppsummerer barnets blikk, som uten å sjenere seg vandrer fra øverst til nederst på mannen (med et sprang opp til luen, som får betydning seinere, fordi det blir et poeng at de nå ikke har identiske luer). I likhet med det abrupt etterhengte «like vel» i «men ny blå skjerm-

huve hadde han like vel», er det siste påhengte (og – tillært? – sjokkerte?) «at» i skoene som «var så sunde at» et unødvendig tillegg som sier mer om den som beskriver enn det som blir beskrevet. Selv om stemmen formelt er fortellerens, lar den seg farge av Ingeborg Annas lingvistiske sone. I rommet mellom disse er holdningen til stede.

Til tross for de konvensjonelle vurderingene hun foretar underveis («ho glømte enda å seie versågod», «det var ikkje folkvett i slik tørsting og drikking», 55), som viser at hun er i ferd med å sosialiseres inn i konsensus-moralen, står Ingeborg Anna enda halvveis utenfor, og kan derfor gjøre noe den ikke gjør (vise tyven og morderen omsorg), men som den kunne (burde) ha gjort. Hun kan tydeliggjøre og kritisere sider ved samfunnets moral: hva har folkvett å si når det gjelder liv og død? Det hun viser frem er at høflighet eller kutyme, det vil si moralen i sin ytre, ritualiserte form, regnes som viktig; hun lurar på hva som er mest korrekt å si av «god natt» eller «far vel» (55), og hun *neier* når hun går (56), noe samfunnet kanskje ikke hadde regnet som nødvendig overfor kirketyver. Men så langt har hun ikke kommet i sosialiseringsprosessen, hun har tatt til seg en del av voksenverdens ytre former, men ikke alle nyansene. Mellomposisjonen er tydelig helt fra novellens anslag, av måten hun veslevoksent klager over at «ein kan ikkje gå to føtt uten å ha han i skjorta» (52, om lillebroren). Her høres et ekko av moren eller andre kvinnelige rollemodeller, men alt i neste øyeblikk er det kjelkeføret som opptar henne. Og den er tydelig når lensmannen spør om noen har sett «ein mann her i nærheita, ein svartskjeggut trave, helst ein med grå busserull og og ein gammal svart hatt» (56). Ingeborg har registrert at hatten var blå, og hun vet det er galt å lyve, men ikke å si en sannhet er ikke fullt så ille i en seksårings verden: «Ingeborg Anna smaug seg ut i kjøkene. *Så slapp ho å lyge om ho vart spurt [...]* For resten: nokon med svart hatt hadde ikkje ho set; *det kunde ho svara dem*» (s.st., mine uth.er). Dette viser at hun er i besittelse av kløkt, sluhet, evne til å navigere etter tenkte hindringer. Men også at hun ikke skjønner at det hun gjør i praksis er det samme som å lyve.

Holdningen i novellen sier at det er mulig å møtes, ansikt til ansikt, til tross for alle skiller, at det høyt over eller dypt under de erfaringer man kan gjøre seg i livet fins noe ureducerbart menneskelig som ikke må gå tapt. Ved hjelp av Matteus-interteksten blir den ekstra tydelig. For relasjonen barn-voksen er *omvendt* her i forhold til Jesu ord om at «jeg var tørst og dere gav meg drikke». Der var det snakk om å gjøre noe *mot* en av de minste (om enn i overført betydning; den minste som en av de mest ynkelige, trengende e.l.), her er det en av de minste som står for handlingen. Og bare litt før står dåpens ord om *å bli som* en av de minste, som kan leses som en anbefaling om å dele deres innstilling: «Sanne-

lig sier jeg eder: Uten at I omvender eder og blir som barn, kommer I ingenlunde inn i himlenes rike. Derfor, den som gjør sig liten som dette barn, han er den største i himlenes rike» (Matt. 18. 3-4).⁵³ Den litterære iformsetningen denne holdningen har fått, viser at moralen ikke bare er å vise omsorg til den som minst fortjener det, men også å gjøre det som er vanskelig, eller rett ut sagt umulig: det Ingeborg Anna gjør *med* den kunnskapen leseren har, barnets uskyld og trass *med* den voksnes erfaring og konvensjonalitet.

Det er omsorgen, kjærligheten om en vil, Ingeborg Anna viser Tor som får ham til å oppsøke menneskene igjen, denne gangen ikke for å forgripe seg, men for å overgi seg til det fellesskapet som har utstøtt ham. Og begrunnelsen ligger igjen i blikket: «når auga i ein menneskekryp kan ha den leten der, da er det ikkje snargjort å bli menneske på nytt. Ein blir det ikkje utan ein har greidd opp *alt samem*» (74, forf.s uth.). Det er et *estetisk inntrykk* som forandrer ham, som en parallell til den virkningen jeg mener en tekst som dette kan ha på leseren: Det er fordi øynene hennes har akkurat den fargen at han må ta tak i livet sitt. Det estetiske kan altså ha en mer overveldende effekt på et menneske, få i stand det logikk, argumentasjon, referensialitet ikke kan. Holdningen ligger i det estetiske, det er det han *sanser* som forandrer ham: Det estetiske gjør en forskjell. Nyansen i Ingeborg Annas øyne forandrer Tor, nyansen i teksten forandrer leseren.

«Alt samem». Litterær argumentasjon. Poulets «Phenomenology of Reading»

Den viktigste måten omsorgen kommer til uttrykk på, er altså i holdningen i teksten (at en seksåring ikke ser forskjell på folk, kunne man ellers forklart som mangel på dømmekraft). Det er gjennom *måten* tekstens holdning kommer til oss, gjennom grep som er særegne for den narrative fiksjonen. Omsorgen oppstår i den estetiske erfaringen lesingen er, og gjør denne til en etisk erfaring. Selv om leseren, som medviter om det kaldblo-dige mordet, har en kunnskap Ingeborg Anna ikke har, vil jeg som sagt tro at barnets holdning til morderen når vi kommer så langt også har blitt leserens. Hennes tyv, som titelen sier at han er, er blitt vår. Med den viktige forskjellen at den *hun* viser omsorg er en tyv, den *leseren* møter med samme omsorgen er en morder. Dette er en holdning han kanskje ville vegret seg mot hvis han ble forsøkt overtalt til den i et rasjonelt og argumente-

⁵³ I Duuns univers fins et annet eksempel på kobling mellom møte ved vannkilden og det å bli som et barn; når Astri og Ingri møtes ved bekken for å vaske klær: Astri «likte seg ikkje, for no hadde ho snakka nokre ord for mykje med Ingri att; – ein steig ned til henne liksom ein skulde vera eit vaksemenneske og ho berre barne, og så stod ein der for ein gädde det og var barn i lag med henne» (7: 207-208).

rende språk. (Det ville nok Ingeborg Anna også, hun hadde kanskje rømt hvis hun trodde det var en morder hun traff første gangen.)

Det ligger en form for *argumentasjon* i handlingen. Forløpet er bygd opp slik at vi trinn for trinn blir ledet i en bestemt retning. Vi blir tatt i hånden og ført gjennom teksten. Opparbeidingen av sympati skjer ikke gjennom *logiske* argumentasjon, med premisser og slutninger som kan være sanne eller falske, gyldige eller ugyldige, men avhenger av fremdriften i teksten. Der er for eksempel koksa en viktig rekvisitt som *viser*, ikke en påstand som argumenterer for, barnets udømmende omsorg, som holder henne og morderen sammen i et fellesskap ingen vonde gjerninger kan true. På samme måte viser synsvinkelskiftet, at vi ved det første møtet ser ham beskrevet av henne, andre gangen henne beskrevet av ham, den litterære argumentasjonen i verk.

Denne formen for manipulering ligner en kjærlig tvang, med fiksjonen som bevegende kraft, det som berører leseren der han ikke har så lett for å stritte imot. Og jeg tror omsorgen jenten viser, med dette får *større* gjennomslagskraft enn om den var formulert i et referensielt språk, ikke minst i et *bør-* eller *skal-*språk, som, oversatt for eksempel til «Du skal vise alle omsorg, uavhengig av hvor gode eller vonde de er», «Du skal ikke skille mellom folk», «Alle er like gode» eller lignende, blir forkynning. Den som uttrykker en slik påstand undergraver påstandsinholdet gjennom også å si en del om seg selv, som «Jeg er i en posisjon som gjør meg i stand til å bestemme hva som er rett eller galt», «Jeg forvalter retten til å bestemme hvem som er gode og vonde», noe som i siste instans innebærer «Jeg er bedre enn deg/dem». Gjennom utformingen novellen har fått, som overhodet ikke hviler på etikken argument, referensialitet og logikk, men på fiksjonen og kraften i den estetiske erfaringen, oppnås en effekt jeg ser på som mer etisk enn etikken. (Og man kan spørre seg om denne «reverseringen» går så langt at det kan gå på *bekostning* av en tradisjonell etikk, den truer med å gi morderen så mye sympati at forbrytelsen ikke blir tilstrekkelig avskrekkende.)

Fiksjonen er det sentrale i denne formen for kjærlighetsetikk, eller -estetikk, som altså overskrider en «vanlig» etikk i den virkelige verden. I den virkelige verden må morderen møtes på en annen måte; han kan ikke bare elskes. Men her er omsorgen alfa og omega, og dermed fires det ikke på morderens menneskeverd, han reduseres ikke til å være bare morder. I motsetning til en påstand som «Mordere er like mye verd som alle andre», som har en ubehagelig undertekst, en bi-klang som uthuler troverdigheten, viser teksten her frem, hinsides alle begrep om rett og galt, en nådeløs omsorg, en kompromissløs inkludering i det menneskelige fellesskapet. For påstander om menneskeverd hø-

res så fine ut. Men kan vi egentlig være ved dem? De skjuler det skremmende. Alle *vet* at mordere er like mye verdt som andre. Men hvor mange av oss kjenner en? Eller kan med hånden på hjertet mene vi kunne opptrådd uanstrengt dersom vi traff en?

Den litterære argumentasjonen avhenger av *innlevelsen*. Av at leseren blir revet med, stiller seg åpen for å bli påvirket. Prosessen er ikke ulik den Georges Poulet beskriver i «Phenomenology of Reading»: «Reading, then, is the act in which the subjective principle which I call *I*, is modified in such a way that I no longer have the right, strictly speaking, to consider it as my *I*. I am on loan to another, and this other thinks, feels, suffers and acts within me» (1969: 57, forf.s uth.er). Leserens *blir* det han leser, skillet subjekt-objekt forsvinner; *jeg tenker en annens tanker*, sier Poulet (55), noe som, kommenterer han, ikke ville ha vært oppsiktsvekkende, hadde det ikke vært for at jeg ikke tenker det *som* en annens tanker. «I think it as my very own» (56. Han snakker gjennomgående mest om *tan-ker*. Men han sier også at han med «objective thought» mener «images, sensations, ideas which reading affords me», 57). Poulet sier lite om *hvordan* dette kommer i stand. Men i og med at det er skjønnlitterære tekster han snakker om, må det ha å gjøre med den litterære tekstens modus. Og da både på et narrativt nivå, der for eksempel gjentakelsene av de to scenene innlednings- og avslutningsvis utgjør en særegen leserytme. *Rytme er tvang*, sa Nietzsche; det musiske elementet appellerer til noe *under* eller *forut* for det rasjonelle, og er en *både kroppslig og sjelelig appell*: rytmen «alstrar en obetvinglig lust att ge efter, att falla inn; inte bara fötternas steg, också själen följer takten» (1988: 89). Når Lindhardt diskuterer «affectus-begrebet: følelsen eller berøringen» (1983: 96), trekker også han rytmen inn. Han viser til de greske og latinske ordene for å *bevege* og *røre*: «rytme (rytmizein) og takt (tangere). Herved kan det anskueliggjøres, at der ikke er tale om nogen overfladisk berøring, men at hele personen sættes i bevægelse – svinger med. Rytmen overføres til ens person og man defineres som væsen af den» (96-97).

Booth snakker om «the primary act of *assent* that occurs when we surrender to a story and follow it through to its conclusion» (1988: 32, forf.s uth.). «[W]e discover the powers of any narrative only in an act of surrender» (s.st.). Vi blir forført, i dette tilfellet til å akseptere noe vi ikke *kan* akseptere («I become the prey of language», sier Poulet, 55, «Reading is just that: a way of giving way not only to a host of alien words, images, ideas, but also to the very alien principle which utters them and shelters them», 57). Dette har også med identifikasjon å gjøre.⁵⁴ Dubleringen av *sympati* som fulgte av tekstens litterære

⁵⁴ I sin diskusjon av Poulet sier Iser at dette kan forklare hvorfor leserens forhold til det litterære universet har blitt *misforstått* som identifikasjon (1988: 225f). Dette virker som et skinnproblem; jeg kan ikke se at Poulet gir Iser belegg for å utelukke begrepet identifikasjon.

argumentasjon, ledsages av en dublering av *skyld* avstedkommet av identifikasjon. Fremstilt på denne måten blir ikke ondskapsen en isolert størrelse vi står overfor og studerer på avstand. Vi lever *med* den, den flyter fritt og blander seg med alt det andre som vi er. «[V]i er alle medskyldige i alt som hender ikring oss», heter det i *Ettermale* (1949 11: 102). Dette er mye sitert i Duun-litteraturen, og blir gjerne nevnt som mulig påvirkning fra Dostojevskij, se f.eks. Thesen 1942: 269, Groven 1998: 148). Selve mordet forstår jeg som en synekdoke, vi er alle mordere i denne forstand: «Vi er mange som har gått med eit mord i hjarte», tenker Agnar i *Samtid* (12: 135). I en slik verdensoppfatning er leseren medskyldig i Tors forbrytelser. Og han blir vist omsorg av Ingeborg Anna. Leseren har gjort en del erfaringer, er så å si blitt voksen i løpet av teksten. Men han har også blitt (som et) barn og blitt (som en) morder, og opplevd at disse kan møtes uten hindringer. Det vil si at vi har fått en etisk virkning av et estetisk grep.

«Om dei ikkje sa det før etter-på». «Millom røvarar og rettferdsmenneske» (*Vegar og villstig*, 1930)

«Ei lita gjente og tjuven hennes» er en smakebit på den positive polen, måten Duuns verk holder frem det gode. Nå skal vi gå til den motsatte ytterligheten. For i skarp kontrast til omsorgen der, står en annen novelle i samme samling: «Millom røvarar og rettferdsmenneske». Som tekster har de det til felles at begge har mye ytre handling: De er dramatiske, spenningsfylte. Men der slutter også likheten. «Millom røvarar» er som en voldsfantasi, den viser hvordan et terrorvelde kan arte seg, og nærmest fråtser i skrekk og grufulle virkemidler.⁵⁵ Volden fins i de mest ulike varianter, både som faktisk utført vold og ikke minst som tenkt vold, trusler eller fantasier. Det nærmer seg en orgie i grusomheter.

Novellen kan ses som et vrengebilde av «Ei lita gjente». Det som der er trygghet, inkludering, leskende vann og mellommenneskelig omsorg, er her terror, skrekk, fortærende ild og uskyldig utgytt blod. I en trinnvis aksellerering hopes gru på gru, det ser ikke ut til å være grenser for hvilke effekter som kan tas i bruk. Et helt lokalsamfunn lever i frykt for røverbanden som regjerer i området, men det viser seg etter hvert at verken hovedpersonen Dave, den troskyldige helten som har fått det for seg at han elsker kaksedatteren Eli, eller bygdefolket, normaliteten og normgiverne, står tilbake for røvernes voldelig-

⁵⁵ Dette er én av mange noveller der Duun går ut over den realistiske fortellingen og nærmer seg eventyr, fabel, sagn, skrekkvisjon, gotikk eller grotesk (se f.eks. Birkeland 1976a: 90-116). Handlingen er lagt til en mytisk fortid. «Det var svarte villmarka der *den tid*» (1976 3: 156, min uth.) – underforstått: Slik er det ikke nå. Dette understrekes av språklige arkaismer; saga-stil som inversjoner («Fekk han så sølvet», 163), kasus-former som *si rettan tid* (161) og ord som *å vægje* (155) og *å svæve* (157). Pengeenheten er sølvdaler (158). Dette forhindrer ikke at dagsaktuelle begrep som *masselvoldtekt* og *selvmordsbomber* melder seg i lesingen.

heter. I «Millom røvarar» kan man ikke stole på noen, selv de som er «gode» snur vrangsidene til (og viser seg kanskje som de verste). Det er som et mareritt, et maleri av Hieronymus Bosch eller en skrekkefilm der det man tror er en hjelper snur seg og man ser det er et levende lik. Teksten tar de mørkeste områdene av menneskesinnet og viser dem i gretl dagslys. De to novellene er tekster der henholdsvis godheten og ondskaperen har makten.

Å tro at et referat skal kunne gjenspeile bare en brøkdel av effekten i lesingen, er fåfengt. Likevel: fortellingen begynner med en eksposisjon der vi blir kjent med *Dave*, en fattiggutt, som har lagt sin elsk på *Eli*, det eneste barnet til stormannen *Arnfinn på Mo*. «Så tok soga deira tilb» (155): Eli blir kidnappet av røvere, som krever en skamdyr sum i løsepenger. Dave blir nærmest tilfeldig dradd inn i konflikten, han befinner seg på samme sted som Eli, og røverne velger å ta ham med seg. På ferden mot røverreiret begynner brutaliteten.⁵⁶ Dave blir bakbundet og dradd etter hesten, «han kunde ikkje verje andlete ein gong, han som bakbunden var, så han vart flådd både på klæa og skinn. Snåva han så vart han dregen med liggande, for fort skulde det gå» (157). Etterhvert er han «mest klæalaus, og blodrimut i andlete, og så uttrøytt at han fall i einingen» (s.st.). Ved fjorden dreper røverne hesten og dumper den på sjøen. Eli derimot, «vart stelt med som ho skulde vera ei prinsesse» (158).

Vel fremme finner røverne ut at Dave kan bli nyttig som budbringer; de vil sende ham til bygden med kravet om løsepenger. Da viser det seg imidlertid at også han er i stand til det ekstreme: Han vil bare gå på det vilkår at de dreper *ham* og ikke henne hvis han skulle komme tilbake uten pengene. Når røverne så mener at det er *de* som er i en posisjon til å sette vilkår, ikke han, tar Dave en glødende spiker ut av bålet og stikker den gjennom hånden «utan så mykje som eit grin» (159), for å vise sin kjærlighet til Eli, og hvor urokkelig han er i forhold til vilkåret sitt. Dette svarer røverne på ved å torturere ham, også de med glødende jern:

Jarne var raudt, og dei let det gå over ryggen hans. Han beit i hop tennene og tålte det. Dei leika att og fram med det, tegna eller skreiv; gjorde det så raudt i gjen, og tok til der dei slutta. Det osa brent, og blode ran nedetter han. Han vart rar i andlete, heilt ukjennelig å sjå til, men tagde gjorde han all tida. (160)

Det er en ørn de brenner inn i ryggen hans, «all vegen utover og djupt inn» (s.st.). For ørnen er høvdingens merke, han går under navnet *Blodørna*. Men Dave tåler det. Dette får Eli til å miste fatningen totalt. Hun skriker og raser så de må holde henne fast med makt: «Brenn meg òg! ropa ho, brenn meg i staden – *eg elsker han*» (s.st., forf.s uth.).

⁵⁶ Som fins i de mest ytterliggående versjoner. Her er både «uskyldig» tvang (Elis hjemtur), tortur (rituelt: brennemerkingen, selvpåført: Dave og spikeren, «nyttebasert»: rideturen), drap (overlagt: moren, «spontan»: skjer ikke, bare trussel om), selvmord (Dave: også «nyttebasert»), ulykke (Eli, kan kanskje også være selvmord), voldtekt (trussel om) og i overført betydning (Blodørnas ønske om å *tyne kjærligheten*, 161).

Mens Dave blir torturert, forandrer Blodørna seg. Til å begynne med skar han tenner, gliste «og synte kva deivel han var» (160), men etter hvert blir han tenksom og taus. «Tåler du all ting du da?», spør han Dave til slutt, «forunderlig lågt» (161). «Det ser du vel, svara Dave, at for henne tåler eg meir enn du kan tenke ut» (s.st.) Da mister høvdingen sin vanlige selvkontroll. Han snur seg vekk, går, kommer tilbake og stiller seg opp foran Dave, «så bleik som ein røver kan bli» (s.st.).

Eg skal ta kjærleiken utor munnen på deg, sa han, eg skal ta han utor hjarte på deg, for eg *hatar* han! skreik han. Kjærleiken tyner eg der eg ser han! Så var han rolig att, og sa med det vanlige måle sitt: –Eg tek dette kvinnfolke ditt og gir bort, til desse karane du ser her. Dei får gjere med henne det dei lystar, her, midt framfor auga på deg. Kva veg trur du så kjærleiken din fer når det er over? (s.st., forf.s uth.)

Da gir Dave seg, blir plastret sammen og går. Det blir en strabasios ferd, gjennom mark og over fjord og fjell, med dype sår etter røvernes mishandling. Når han endelig kommer frem møter han motbør også fra bygdefolket, som først har problemer med å samle sammen nok penger, og så mistenker ham for å samarbeide med røverbanden. Ikke før de ser sårene, tror de ham. Men også de setter vilkår: hvis han ikke kommer tilbake med Eli innen et bestemt tidspunkt, vil de drepe Daves mor! Dette grunngir de med at det skal være «div for liv» (163). To strevsomme turer gjenstår; tilbake med pengene går det etter forholdene greit, men når han ankommer bandereiret oppstår et nytt problem. Røveren opptrer høvisk, snakker til Eli «som ein stormann til ei stormannskvinne» (164),⁵⁷ og ber både om tilgivelse for ubeleilighetene og at hun skal hilse til faren og si takk. Da kommer en overraskende vending: Eli vil ikke hjem. Hun faller på kne foran røverlederen og ber:

Han måtte ikkje jaga henne frå seg! – Lat meg få vera slaven din! bad ho, drep meg, gjera med meg kva du vil, men vis meg ikkje vekk!

–Er du gal? sa han.

–Ja, eg er gal, eg elsker deg! jamrast ho. (165)

Det ender med at Dave må ta henne med seg med makt, enda han verken har rygg eller hug til det, som det står (166). Eli vekselvis gråter, ber og skjeller ham ut, hun sier at hun hater og vanakter ham, og han skader også foten. «Heimvegen vart lang på denne måten, for ho gjekk ikkje eit føtt godviljug» (s.st.). Når hun sovner i snøen, gjør Dave det også, han segner om av utmattelse enda han vet at det er det siste han må gjøre. Og når han våkner er Eli borte. Han finner henne ikke igjen og må skynde seg for å rekke fristen. Han går seg vill, men kommer endelig frem. For seint: «mor hans hang der enda» (s.st.).

⁵⁷ Bandlederen er yngst av røverne, og omtales som «meir menneske – men meir mordar – enn dei var» (158). Dette fører tankene i retning av Nietzsche, som i *Hinsides godt og ondt* skriver om aristokratiet og barbarene at «De [dvs. aristokratene, som til å begynne med var barbarer] var mer fullstendige mennesker (og på dette trinnet betyr det at de var mer 'fullstendige villdyr' –)» (1989: 218). Kjellrun Kvernmo knytter bygdefolket til det prinsippfaste, mens røverne står for driftene og det dyriske, gjennom ord som «murrå» (159), «frøste» (160), «ylte» (s.st.) osv.: «Vondskapen deira er ureflektert, driftsstyr» (1972: 19).

Når man altså endelig tror det er nok, etter selvpining, tortur, trusler om massevoldtekt og ravgale kjærlighetserklæringer, får spiralen enda en omdreining, og når toppen: Bygdefolket, samfunnet, de som liksom skal være siviliserte, og utgjøre motpolen til de lovløse røverne, har hengt Daves uskyldige mor. Begrunnelsen er rasjonell nok, det er «div for liv» (163), men hendelsen fremstår som like uvirkelig som det som har foregått i røvernes fangenskap, kanskje mer. For mens det fremdeles bare er en trussel, virker det umulig at det skal skje, og når de faktisk henger henne, slår kontrasten mellom bygdens trygghet og røverbandens marerittaktige tilholdssted på fjellet om til et grelt likhetsforhold. Skrekken leseren kunne kjenne seg invitert til å tro skulle være det ene ytterpunktet i teksten, overtar hele novellvirkeligheten, og viser en primitiv øye for øye-moral også i bygden, en barbarisk tankegang som krever hevn for hevnens skyld og rett for rettens, uansett hvordan det rammer.

Etter dette blir Dave dømt «til ærelausning for levetida» (169). «Han var dubbelt mordar: han hadde seld både Eli og mor si til døden» (166), mener folk, og han skulle egentlig vært hengt selv også. Han blir fullstendig utstøtt, det blir ikke engang kastet stein eller skjellsord etter ham, heller ikke får han være med på å forsvare bygden når røverne angriper; «han var meir enn død» (169). Men når røverne forskanser seg i våpenhuset, aksepterer man den fredløses tilbud om å snike seg inn i kruttkjelleren og antenne lageret, slik at hele huset eksploderer. Underforstått: og Dave med. Presten, som skal forvalte de høyeste verdier, toer sine hender, og gir på den måten sin velsignelse til prosjektet. Han lar det som er en versjon av middelalderens hekseprøver i praksis bli den sterkeste rett, og skyver ansvaret over på en fjern, abstrakt og passiv Gud: «Visst Vår Herre vilde det skulde skje, så let han det skje; visst ikkje, så let han det *ikkje* skje. Kom Dave frå det med live, da var han ikkje så skyldig som han var dømt til; – lat oss sjå, sa han» (170, forf.s uth.). Dave lykkes med det han har fore, og både han og røverne blir sprent i luften. Men i motsetning til dem, får han ikke engang en anstendig begravelse. Dette fordi han per definisjon er selvmorder, og «[s]jølmordar-døden er vanhellig, det rår ikkje menneske for» (171), mener det anonyme bygde-«dei»-et (som riktignok like før hadde ment at «Det sjølmorde er ikkje noko synd å snakke om», 170. Forbudet mot å begrave selvmordere på kirkegården ble opphevet i 1842). Over røverne «signa presten kvila for dem og kasta vigd mold på, og sjælene fekk Gud dømme» (s.st.), mens Dave ligger for seg selv, og graven hans blir bokstavelig talt spyttet på. For Dave er både røver og selvmorder etter deres begrep; «det hadde synt seg no» (171).⁵⁸

⁵⁸ Det vil si etter prestens prøve. Jeg har rettet «hadde» til «hadde».

Folk i bygden slutter opp om prestemoralen. Uansett hvor grusomme de barbariske kan være, ser det altså ut som om de siviliserte er verre. Og mot sine egne ser det ut som de er verst. Men Dave ser også ut til å være seg selv verst. For han er en merkelig klossene helt; korttenkt, overmodig og naiv. Gjentatte ganger gjør han det verre både for seg selv og andre. Først i selve overfallssituasjonen. Røverne er nemlig ikke sikre på om det virkelig er Eli de har fått tak i. Men teksten sier klart ifra: «var dei i uvissa, så kom Dave og rettleidde dem» (157). For Dave har kommet seg unna i mørket, men ruser frem og går til angrep på dem «med det handfenge han fann og lova dem dauen og sju slag ulykke, dei måtte vel vita at dette var ho Eli, dotra til Mo-gubben sjølv? Da visste dei det i alle fall» (s.st.). Det er også Dave som setter i gang torturspiralen; etter at han har stukket den glødende spikeren gjennom hånden, *kan* på en måte ikke røverne la være å svare med samme mynt. Da ville de miste ansikt (etter torturen anerkjenner riktignok høvdingen at Dave har vunnet, 161. En moralsk eller psykisk seier).⁵⁹ Og hadde han ikke vært så skadet som han er, hadde han trolig klart å føre Eli med seg til bygden.

Merkelig nok etableres en rekke likheter mellom det man skulle tro var tre *motsatte* instanser i teksten: «helten» Dave, de lovløse røverne, og bygden, samfunnsnormaliteten (og med presten som representant for den religiøse makten, futen for den politiske, juridiske og økonomiske makten, Arnfinn for pengemakten og røverne for den rå makten, er novellen også en studie i makt). Både Dave og røverne står for det første for vold, nærmere bestemt tortur med glødende jern. De er på mange måter like ekstreme, selv om Dave utøver volden mot seg selv. Bygdefolket *truer* også med å utøve vold mot Dave, «han skulde på benken og tilstå» (163), men ombestemmer seg når de ser at hvor ille tilredt han er fra før. Dave *stjeler* også (en båt, 162), og er altså røver, på samme måte som banden. Han «tykte kanskje ikkje han hørte til det folke heller no lenger som spør om slike småting» (s.st.), står det ved den anledning, noe som kan tyde på at han blir tyv på grunn av ondskapsen i det han har opplevd. Det ser dermed ut til at også Dave har skyld. Han blir skyldig av erfaringene sine, selv om han i utgangspunktet er den det blir handlet vondt *mot*. Kunnskapen om det vonde ser ut til å gjøre subjektet selv vondt. Dave synes ikke lenger det gjør noe om han stjeler, fordi det han har sett har forandret ham. Det vil si at mennesket tar farge av det det erfarer, uavhengig av om det stiller seg avvisende til det eller ikke. Her er det, i tillegg til de nettopp siterte «vi er alle medskyldige i alt som

⁵⁹ Flere berøringspunkt i forhold til Hugo: Også Marius truer med å bli selvmordsbomber. Og også i *Les Misérables* brennemerker hovedpersonen seg selv med et jern han tar rett ut av ilden. Jean Valjean gjør det når han i likhet med Dave er tatt til fange, og viser med dette røverne sin indre styrke (1974 II: 78f). Hos begge blir det fokusert på at selvskaderen ikke fortrekker en mine (Duun: 159, Hugo: 79).

hender ikring oss» (1949 11: 102), og «Eg veit berre kor helvete er, det er stutt veg dit, tenkte han. Vi ber det inni oss, det er blode i oss [...] *Den som har set det, han er ikkje menneske lengere*» (1976 3: 69, min uth.), relevant å trekke inn sentensen «Det er som å slåss med feiaren det, du kan vinne, men du blir svart» (1948 6: 241). Vi er ikke isolerte individ, sier Duun, erfaringene *preger* menneskene helt ned i instinktene, f.eks. måten de sover og våkner på (i Tors tilfelle både natten på kirkeloftet 59, at han uten å være klar over det så seg ut et skjulested dagen før, 70, at han låser igjen døren etter seg på flukt ut av kirken, s.st., osv.). Dette er en moral som er mer avansert, men også mer uhyggelig, enn en rett og galt-moral. Den overskrider skottet mellom godt og vondt. Det er ikke nok å være god, godheten gir ingen beskyttelse.

Videre setter alle de tre instansene *vilkår* for det de gjør, nærmere bestemt tidsfrister. De har ingen tillit til andre, men må stille krav, i skarp kontrast til den betingelsesløse overgivelsen Ingeborg Anna viser overfor Tor. Hun stoler på ham uten å reservere seg, mens Tor derimot tenker om kirketyven at «[e]nno har aldri Kirketyven gjort ein kammerat ei beine utan å kreve vederlag for det» (84). Dette er den samme kalkulerende mentaliteten som bygdefolket i «Millom røvarar» avslører når de har tenkt å torturere Dave, men får se at han alt *er* torturert. Da «kom dei til det at å pine han meir var *nyttelaust*, dei fekk i Guds namn tru han, *for* kven annan kunde fri Eli ut?» (163, mine uth.er). Dette er et eksempel på den instrumentelle fornuft, der alt vurderes ut fra cost-benefit-analyser, og er et totalt annet verdiunivers enn Ingeborg Annas. Det samfunnsskapte er det beregnende, noe for noe-mentaliteten.

Når det gjelder likheter mellom røverne og bygden, ser vi at både røverbanden og bygdefolket truer med å drepe en uskyldig tredjeperson, som dertil er en kvinne (Eli vs. Daves mor). Ikke minst knytter røverhøvdingens tilnavn, *Blodørna*, ham til Elis far, Arnfinn. Førsteleddet i Arnfinn betyr *ørn*, og andreleddet, finn eller same, viser til noen som lever utenfor den etablerte samfunnsnormaliteten, noen som holder seg i utmarken mer eller mindre utenfor loven, slik røverne gjør.⁶⁰ (Kanskje er det også Blodørna Eli ser til å begynne med, når hun tror det er faren, 157. I så fall kan det være en viss fysisk likhet mellom dem.) «Er han ein rettviss mann, så er eg det» (165), sier Blodørna om Arnfinn

⁶⁰ Det å *risse*, *riste* eller *skjære* blodørn på noen, er kjent som en tortur- eller henrettelsesmetode fra norrøn tid. Man skar da opp ryggen på offeret, gjerne etter å ha bundet armene rundt en trestamme, kuttet ribbeina inntil ryggraden, brettet dem ut og trakk lungene ut samme vei. *Kulturbistorisk leksikon for nordisk middelalder* anfører at dette ser ut til å ha vært en rituell handling, og at tanken opprinnelig kan ha vært et ønske om å tilegne seg livskraftene til fienden. Seinere synes det å ha blitt en form for farshevn. Sigrid Undset lar Lavrans Bjørgulfsson være klar over fenomenet på siste side av *Kransen*: «Han syntes han var tom og hul i brystet som en mand, de har ristet blodørn paa ryggen» (1920: 366).

som begrunnelse for at Eli skal bringes hjem.⁶¹ Begge knyttes altså, på like vilkår, til et stikkord i tittelen: rettferdighet. Som dermed ikke er entydig positivt, for å si det mildt. Deres rettferdighet er *liv for liv*, noe Duun viser frem i et ubarmhjertig lys. Det er denne rettferdigheten bygdefolket bruker som begrunnelse for å henge Daves mor: «reipe skulde ikkje vera borte, [...] det er det aldri i eit rettvis land» (163). Liv for liv er en gammeltestamentlig moral (se f.eks. 2. Mos. 21.23-25, 3. Mos. 24.17-20, 5. Mos. 19.19-21). Denne forkynnelsen tar Jesus avstand fra når han snakker om å elske sine fiender: «Dere har hørt det er sagt: 'Øye for øye og tann for tann.' Men jeg sier dere: Sett dere ikke til motverge mot den som gjør ondt mot dere. Om noen slår deg på høyre kinn, så vend også det andre til» (Matt. 5.38-39). Det er altså to uforenlige moralkodekser på spill her, og både i røvernes og bygdens samfunn er det øye for øye, tann for tann som gjelder. Dette er enkel matematikk, entydigheten satt i system, her er A bare A, det er ingen himmel over mennesket, nyansen i øynene teller ikke.

Det er klart at dette stikkordet i tittelen er viktig for tematikken. Ifølge Skei tilhører det grunnspørsmålene i novellen (1997: 286). Så er rettferdigheten også nesten personifisert: «Dei dømte slik, etter det rettferda *sa* dem» (s.st., min uth.), heter det om trusselen om å henge moren. Og kan det være den emblematiske fremstillingen av fru Justitia med bind for øynene Duun alluderer til med ordene «*ei blind kjerring* måtte sjå at Dave var i samband med røvarane» (163, min uth.)? I alle fall ligger det en kritikk av samfunnets begrep om rettferdighet her. At den såkalte rettferdigheten er et blodtørstig vesen, ser vi også av begrunnelsen for at Daves mor ble hengt: «Dei hadde gitt rettferda det ho krevde» (166). Og at skillet kanskje ikke er så stort mellom rettferdige og andre folk, kommer frem mot slutten: «Dei aller rettvisaste millom dem spytta på tørva som Dave låg under, når dei gikk der framom. Dei andre gjorde det same» (171).

Dermed viser novellen noe av det samme som «Ei lita jente», bare ved å fokusere på det motsatte. Der så vi at en morder var like bra som «vanlige folk», her ser vi at «vanlige folk» er like grusomme som morderne. I den grad det er forskjell mellom de to gruppene, går den faktisk i bygdens disfavør. Røverne truet med å drepe Eli, men gjorde det

⁶¹ Kombinasjonen *Arn+Finn* er såpass vanlig hos Duun at den får en egen status. Vi har *Johan Arn Finnika* med variasjoner i «Bjørn-Jage» (1976 4, først trykt i 1913), «Fattigkassa» (*Gamal jord, Tre venner, Harald og Juwikfolke*, der vi dessuten har *Arne Finne*, Astris første mann, som Gujord påpeker at gjennom etternavnet havner i kategorien «de andre» (2004: 41). «Folk meinte at 'finnene', det vil si samene, kunne ta på seg ørneham for å gjøre skade», skriver Åsta Østmoe Kostveit (2000: 23). Ørnen var sett på som djevlelens fugl (9), men er også et diktersymbol, fordi den flyr høyt og ser langt. Hos Jonas Lie fins «Anfin Ganfin» (1914 7: 329) i en regle. Bataille assosierer ørnen med *sol, ungdom, aggressivitet, virilitet og kastrerende kraft* (2006c: 34). At Duuns navnebruk ikke er tilfeldig, ser vi også på de to andre hovedpersonenes navn. Dave kommer av hebr. David: *han som er elsket*, og må oppfattes som ironisk. Eli derimot, kommer av gr. Helene: *strålende, skinnende*, og samstemmer dermed med en kvinne-idealiserende å la Gretchen i *Faust* og Solveig i *Peer Gynt*.

tross alt ikke, bygdefolket truet med å drepe Daves mor, og gjorde det. *De* er altså mordere, røverbanden er det ikke.

Kjærlighet og sekundærlitteratur. Žižeks «Courtly Love, or Woman as Thing»

«Millom røvarar» kritiserer altså de rettferdige. Mange har også ment at den handler om kjærlighet. Birkeland skriver at den kan leses «som ei forteljing om kjærleikens makt i eit menneske, den grunnkrafta som får Dave til å tole alt inn til døden» (1976a: 188). Den «openberr er ei tragisk sannkjenning av kjærleikens lagnad i ei kjærleikslaus verd. Ein kjærleik utan grenser kan ikkje tolast i dette livet, han kan berre dyrkast som eit under frå fortida» (s.st.). Oppfatningen av Dave og Elis «kjærlighet» som troverdig kan jeg ikke være med på. Selv om Birkeland også sier at «det er kanskje vel så mykje heltesaga om 'manns heider' og den tragiske konflikten mellom *rettferd* og *kjærleik*» (s.st., forf.s uth.er), blir det for grunt. Derimot er «ei kjærleikslaus verd» en god beskrivelse. Thesen fremhever med rette «divsviljen som sermerkjer det meste av Duuns diktning, elsen til sjølve det nakne live» (1942: 300), blant annet i forhold til denne novellen. Men også han går i den litt for enkle fellen det er å akseptere det gode, her kjærligheten, som en *påstand* i tekstene, når han sier at Dave «ofrar seg for den han er glad i» (s.st.). Kjellrun Kvernmo, som har skrevet hovedoppgave om *Vegar og villstig*, lar Dave representere «det beste i menneskenaturen» (1972: 20). Det er som en automatisme her; man aner at der fins en motvekt til fælsskapen, og kaller det kjærlighet uten å undersøke om det er et dekkende ord. Ut fra samme tilnærming blir Skei for lett på hånden når han knytter Daves kjærlighet til de helt store idealene, og uten å problematisere alluderer til Paulus' første brev til korinterne (13.7, også kalt *Kjærlighetens høysang*): «Duun held noko opp for oss og syner at kjærleiken tåler alt, motstår alt, utheld alt, og til sjuande og sist ikkje kan drepe» (1993: 42).

At Dave skulle elske Eli blir etter mitt syn aldri mer enn et postulat. Og at han er en *helt* i betydningen *forbilde* ser jeg på som utelukket. For kan vi virkelig tro på Daves kjærlighet? Er det meningen vi skal gå med på den? Det er vanskelig å få noen dypere mening ut av de to hovedpersonenes følelsesliv. De er, kanskje på grunn av sjangerforeleggene, rett og slett for flate. Dave er både enfoldig og litt dum, mens Eli på sin side er hovmodig. Hun er ikke redd verken mørke eller tyver, sier hun (156), noe hun har all grunn til. Dessuten er hun mildest talt vankelmødig i valg av kjærlighetsobjekt, uten at dette heller blir gitt en egentlig utdyping. «[I]ngen skjønar Daves kjærleik», skriver Birkeland (1976a: 201), og det er sant, heller ikke leserne skjønner den. Er dette fordi den ikke *kan* skjøn-

nes? Enten også det av sjangermessige årsaker, fordi den er sjablongtegnet, eller fordi den bare er det vi til daglig kaller avstandsforelskelse?

Mens Ingeborg Annas kjærlighet kan ses som eksempel på den barmhjertige neste-kjærligheten, *agape* eller *caritas*, ligner Daves den høviske kjærligheten, *cortezia*. Cortezia var riddernes kjærlighet: høvisk, idealiserende, hyllende og ikke-kroppslig. I *cortezia* er det «objektets egenskaper som fremkaller eller til og med fremtvinger kjærlighet» (Granberg og Sampson 2000: 16). Da er det til og med mulig å elske en kvinne man aldri har sett, og det å ville dø for kvinnen og/eller kjærligheten fremstår som naturlig (se f.eks. de Rougemont 1983: 75ff, 86, 113 m.fl.). Slavoj Žižek tar i «Courtly Love, or Woman as Thing» for seg *cortezia* ut fra tendensen til å se «The Lady» som et sublimt objekt. En slik oppfatning gjør henne til «a kind of spiritual guide into the higher sphere of religious ecstasy, in the sense of Dante's Beatrice» (1999: 150). Men med Jacques Lacan⁶² påviser Žižek en rekke trekk som motsier en slik spiritualisering: The Lady mangler konkrete egenskaper, og dette «has nothing to do with spiritual purification; rather, it points toward the abstraction that pertains to a cold, distanced, inhuman partner» (151). The Lady er dermed ikke et sublimt objekt, men tvert imot *et ideal som er tomt for all substans*. Hun er «as far as possible from any kind of purified spirituality: she functions as an inhuman partner in the sense of a radical Otherness which is wholly incommensurable with our needs and desires» (s.st.).

The Lady er ettertraktet nettopp fordi hun er uoppnåelig. Likegyldig og ufølsom pålegger hun helten helt arbitrære oppgaver, og Žižek mener vi trenger begrepet *masochisme* for å forstå «the libidinal economy of courtly love» (150). The Lady er uoppnåelig på grunn av hindringer helten *selv* har skapt, fordi han ikke kan se i øynene at det han trakter etter er umulig. Kvinnen er dermed en erstatning; hun «functions as a mirror on to which the subject projects his narcissistic ideal» (152, se også s. 170), og blir omskapt til et abstrakt ideal som «a narcissistic manoeuvre to evade her uncanny Otherness» (7).

Det narsissistiske ved Dave skulle være tydelig. Han *ser* ikke Eli; det er fordi hun er stormannsdatter han finner henne lokkende, og dette radikalt forskjellige ved henne er nettopp noe han – fattiggutt, kanskje sønn av enslig mor – tiltrekkes av. Også selv torturen kan man si er narsissistisk, og ikke minst stemmer det at Dave *selv* driver handlingen i grusom retning overens med dette teoretiske bildet. Han går til slike skritt for at Eli skal *se* ham (noe som flere ganger er fremhevet, f.eks. «det var noko stort når ho såg på ein», 155, «slik såg ho aldri på han før: ho løfta han til himmeriks», 160, se også s. 157-8), og

⁶² Han tar utgangspunkt i Lacans «Courtly Love as Anamorphosis» (trykt i Jacques-Alain Miller (red.): *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, Routledge 1992).

for å bevise sitt mot og sin styrke, sin moralske overlegenhet osv., på nesten selvnærsk vis. Duun viser her én av kjærlighetens stygge sider. Det kompensatoriske som driv for hans personer er for øvrig kjent, kanskje aller mest i forhold til Danels handicap i *På tvert*.

Dermed er det nok ikke kjærlighet i og for seg som driver Dave. Kanskje er ikke engang kjærligheten et tema i denne novellen, men bare et motiv. Og kanskje er det at alle instansene – både røverne, bygdefolket, Eli og Dave – lever *uten* kjærlighet, viktigere enn kjærligheten positivt beskrevet. I likhet med Skei alluderer «Millom røvarar» til Kjærlighetens høysang.⁶³ «[K]jærlæiken er det største i verda, han gjer underverk» (164), står det. Men hvem er det her som «eier» helligteksten? Jo, det er Blodørna, som også sier at han *bater* kjærligheten (161, forf.s uth). Det er han som proklamerer de nettopp siterte ordene. Og i en tekst av denne typen er det innlysende at vi må ta hensyn til *hvem* som sier noe, ikke bare hva som blir sagt. Skal man holde den kanoniserte teksten inne i lesingen, ligger det nærmere å føre Dave sammen med beskrivelsen av hva kjærligheten sies *ikke* å være. I Korinterbrevet kan vi lese:

Om jeg taler med menneskers og englers tunger, men ikke har kjærlighet, da er jeg bare drønnende malm eller en klingende bjelle. Om jeg har profetisk gave, kjenner alle hemmeligheter og eier all kunnskap, om jeg har all tro så jeg kan flytte fjell, men ikke har kjærlighet, da er jeg intet. Om jeg gir alt jeg eier til brød for de fattige, ja, om jeg gir meg selv til å brennes, men ikke har kjærlighet, da har jeg ingen ting vunnet. Kjærligheten er tålmodig, kjærligheten er velvillig, den misunner ikke, skryter ikke, er ikke hovmodig. Kjærligheten krenker ikke, søker ikke sitt eget, er ikke oppfarende og gjemmer ikke på det onde. Den gleder seg ikke over urett, men har sin glede i sannheten. Kjærligheten utholder alt, tror alt, håper alt, tåler alt. (1. Kor. 13.1-7)

Særlig kritikken av skrytet og hovmodet, og det å gi seg selv for å brennes, kan sies å ramme Dave, kanskje også (tom)snakket hans som drønnende malm og klingende bjelle. Skei mener at novellen er for enkel, intensjonen for tydelig, det er for lite undertekst (1993: 42). Men det kan like gjerne argumenteres for det motsatte, at novellen ikke *kan* forstås helt, men slik jeg har sitert fra artikkelen hans om Duuns 1930-tallsdiktning, «kjem til å handle om noe som ikkje er forklarleg» (2004: 25).

Den tidlige resepsjonen hadde en annen vinkling på disse tekstene. De åpner også for kjærligheten som *farlig*, særlig når det gjelder det erotiske. Schjelderup kaller «Millom røvarar» en erotisk novelle (1945: 39), og ser ut til å mene at dens hovedtema er «erotisk psykologi» (213). I denne psykologien ligger «den beske lære at *den* mann som har *makt nok til å vrake kvinnen*, ham følger hun som en slavinne...» (s.st., forf.s uth.er). Jeg mener dette er nærmere målet når det gjelder Elis psyke enn den gjensidige, likeverdige kjærligheten som i nyere tid blir postulert mellom de to personene. Likevel synes jeg personene

⁶³ Som «Lykke-Pe», novellen som står umiddelbart før «Millom røvarar», gjør det: «Kjærlæiken tåler alt, forteler dei» (145).

er for stiliserte til at det psykologiske kan bli hovedsaken (men om man vil: Det at Eli foretrekker å bli hos røverne kan nok forklares som en variant av *Stockholmsyndromet*, også kalt *identifikasjon med aggressor*). Og om Schjelderup ser skarpt på dette punktet, unnlater han å problematisere forholdet mellom Dave og Eli: «Imellom disse to ytterpoler er menneskeparet Dave og Eli stillet med sin kjærlighet» (s.st., ordet *menneskepar* konnoterer selvsagt det første, uskyldige menneskeparet). Sæteren legger også vekt på det psykologisk destruktive ved den erotiske kjærligheten. Han skriver at Eli «av to årsaker er blitt seksuelt bundet til røverhøvdingen» (1956: 150); for det første fordi han truer «med å la sine menn nyte henne i tur og orden» (s.st.), for det andre fordi hun vet «at røverhøvdingen lett kunne ta henne med makt, og nettopp det at han er så sterk at han greier å la være, gjør at hun på kvinners vis begynner å ønske at han ikke var fullt så sterk» (s.st. Også Birkeland er inne på slike mekanismer, 1976a: 199f).

Protest mot temporaliteten. Begynnelse og slutt. Genettes *Paratexts*, Adornos «Titlar»

Novellens tittel står med sitt tvetydige «og» som en grell påminnelse om at det kanskje ikke er så stor forskjell mellom røvere og rettferdsmennesker. Og la oss se litt nærmere på titlene de to novellene er utstyrt med. Er ikke for det første «Ei lita gjente og tjyven *henne*» en uvanlig måte å fremstille et forhold på? Uttrykket etablerer en nærhetsrelasjon som ellers er reservert for familie og andre i umiddelbar omgangskrets (vi sier ikke «bakeren hennes» eller «densmannen hennes», men derimot «læreren hennes», «naboen hennes» og «vennen hennes»). Eiendomspronomenet slår fast at han er *hennes ansvar*, det er som om *han* er barnet. Tittelen sier både at novellen ser saken fra hennes side, men også at dette gjelder sett fra et sted utenfor hennes bevissthet (siden den ikke blir sagt med hennes stemme, som tyven *min*).

I *Paratexts. Thresholds of interpretations* tar Genette for seg fenomen som titler, forord, pseudonym, motto osv., og beskriver disse som *på terskelen*, halvt innenfor, halvt utenfor den egentlige teksten. Selv om det først og fremst er verkstitler han er opptatt av, kan noe av det han sier belyse den dimensjonen ved tittelen jeg trekker frem her.

Indeed, this fringe, always the conveyor of a commentary that is authorial or more or less legitimated by the author, constitutes a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that – whether well or poorly understood and achieved – is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies). (1997: 2, forf.s uth.)

Hvis parateksten står *utenfor* eller *over* den egentlige teksten, er den her et tegn på at det er Ingeborg Anna som har det rette perspektivet.

«Titlar må, som namn, treffe det utan å seie det», sier Adorno (1992: 139). Dette kravet må vi si at våre titler innfrir. Adorno hadde sans for titler med «og» i: «I mange titlar, og til sjuande og sist dei beste, syg det bleike Og'et tydinga opp i seg utan omgrep, og der nettopp omgrepet ville øydelagt den» (140). Vi må også kunne si at Duun har en forkjærighet for titler med «og». Både romaner og noveller utstyres med slike. Tittelen på samlingen disse novellene inngår i – *Vegar og villstig* – tilfredsstillende kanskje i mindre grad Adornos krav; den er tydelig, den treffer «det» kanskje, men den sier det også. Det den sier og treffer er at vi her har to noveller. Den ene er vei, den andre villstig. Den ene er god, den andre vond. Og de to røverne, Tor og Blodørna, er det samme. Men titlene på novellene har også og-struktur. I faste uttrykk kan konjunksjonen «og» holde sammen både identiske eller antitetiske element, som i «sparket og spente» vs. «godt og gale». Selv om både «Ei lita gjente og tjyven hennes» og «Millom røvarar og rettferdsmenneske» syntaktisk er delt av et «og», er disse på forskjellige nivå. Jenten og tyven presenteres parataktisk som likeverdige størrelser (hun kommer riktignok først, men lineariteten er ikke til å unngå, og siden hun er hovedpersonen, er dette ikke mer enn å forvente. At hun kommer inn igjen sist, med *hennes*, samsvarer også med komposisjonen i novellen. Slik sett gjengir tittelen handlingens kiasme i mikroperspektiv). Også rytmisk forteller fordelingen av tunge og lette stavelser i de innholdsberende ordene noe om likeverd. Hvis man setter «Ei» til side som opptakt, og ser på og-et som en skillelinje, har man to trokeer, enkelt og greit. I «Millom røvarar og rettferdsmenneske» derimot, deler og-et to instanser som *ikke* er likeverdige. Rettferdsmenneskene har overvekt av stavelser i forhold til røverne, på samme måte som samfunnet har overmakt i forhold til de lovløse. Dessuten forekommer og-et i «Millom røvarar» som utfylling i et preposisjonsuttrykk. Det er syntaktisk underordnet «Millom». Dave er *mellom* de to instansene røvere og rettferdsmenneske, han blir ikke engang anerkjent til å bære novellens tittel, men er underforstått eller bortgjemt (selv om «mellom» også kan ha betydningen «blant»). Han gis ingen verdi eller verdighet i tittelen, slik han heller ikke gjør det i handlingen. Og ikke bare befinner han seg mellom dem, dette stedet er ikke skrevet frem i teksten. Novellen oppretter ikke noe sted som ligger *mellom* røverbanden og de såkalt rettferdige. Det er der Dave eventuelt skulle ha oppholdt seg, det skulle vært hans sted. Men det er ikke plass der, preposisjonen trenger helt fra anslaget av Dave ned i en sprekk som er for trang. Tittelen er et stedsadverb, men stedet det angir fins ikke.

Den første tittelen, «Ei lita gjente og tjyven hennes» etablerer altså en verden som er i harmoni, som to vektskåler i likevekt, den andre, «Millom røvarar og rettferdsmenne-

ske», peker på et sted som ikke er. Det er lydlig element i titlene som støtter en slik tanke. Hvis man deler konsonanter i to grupper, de som artikuleres med full stopp (plosiver) og de som ikke gjør det (kontinuanter), ser vi at de eneste plosivene i den ene novellen er i «lita gjente», og i den andre i «rettferdsmenneske», det vil si der autoritetene ligger (jenta moralsk, rettferdsmenneskene sosialt. Jeg tar ikke hensyn til dialektvarianter, som at flertalls-«ð»-en i «røvarar» og «d»-en i «rettferd» ikke alltid uttales, og at «menneske» kan uttales «menneskje»). Konsonantene fremstår videre som jevne, med en overvekt av myke lyder (nasaler og likvider) i «Ei lita gjente», og som hardere, mer hakkete og mindre sonore i «Millom røvarar» (der alle r-ene i «røvarar» og konsonantene «rettferdsmenneske» nesten kolliderer). Det «mykeste» ordet i «Millom røvarar» er nettopp *Millom* – stedet der Dave skulle ha fått være.

Jeg har tidligere sagt at kun den spenningsfylte handlingen er felles for de to novellene. Dette er ikke helt sant. Også i «Millom røvarar» er det element i begynnelsen og slutten som står i et spesielt forhold.⁶⁴ Novellen avsluttes slik: «Det hender det som hende skal, sa dei [dvs. «folk»]. Og all ting skjer til det beste, sa dei» (171). Dette griper tilbake til innledningen. Før historien ble fortalt, ble det nemlig sagt at «det hender det som hende skal, sa folk, om dei ikkje sa det før etter-på» (155). I gjentakelsen ligger selvsagt at «folk» ikke forandrer seg, selv etter en historie som denne. De snakker i store bokstaver, i ord som høres flotte ut, men som avskriver dem fra å ta ansvar. I likhet med presten toer de sine hender, vil ikke ta inn over seg det som har skjedd. Det ligger ingen selvkritikk fra bygdens side i avslutningen, ingen innsikt i at de burde ha handlet annerledes, for eksempel ikke mistrodd Dave, og med det reddet Elis liv. Det er *status quo*, en sirkulær struktur. I den grad det er en endring, går den i «positiv» lei, utsagnet går fra at «det hender det som hende skal» (s.st., min uth.), til at «all ting skjer til det beste» (171, min uth.). Folk tar det som har skjedd til inntekt for seg selv og sitt eget verdisyn. De gjør Dave til «eit helligmenneske» (s.st.), en slags martyr, de gir ham en minnedag osv. (i det hele tatt er det mystisk-religiøse understreket; Elis navn skal ha kommet til på gravsteinen «ved eit under» (s.st.), og vi vet hva slags stilling det gudelige har fått). Med det omtolker de grusom-

⁶⁴ Enda andre fellestrekk er måten tekstene spinner videre særlig på bibelske forelegg. Både Dave og Ingeborg kalles *hellige* (74 og 171), Tor ser etter «herberge» (57), og tidspunktet, rett før jul, med mildvær etter en kuldeperiode, peker mot Lucia-dagen, som ofte er i kakelinna (Lucia – en av flere *barnhelgener* – feires med særlig vekt på øynene). Dave kan, i likhet med sin navnebror David i Bibelen, ses som en Kristus-figurasjon. Som Jesus er han fattig, men blir stor, og ofrer livet for en større sak. Hullet han brenner i hånden ligner stigmata, sårene Jesus får når han henger på korset. Han bærer Eli på ryggen slik Jesus bar korset på sin lidelsesvei. Dette er tydelig fra novellens første setning: «Han var berre ein fattig-gut i bygda, men han kom til å bli ein stor mann» (155). Det er også trekk ved scenen ved kilden som minner om nattverden.

hetene for et godt formål; det vil si deres eget. Folk forteller historien «slik dei *no* visste ho var» (s.st., forf.s uth.), de gjør den altså til et oppbyggelig epos.

Denne oppbyggeligheten står i et ironisk lys. Men tidsperspektivet og tidsfremstillingen aksentuerer undergravingen. Dette har med fortellemåten å gjøre. For Dave slutter seg i innledningen til sitt eget ettermåle på en merkelig måte: «det hender det som hende skal, sa folk, om dei ikkje sa det før etter-på. *Dave sa det same*» (155, min uth.). Hva slags tidsramme er det som ligger her? Dave *kan* ikke slutte seg til det «folk» sier *etterpå*, for da er han med all mulig tydelighet død. Dermed undergraver påstanden seg selv, den peker mot det samme stedet som ikke fins som tittelen gjør. Kanskje er dette Genettes «privileged place» (1997: 2). For hvor *er* det «privileged place» som tittelen utsies fra? Parateksten formidler «a commentary that is authorial or more or less legitimated by the author» (s.st.), sier Genette, noe som ikke løser problemet. I ordet *etterpå* ligger et metaperspektiv – avstanden peker mot den narrative akten, det er når folk *forteller* om Daves liv og skjebne at de legger dette til. Dermed et det også et utsagn om en tendens i kunsten: til å pynte på, forflate, løgnaktiggjøre det brutale i livet.

Selv om Daves tid og sted ikke fins, uttrykker novellen, negativt, et ønske om at de *skal* finnes. Gjennom den svimlende bevegelsen begynnelse og slutt får i stand – vi kan ikke slå oss til ro med noen av tolkingene; den ene fører til den andre, som fører tilbake til den første osv. – oppstår de *nesten*. Det oppstår i hvert fall en plass i leserens bevissthet, der også Dave kan falle til ro. Innskuddet sprenger tiden slik den forekommer i den virkelige verden, og det er den narrative utformingen som tenner lunt. Duuns opptatt-
het av temporaliteten skal vi se mer til. Den gir seg ofte utslag i forsøk på å overskride dens begrensninger. Den er altså eksempel på forfatterens *trass*, og på at han får sagt noe viktig gjennom en utforming som kun er mulig litterært.

Det kom «nye ætter, med ei ny rettferd» (1976 3: 171), står det i den epilog-aktige avslutningen. Én vilje i teksten her, er at leseren skal la seg overbevise om at den barbariske moralen er et tilbaketog stadium. Men i og med at avslutningsordene i så stor grad gjentar innledningen, blir det tydelig at ikke mye er nytt når det kommer til stykket.

Hillis Millers «The Problematic of Ending in Narrative»

Begynnelse og slutt i «Millom røvarar» opphever hverandre altså på merkelig vis, skaper en uendelig bevegelse der leseren blir kastet ut i et hermeneutisk tomrom. Lignende fenomen er gitt teoretiske refleksjoner av Hillis Miller. Han vier en artikkel, «The Proble-

matic of Ending in Narrative», til den narrative slutten, og til det han kaller «[t]he aporia of ending» (1978: 5). «The notion of ending in narrative is inherently 'undecidable'» (3), er utgangspunktet. Slutten innebærer nemlig både aporier og blindgater eller dødpunkt («impasses», s.st.). Hillis Miller går ut fra Aristoteles' begrep *désis* og *lýsis*, her oversatt med «Complication» og «Unravelling, or *Dénouement*» (s.st.).⁶⁵ Han viser til «the image of the knotted and unknotted thread to describe the narrative line» (s.st.), som han finner både hos Aristoteles og andre. Hvor *slutter* innviklingen, og hvor tar løsningen til, spør Hillis Miller. Svaret er at det er umulig å si; de henger sammen, komplikasjonen innebærer alltid en oppløsning, utviklingen en innvikling. Han viser til at *slutter* både blir omtalt som at trådene blir *festet* og at noe blir *løst*, som når man ordner ut en floke. Denne tvetydigheten er et iboende kjennetegn ved det narrative.

«[N]o narrative can show either its beginning or its ending. It always begins and ends still *in medias res*, presupposing as a future anterior some part of itself outside itself» (4), skriver forfatteren. Dette er et paradoks (eller to): en fortelling forutsetter som *del av seg selv utenfor seg selv* et *fremtidig foregående*. Han nevner flere slike, som peker mot at det å filtrere sammen, stramme, knytte, er det samme som å vikle opp, løse ut i:

The word ravel already means unravel. The 'un' adds nothing not already there. To ravel up a story or to unravel it comes to the same thing. The word cannot be given a closure by however extravagant a series of doubling negatives attempting to make the initial opening into closure: ravel, unravel, un-unravel, un-un-unravel, and so on. (6-7)

Løsningen er alltid et nytt problem, svaret en ny gåte. «Analysis of endings lead always, if carried far enough, to the paralysis of this inability to decide» (7).

Slutten viker altså unna for tolkerens anstrengelser. Og det er ikke våre *emner* som lesere som er problemet, det ligger i den narrative tekstens natur. «[I]t is impossible ever to tell whether a given narrative is complete» (5), skriver Hillis Miller, og viser til forfatteren som Anthony Trollope, og deres tendens til å *gjenåpne* fortellinger ved å skrive nye, der «gamle» personer opptrer (slik også Duun gjør).⁶⁶ Man kan trygt si at «Millom røvarar» belyser Hillis Millers poeng: Den nekter simpelthen å *ha* en slutt! (Eller, med det narratologiske skillet mellom historie og diskurs: Diskursen har det, men gjennom å ha det, forbyr den historien å ha det.) Dette har klart etiske implikasjoner. Og overskridende. Det er

⁶⁵ *To unravel* defineres i *Stor engelsk-norsk ordbok* som 1 (om materiale) rekke opp, løse opp, rakne, løse, 2 (om sak) løse, avgjøre, klargjøre, mens *dénouement* forklares som 1 (i fransk drama e.l.) oppklaring, avsløring, løsning, 2 utgang, resultat. Både Ledsaak og Andersen oversetter *désis* og *lýsis* med hhv. knute og løsning (Aristoteles 1989: 59 og 2008: 77/55b20).

⁶⁶ *Ettermåle* avsluttes slik: «Turid og han sat på dekke. Båten gjekk truverdigg nordetter. Dei reiste mot kvar si framtid, som folk sa før i tida» (11: 110). Lars Groven kommenterer: «Bare i forma, i diktarens framstilling og forklødning, er dette i samsvar med overleveringa: det 'folk sa'. For slik *sa* ikkje folk. Og slett ikkje Olav Duuns fámælte folk» (1998: 148, forf.s uth.). Hva er utsagnet *da* et utsagn om?

å nekte å akseptere kjensgjerningene, men heller strekke seg etter noe som er større. Det er i slekt med graffitiens «Det er håpløst og vi gir oss ikke!», og bærer bud om et håp om at for mennesket er ingen ting umulig.

Analogien liv-tekst skal vi enn så lenge bare smake på ved én av dens sider: slutten som død. I Vestens oppfatning av tid og tekst deler i en viss forstand alle tekster selve mesterteksten, Bibelens, kjennetegn: Den begynner med begynnelsen (skapelse, fødsel), har en midte av varierende lengde og konflikttetthet, og slutter med slutten (apokalypse/ undergang, død, se f.eks. Ricoeur 1984: 73, Frye 1983: xiii). Men hvis all tekstlig slutt er en *slags* død, hva da med den typen som *eksplisitt* er det? Man skulle kanskje tro at dette var den enkleste typen, i og med at den er absolutt, og i og med at døden som «bokstavelig» slutt, for personen(e) som dør, og i overført forstand, her faller sammen. Men tvert imot, sier Hillis Miller, er døden en slags billedliggjøring av den slutten det er umulig å gripe (en bevegelse *ad infinitum*, slutten er et bilde på døden, og den slutten som handler om død, er et bilde på slutten). Denne formen for død er «best dramatization of the way an ending [...] always recedes, escapes, vanishes» (6):

Death, seemingly a definitive end, always leaves behind some musing or bewildered survivor, reader of the inscription on a gravestone, as in Wordsworth's 'The Boy of Winander', or in Emily Brontë's *Wuthering Heights*, or in that mute contemplation of a distant black flag, sign of Tess's execution, by Angel Clare and 'Liza-Lu at the end of *Tess of the d'Urbervilles*. (s.st.)

Ikke bare er tekstinterne lesere og fortolkere det, også den reelle leserene er en «musing or bewildered survivor».

Flere forskere har vært inne på noe problematisk ved Duuns avslutninger. Dette gjelder både de dramatiske «offer»-sluttene, Odin og Agnars (jf. Thon, Svensen og Baumgartner) og de mer harmoniske, «lykkelige» avslutningene. Allerede Thesen nevner dette:

Når Olav Duun i sine fyrste bøker så ofte valde å skrive om taparane i livet, så syner dette valet av motiv hans trong til medkjensle, til samhug med lidande, stridande menneske. Og når han stundom, som i *Hilderøya*, *Signy* og *På Lyngsøya*, gjer slutten – sigeren over lagnaden og maktene – litt for lettvent vitner dette om den same trongen, og om hans mennesketru, hans tru på livet og livsviljen, som trass i all hans ironi og skepsis er det sterkaste i hans diktning, ja er sjølv den løynde kjelda som stendig held henne frisk og gjev henne ny kraft. (1942: 110, se også s. 109. Han modererer seg noe i 1949 3: 6)

Fetveit slutter seg til et slikt syn («med ein viss rett», 1976: 93, når det gjelder *Nøkkesjolia* og *Hilderøya*, han nevner ikke *På Lyngsøya*) og Hageberg deler innvendingen når han 50 år etter Thesen problematiserer den styrken som skal ligge i harmonien og de positive kreftene: «Ein kan stilla spørsmål kor integrert den positive slutten er i *Hilderøya*. Det er noko som liksom gjer denne harmonien til eit postulat, som også på sett og vis dementerer seg sjølv» (1996a: 131). Han er inne på noe lignende når det gjelder hovedpersonens utvikling

i *På Lyngsøya* – «det er som om Duun vil insistere på at forandring er mogelig, også for den som er mest bunden» (171) – men er likevel mer positiv enn Thesen i vurderingen av denne romanen (196f). Thesen mener det særlig er i de tidlige bøkene at slutten ikke overbeviser. Men som vi skal se, kan dette utvides til å gjelde større deler av forfatterskapet. Og som vi har sett, kan slutten som problem ses som et fenomen som hefter ved selve det narrative. Hillis Miller bemerker at selv slutter som *prøver* å samle trådene – «most commonly marriage or death» (1978: 5) – må ses på som «a tying up, a neat knotting leaving no loose threads hanging out, no characters unaccounted for, and at the same time as an untying, as the combing out of the tangled narrative threads so that they may be clearly seen, shining side by side, all mystery or complexity revealed» (s.st.).

Duun hekter ofte på en «epilog» de gangene teksten slutter med at hovedpersonen dør. Han gjør det i «Millom røvarar», og han gjør det i *Juvikfolke*. I *På tvert*, som klinger ut med en beskrivelse som er for påtrengende til å stilne på en stund – «Dei fann han [Danel] dagen etter, einkvan som kom roande. Han var stiv og kald. Fingrane sat fast i ei revne i berge; dei hadde klemt seg inn så skinn og kjøt ikkje vart med. Dei hadde ikkje tenkt å gi etter» (1949 1: 277) – sier epilogen en god del om personens innstilling til livet. Ellers er det ofte greit å forstå dem som utsagn om at livet går videre (i forhold til *Juvikfolke* har det blitt forstått slik). I *Samtid* er den siste typen slutt Hillis Miller diskuterer, at hovedpersonen dør, rendyrket. Der er det ingen avrundning, romanen slutter bokstavelig talt med en eksplosjon: «Da skjedde det, jorda hivde han» (12: 143). Men resultatet er at man heller ikke vet hundre prosent sikkert om personen dør. Denne slutten er altså i en viss forstand *åpnere* enn den som har en epilog, og dermed en illustrasjon av Hillis Millers poeng: «Death is the most enigmatic, the most open-ended ending of all» (6).

Sæteren leser «Millom røvarar og rettferdsmenneske» i forlengelsen av den mye antologiserte «Den eine og dei andre» (*Blind-Anders*), og knytter dem til Henrik Rytters lesing av tematikken i Odin-bøkene som et spørsmål «om den yrjande trælehoppen kan bli til folk» (Sæteren 1956: 70, han oppgir *Syn og segn* 1936: 413 for Rytter, i særtrykket av heftet er det 1936: 43), et spørsmål han syntes det så ut som Duun svarte nei til, «og det tolleg morsk» (Sæteren s.st., Rytter s. 44). Men selv om Sæteren mener at «Millom røvarar» er et «enda mer deprimerende» (73) svar enn «Den eine og dei andre», ser han likevel en paradoksal form for håp i novellen:

Fortellingen om Dave er vel både det mest pessimistiske og det mest optimistiske Duun har skrevet. Det vitner om dikterens endelige nederlag i kampen for å bevare troen på masse menneskets muligheter for 'oppreisning'. Bøkene om Odin viste hvordan dikteren forsøkte å overvinne det knugende inntrykk av menneskelig ondskap og dumhet som verdenskrigen og den voksende politiske kamp må ha bunnfelt i

ham. Fortellingen om Dave er gjennomiset, nei, ikke av menneskeforakt, men av noe som bare er en bunnløs håpløshet. Massen er jo ikke engang verd forakt, langt mindre hat; i likhet med Dave finner ikke dikteren noen å bære nag til. Og han er også blitt for gammel til å undre seg over noe. [...]

Men samtidig viser den lille frostklare fortellingen at dikteren enda sterkere enn før føler den sanne menneskelige styrken, den han har kjent hos seg selv, og kanskje håper finnes hos en og annen rundt omkring i verden: evnen til å håpe på det som ikke en gang er et håp. (76)

Dette håpet kan vanskelig ligge andre steder enn i leseopplevelsen. «Eit menneske kan aldri miste alt. Dei som seier dei har gitt frå seg siste vona, dei veit ikkje kva dei seier, eller òg lyg dei. Jamvel han som tek live av seg i vonløysa har ei lita von att» (169),⁶⁷ tenker Dave mot slutten av novellen. Kan vi kalle dette moralen i teksten? Håpet gjenstår, selv når det er fratatt så å si alle mulighetsbetingelser. Dave sier flere ganger at han har mistet alt (og da inkludert håpet, må vi tro): «Han hadde tenkt da han mista Eli, at no hadde han mista alt. Det same tenkte han da han såg mor si i reipe. No da dei hadde teke ære frå han, da var han så snau som eit menneske kan bli» (s.st.). Tretallsstrukturen, både folkelig og bibelsk, er her totaliserende alt i utgangspunktet: Han har ikke bare mistet alt, men han har mistet alt *tre ganger!* Likevel munner det ut i et omslag: «men da visste han og sa det: –Eit menneske kan aldri miste alt» (s.st.).

Med ordene om «han som tek live av seg i vonløysa» kan man si at Dave foregriper sitt eget endelikt, slik at selvmordet/offerdøden bare bekrefter hans fortolkning. Men det er så nedfelt i de paradoksale bevegelsene, teksten har en så kompakt struktur, at det er vanskelig å si. Det er uansett tvetydig, og det er uansett slik at selv den som ikke har håp faktisk har håp. Og står ikke dette nøkkelordet, «von», i nesten direkte motsetning til «rettferd»? Det er *fremoverrettet*, i motsetning til (selv)rettferdighetens omdefinering av det som har skjedd til eget formål. Vi kan kanskje dermed være enige med Sæteren i at håpet er novellens konklusjon. Det er overskridende, det peker til og med ut over den spaltende bevegelsen begynnelse og slutt får i stand, slik at også *denne* fortellingen, hvis vi lar den gå inn under ordet «ting», og hvis vi tar novellens siste ord som en tematisering av det å fortelle, har håp i seg. «Og all ting skjer til det beste, *sa dei*» (171, min uth).

Litteraturen som alternativ verden

Blant annet av grunner som dette er litteraturen, mimetisk eller ikke, en alternativ verden. Selv en realistisk roman avbilder, eller *kan* avbilde, en verden som ikke fins i virkeligheten «[L]iterature is a recording not of the real world but of an independently existing imaginary world», skriver Hillis Miller i *On Literature* (2002: 50). Realitetsverden med sin reali-

⁶⁷ Jeg har rettet «Jamvei» til «Jamvel» her. Også førsteutgaven har «Jamvei» (1930: 242).

tetslogikk avvises mer eller mindre uttalt, i stedet får vi en verden der *mer* er mulig, der godt og vondt går *lenger*, der en avdød person kan få en stemme etter at han er død, eller vi kan se en person som menneske og morder samtidig. For et verk er *ikke* «an imitation in words of some pre-existing reality but, on the other hand, it is the creation or discovery of a new, supplementary world. [...] This new world is an irreplaceable addition to the already existing one» (18). Slike ting makter litteraturen i sterkere grad enn referensielle eller argumenterende tekster (selv om de f.eks. skulle søke å overvinne begrepet ved hjelp av begrepet. De kommer ikke langt nok). Litteraturen lærer oss at *alt* er mulig, at det ikke er nødvendig å la seg hindre av fakta. Odins ønske om å *dikte bygda* (7: 146) er også et slikt ønske om å overskride realitetene, men *i* den virkelige verden. Med ordvalget knytter han an til litteraturens måte å være på, han vil dra denne inn i den virkelige. Odin er misfornøyd med den traurige bygden med sine begrensede innbyggers ørsmå agendaer, og ser fiksjonen som et bedre alternativ. Eller han ser fiksjonen med sin overskridelse av begrensningene som en måte å *møte* denne verden på.

For Aristoteles ga litteraturens evne til å beskrive det som *kan* skje grunn til å rangere den over filosofien. I *Poetikken* sier han at forskjellen mellom diktning og historiske verk ikke har med ytre kjennetegn å gjøre, men at «den ene [historieskrivingen] fremstiller det som *er* hendt, den andre [skjønnlitteraturen] det som *kunne* hende» (1989: 42). Selv om han legger vekt på det *mulige*, *sannsynlige* og *nødvendige*, og dermed ser ut til å legge verden som målestokk for fiksjonen, må grunnlaget i skillet gå på *fiksjonaliteten*, det at skjønnlitteraturen er diktet. Det må være dette som gir den sin overlegne status. Var det ikke for fiksjonaliteten, ville ikke skillet mellom det som *har* skjedd og det som *kan* skje vært interessant; det som *har* skjedd *kan* selvsagt skje, eller som han sier (med Jørgen Holmgaard «[n]æsten tørt humoristisk», 1996: 140): «det er klart at det som faktisk er hendt, også er mulig, det hadde jo ikke hendt hvis det ikke var mulig» (s.st.).

Selv om det i første omgang er lett å tenke at det som *har* skjedd er noe mer enn det som *kan* skje (det er det at noe *kan* skje pluss at det skjer), blir det et annet regnestykke når man tar hensyn til fiksjonaliteten. Da er det det diktete som er noe mer; det er (for realistiske teksters del) det at noe *kan* skje, pluss at det er diktet. Og hvis man tar hensyn til dette, kan man si at litteraturen kommer ut med et overskudd ikke bare i forhold til historieskrivingen, men også i forhold til det faktiske. Denne merverdien er fiksjonalitetens triumf. Gadamer snakker om *forståelsens under* (1977: 89); i det at Aristoteles gir fiksjonaliteten en slik status ligger en feiring av den litterære tekstens under. Fiksjonen gir

blant annet Dave et etterliv, en mulighet til å leve videre «slik alle lever etter dei er døde», som det heter om Jæger i *Olsøygutane* (9: 85). Eller slik alle lever i litteraturens verden.

Bataille snakker om «tillegnelsen af værdi til fiktionen på bekostning af *tingenes orden*, den officielle og reelle verden» (1972: 232, forf.s uth.) «De som opplever det som umulig å slå seg til ro med det som er, søker den indre erfaring» (1998: 66, forf.s uth.), skriver Buvik i sin bok om forfatteren. Hvis litteraturen har i seg en drift mot en annen (og presumptivt bedre) verden, og en avvisning av denne (den stemples som rett og slett ikke god nok), og hvis de som ikke kan si seg tilfreds med det som er, søker en indre erfaring, er også lesing en form for overskridelse. Å lese kan beskrives som å drømme i våken tilstand. Om det ikke er snakk om ønskeoppfyllelse i freudiansk forstand, innehar den et ønske om en annen verden, et behov for å glemme seg selv og sitt mer eller mindre ynkelige liv. Det ligger noe kriminel i skriving, blir det sagt, gjerne av skjønnlitterære forfattere selv (Fosse 2000, Sæterbakken 2005). Bataille fremstiller både lesing og skriving som forbryterisk (1993: 155). Unnasluntring, dagdrømmeri, fornektelse av denne verden med sin mål-middel-logikk og alt dens vesen, et spytt midt i ansiktet på den. Å lese «vart som eit tjuveri», ifølge Sigyn, «men det fekk skure» (2: 23).

Men det er ikke bare noe amoralsk i dette. Det har også et etisk aspekt. Å drømme om en alternativ verden gir noe å strekke seg over, mot eller kraft til å prøve det umulige, det kan frigjøre fra hemninger som holder en nede. I litteraturen er *det* mulig som vi nektes i våre virkelige liv. Men det kan også gjøre mer mulig *i* disse livene. Dobbelthetene er flere her. Som tilfellet Martin Brudalen viser, er den overskridende lengselen et tveegget sverd. Han ønsket å flytte folks «augemerke» «høgt opp og langt ut. Han vilde plante inn i dem den evige lengten; etter det dei aldri kunde bli» (3: 13). Men selv om han mente det godt, førte det rett inn i galskapen. Ja, man tilter hvis man bare har fotfeste i dette, man må visst ha det andre beinet i den verden som faktisk er, og akseptere kjensgjerningene, med for eksempel fortellingen både som utforskning av, brudd med og protest mot for eksempel tiden.

Duuns etikk: «No må vi til å ro lite grand»

En del kjennetegn ved det jeg oppfatter som Duuns etikk kan nå skilles ut: Den er *verdslig* (mennesket er nok, det trengs ingen Gud), den er *overskridende* (mordere kan fremstilles som like gode som de lovlydige) og den er *estetisk*. Med dette mener jeg her 1) det sanse-
lige: Den inneholder ingen positive dyder sagt rett ut; i den grad personene kommer med

slike blir de harselert over, de preker. Heller får vi presentert situasjoner som først sanses, og så eventuelt blir forstått og reflektert over. Dessuten mener jeg 2) det litterære: Som vist avhenger etikken blant annet av den narrative sekvensialiteten.

Men den estetiske tolkingsavhengigheten betyr ikke at Duuns etikk *bare* er tom. Selv om han gjør meg oppmerksom på noe jeg seinere skal utdype som *at-het*, viser Duun også frem en rekke *konkrete verdier*, for eksempel gjennom personer og handlinger der det er lett å merke hvor sympatien ligger. I disse verdiene ligger noen nokså krevende ideal. Du skal for det første klare deg selv. Det er et svakhetstegn å klage; å be til Gud *kan* være det, det kan det også være å be om hjelp generelt. Det er en skam å være fattig, den beste måten å holde det ut er med hodet hevet. Det samme gjelder dersom en ugift jente har vært så uheldig å få barn. Må du gjøre uverdige ting for å klare dette, for eksempel stjele ved, skal du i alle fall ikke bli tatt, slik Helges far blir i *Marjane* (1: 29ff). Derimot skal du holde ord. Her tolereres ikke deviasjon. Har du lovet å vente på noen i 20 år, skal du gjøre det. Ellers følger ulykke. (se f.eks. «Marta og Elias» og «I jula», der Massi går lei etter bare ti, 1976 2: 33). Hvis noen tigger, skal du gi dem litt i posen, selv om du ikke har mer enn du trenger selv, og egentlig knapt nok det. Ellers lar du dem få et overtak på deg. Det vil si at du skal behandle andre anstendig. Du skal heller ikke vise at du synes synd på dem. Det er mangel på respekt.

I og med at grensen mellom sannhet og usannhet ikke er absolutt hos Duun, ses det med mildere øyne på enkelte former for løgn (se f.eks. i *I Ungdommen*, der Astri flere ganger tøyer denne grensen med tanke på hvorvidt hun er klar over Lauris' barn i byen eller ikke). Dette er nok en konsekvens av hvor mye sannhetsbegrepet hans er preget av hans innstilling til livet som paradoksalt. Også sannheten er motsetningsfull; den kan, som Lea sa, være «digraste løgna le!» (10: 48); noe kan være sant i én forstand, men usant i en annen: «Og same kor du laug, så snakka du no sant» (6: 46), som Ola Håberg sier. Eller det kan *bli* sant i det øyeblikket det utsies, enten fordi det var usant tidligere, eller fordi det ikke eksisterte verken som sant eller usant. «Og da det var sagt, da var det sant» (11: 158) er ett eksempel på dette, et annet er at «no var det sagt, og sia vart det tenkt» (1976 3: 180). En følge av dette er at man kan vite noe uten å vite det, som når Ola sier om Astri: «Ho er mor, ho: skulde ha ein far for borna sine – nei, ho visste det ikkje, men; ho visste det like vel», (7: 171). Både *intuisjon* og *ikke-verbal kommunikasjon* har status. Det ser vi blant annet når Sigyn i *Nøkkesjolia* får en innsikt i forhold til Odin: «Kva det kunde vera, visste ho ikkje, stridde imot og *vilde ikkje vita det*» (2: 27, min uth.). Slike innsikter viser seg gjerne i at personene gir uttrykk for at når de først innser noe, skjønner de at

dette har de visst *all sin dag* e.l. Denne sfæren åpner seg i glimt, gjerne når personene erfarer noe ekstremt, eller når de er spesielt mottakelige for naturen, og det handler om å ikke gjøre seg mindre enn man er, ikke fornekte det i en selv som skjønner. For mennesket har *ansvar*, ikke bare overfor andre, men også overfor seg selv. Man skal leve i pakt med sitt potensial, bruke det man har fått utlevert. Dette fremstår som *pliket*. Man kan ikke vente å få begrunnelse for det, ei heller å få noe igjen for det man yter.

Dette er barskt, men det er også noe trygt i det. Den sterke individualismen til tross, er ikke individet suverent selvberørende på den måten at det er ansvarlig for alt alene. Derimot er det det på den måten at det er *en selv* en skal stille krav til, ikke andre. Hos Lines i *Det gode samvite* får det uttrykk i et svart og pessimistisk menneskesyn, der vi nærmest er predeterminerte: «Hugsar du då vi var ungane, Anna, vi talte på knappane og song attåt: engel – deivel, – engel – deivel; berre to slag. Det skal vera løgn, forteler dei; folk er verken det eine eller det andre. Tull. Inst inne i oss, der sit det enten ein engel eller ein deivel; eitt tå to» (4: 223). Men likevel, synes tekstene å si: vi skal gjøre det vi kan, ikke gi opp selv for den sterkeste overmakt, prøve det umulige (var det ellers noen vits?). Selv om alt henger sammen med alt, er det en selv en skal bruke som målestokk, vurdere og eventuelt si seg misfornøyd med. Noras kraftige «*Ein har aldri lov å høyr ette anna folk*» (268, forf.s uth.) skal tas opp i en annen sammenheng, her trenger vi bare lytte til det aristokratiske i det. Enhver skal faktisk, i hvert fall når det gjelder å ta imot råd, være seg selv nok. Selv i aggresjon, for eksempel slåsskamp med kniv, ligger det ikke noen misnøye eller moralske anklager mot den andres dårlighet – det kan tvert imot være en fryd å bryne seg mot en med tilsvarende styrke. Ikke minst i rivaliseringen om Massi, mellom Anders og Ola Engdalen, er det mye slik glede: «Å det var velsigna å få *ta* i eit menneske sli!» (5: 149, forf.s uth.), sier Anders, etter at de har både slåss og kastet seg utfor en foss i konkurransen.

Likbet er ikke er ideal hos Duun. Et eksempel er husmannssystemet. Plassmenneskene har fått rollene tildelt ved fødselen, og har ikke noe med å opponere mot det som er gitt. Heller skal de rette kreftene mot fremtiden, arbeide hardt osv. Men uansett hvor bra en plasskar gjør det, blir han aldri mer enn plasskar; det er liten mobilitet mellom klassene. Dette systemet er gjennomgående, og blir sjelden problematisert.⁶⁸ Plassfolkene stjeler, har lav kjønnsmoral, lukter osv. De *er bare sånn*, og det må en finne seg i. Det de kan gjøre er å bære det med større eller mindre verdighet, men klager man, gjør man seg bare

⁶⁸ Det blir verken forsvart eller tatt avstand fra. Se f.eks. *I ungdommen*, når Astri tenker på Marjanes kjæreste, Helge fra *Marjane* (1908). Der var fortellingen sett fra hans perspektiv, så leseren har en bakgrunn for uttalen. «Det er sørgelig», sier Astri. «Kva for slag da?», spør Asel. «At han skulde vera så fattig, meinte eg», svarer Astri (17: 10). At Helge er fattig er et faktum. Det er trist, men det nytter ikke å late som noe annet.

enda mindre. Martin Brudalen skjems på et tidspunkt over en tanke han har; «det var slik ein husmannstanke» (3: 116), Lauris blir av Åsel nedsettende sidestilt med «ein *utor plassane*» (7: 98, forf.s uth), om Lovise Lyngve i *Straumen og evja* heter det at «andlete det var fint og reinskore, og ærlig, det skulde ingen gisse på ho hadde komme utor husmannsstua» (8: 102) og i «Søster» kan vi lese, etter at en bondejente har fått barn utenfor ekteskapet, at «skamma sat på Valborg, det gjekk så vidt at det kom ein tussuladd utor plassane og fria til henne» (1976 2: 59). Man kan påpeke at dette er urettferdig, hevde at Duun sementerer systemet, at han er reaksjonær osv. Men det har lite for seg å underslå det.

Det er som sagt et barskt menneskesyn vi har med å gjøre, det ligger et alvor her, og kanskje et elitistisk ideal: Man skal bære det man erfarer selv, alene, med sin egen styrke. Ragnhild gir direkte uttrykk for dette i den kanskje aller mest pregnante formuleringen av Duuns menneskesyn: «Kva eit menneske er, det får De heller ikkje spørre meg om. Eg veit einast det, at alt skal berast som ein får på seg lagb» (10: 138). I *Ettermale* heter det at «ber vi lagnaen vår, da kan vi bera orde om han òg» (11: 102). Og i *Samtid* er det Guds finger som pålegger Agnar et slikt ansvar:

Andsvarskjensla kallar dei det. Ein blir tatt i aksla og rista, og Guds største pekefinger syner ein det og det, bygda og folke her, lande vårt, verda all veg utetter; det blir sagt til han at dette er ditt. Du får det, og du er ansvarlig for det. –Men dei andre da, spør du, skal dei slepppe unda dei? – Dei andre? seier han og går ifrå deg. Det var deg eg snakka til. (12: 93. Agnar avviser riktignok dette som *tulltanker*, s.st. Det skal vi ikke legge så mye i her.)

Guds største pekefinger peker på personen som et enslig individ: «Du får det, og du er ansvarlig for det». Idealet er et slags «Lev i pakt med normen og forvent at andre gjør det samme. Hvis ikke de gjør det, kan du se ned på dem, og da er det du som har vunnet, selv om det kan se ut som det er dem. Det skal du ikke bry deg om». Andres mening teller egentlig ikke. Og så skal personene *trives* i motstand.⁶⁹ Det er et tegn på storhet å le når det ser ut som verst. Å stirre galskap og undergang i hvitøyet viser suverenitet. Som i *Medmenneske*, når Didrik må fraktes til sykehuset i byen. Det er

både motvind og motstraum. Tre mann på ein sekstring tek seg fram lenge; og dette vart lenge. Kvar gong dei kom ut for ein odd så vøre og straumen fekk fullt tak på dem, vart der ei stund at dei rodde og rodde og båten stod still, og først når dei gjorde seg sterkare enn dei var, sleit dei seg laus og vann seg inn i livda att. Gong for gong når dei streid som verst, sa Ragnhild: –Nei gitar, no må vi til å ro lite grand! (10: 67)

Ofte er dette, som her, koblet til en ram og lakonisk humor. Men ikke uten en alvorlig bunn, som viser til det overskridende; man har rodd og rodd, alt man makter, men *så* må man til å ro! Man må gjøre seg sterkere enn man er (etter denne turen har Ragnhild

⁶⁹ *Mennesket i motgang* er tittelen på Pål Espolin Johnsons bok om Duun (1973). Som motto har han satt Odins ord om at «motvinden er børen» for «fuglen og alt som vil til vørs» (7: 280). Espolin Johnson følger dette hos Helge i *Marjane*, Danel i *På tvert* og Sigyn i *Nøkkesjulia* og *Signy*, og ser ulike utganger: flukt, forherding og vekst, for Sigyns del «fra gold selvhevdelse til etisk forpliktelse» (86, se også 1995: 344ff).

«knappt skinn inni handlovan», 68). Og som her, i en lignende situasjon, når de fortsetter å ro etter at det er slutt på både krefter og helse:

Men rodde gjorde dei, og verre vart ikkje vêre, for det kunde det ikkje bli, og flaut gjorde dei. Dei drygde da ut levetida ikkje så lite på denne måten. Håkon kom i hug eitt og anna frå levetida si, ein gong såg han Periander, som heldt han for ein mann og spådde framtid for han, straks etter såg han Hallvard, alt i hop var langt unda, det var *i land!* Da såg dei det på skjæra at dei seig ikkje unda, dei andovde han! Alle tre såg dei det og la ny makt i roren. Dei rodde lenge etter at dei kjente kreftene hadde fare, lenge etter at helsa fór. Dei sleit seg frå dauen og nærma seg live att. (159, forf.s uth. Se også f.eks. 1976 4: 183)

Etisk immoralisme?

Den viktigste etikken hos Duun utses ikke i klartekst, men ligger innbakt i uttrykket. Forfatterskapet tror ikke det er mulig å formidle dydene positivt.⁷⁰ I tekstene får vi ikke nødvendigvis eksempel til etterfølgelse, men noe vi kan *leve med i*. Også dette er altså krevene, ikke i sitt handlings- men i sitt tolkingsaspekt. Fordi det estetiske handler om sanselege inntrykk i motsetning til begrep, er Duuns holdning på ett nivå ikke til å begrepsliggjøre. I det estetiske ligger en negativitet. Dette gjelder både dens *modus*; den er, på grunn av fremstillingsformen, «tom» for mening, eller i den grad den har det holder den frem vår kunnskap og viten som maktesløs når det kommer til de viktige tingene (kjærlighet, døden). Men i Duuns tilfelle gjelder det også *innholdet*. Det handler ofte om å *anstå fra å domme*, avholde seg fra å trekke slutninger om andres liv. Konsensus er hos Duun som sagt alltid av det negative.

Bente Heltoft har preget begrepet *etisk immoralisme* (1985: 31) for å beskrive den etiske impulsen hos Duun. I og for seg kunne dette ha passet som beskrivelse på den holdningen som etterrøkes også her, men Heltoft legger i det et sterkt forsvar for det *ureflekterte*, som jeg ikke kan se det er belegg for hos forfatteren. Hun konkretiserer begrepet ved å kalle det «etik uden norm, instinktstyret etik» (s.st.). «Det er *blindbeden*, der har [Duuns] forkærlighed» (30), skriver Heltoft; han foretrekker handlinger som strømmer spontant ut av denne fremfor overveide valg. Etter mitt syn er dette å gjøre Duun til for mye av en primitivist. Han fremstiller *ikke* blind handling som utelukkende positivt. Den *kan* være det, den kan ha i seg lyst og glede, som i den berømmelige «blinde farten», og når Agnar i *Samtid* er ute med hest og kjenner jaget: «No *ferdes* vi! tykte både han og hesten»

⁷⁰ Bortsett fra begrunnelsen og maktaspektet, at det er de underordnede som har dette i seg, kan dette jammes med Nietzsches *formale samvittighet*, som også er en slik tom impuls: «Til alle tider, så lenge mennesket har eksistert, har det også eksistert menneskeflokker (manns- og kvinneforbund, kommuner, stammer, folk, stater, kirker) og alltid svært mange adlydende i forhold til befalende. Når man vet at menneskene har øvd seg og blitt tuktet lenge og grundig i lydighet, kan man rimeligvis forutsette at ethvert gjennomsnittsmenneske er født med en slags *formal samvittighet* som påbyr dem: 'Et eller annet skal du ubetinget gjøre. Et eller annet skal du ubetinget la være.' Kort sagt 'Du skal!'" (1989: 132, forf.s uth.).

(12: 61, forf.s uth.), men det *trenger* ikke å være det.⁷¹ Kanskje vel så ofte er blindheten utslag av det å gi etter for dyriske krefter i seg selv.

Ifølge Heltoft har Duun et i bunn og grunn positivt menneskesyn; den etiske immoralismen «er betinget af personlighedens blinde positive kærne» (31). Mye står og faller med dette, og her er det viktig å nyansere, jf. Thesen, som snakket om Duuns *dyrt kjøpte* optimisme (1942: 241f). Heltoft mener for eksempel at Odin har «et *blindt instinkt for det gode*» (105, forf.s uth. Hun bruker samme formulering om Harald i *Harald*, s. 100. Det ser i det hele tatt ut som instinkt blir ekvivalert med *instinkt for det gode*). «Selvbeskuelsens døde og falske forestillinger, roller og ambitioner kaller Duun 'bust på sjæla', og 'bust på sjæla' gælder det om at skrabe af», skriver Heltoft (31, hun oppgir ingen referanse for sitatet). Men er det ikke tvert imot? Det er når mennesket overmannes av primitive impulser at de gror til med bust, og da særlig ofte i form av seksuelle tilskyndelser i retning overgrep og vold. Den erotiske loddenheten og bustetheten skal vi komme tilbake til, foreløpig skal vi bare se at den henger sammen med uhemmet aggresjon. I bryllupet til Massi og Ola Engdalen får Anders en ri: «best [han] sat og var Anders på Håberg, så seig skodda innpå han, og så var han ein annan ein, eit lodde dyr inni marka, som gjekk og villtuta og skræmte folk, – som ikkje visste seg noko likare enn å gjera det som stemte blode i dem» (5: 155). Når Odin jager Engelbert på sjøen, kjenner han seg «lodden som dyre over all sin kropp» (7: 253), mens han når det er konflikt på fabrikkens brått synes han blir «ein annan mann: sveitte tyta fram i panna, og blode sette til hjarte, det var så vidt han såg. Han syntes han grodde til med bust over all kroppen, han var ein vill og lodden ein som dei vilde binde og baste, småkrype, dei vilde flette skinne av han og gjera rans verk» (222). Når Edvin i *Tre venner* blir tatt på fersk gjerning med tyvfisket laks, vil han «spenne veikja så ho fauk. Spenne henne ja, han kunde godt gjera det, han var da såpass rå – han kjente seg lodden innvendig, ferdig til å gjera allslags deivelsdom» (3: 223. At jenten han vil sparke er lillesøsteren på ca. 13 år, gjør ikke impulsen mer akseptabel).

Menneskelig verdighet er noe annet. «Det kom for han at han hadde reist seg opp og gjekk på to» (10: 393), tenker Håkon mot slutten av *Siste leveåre*, når en stor endring har funnet sted i ham. Det er *mennesket* som går på to; dyret har bust og kryper på bakken; det legger seg «på firefot og flekker tenner [...] dyrebrølar, ei forfælande ulå» (12: 73), som det heter om Kalpetter-Marja i *Samtid*. Det dyriske står først og fremst for opp-

⁷¹ Særlig i den tidlige Duun-forskningen var det et munnhell at Duun var opptatt av Bergson, og at den blinde farten henger sammen med dennes *élan vital*. Haakonsen oppgir at Duun eide fem bøker *av* og to *om* Bergson (1975: 124), Høystad og Gujord kommer begge til ni (1987: 337, 2000: 50), noe som stemmer med en oversikt over Duuns bibliotek laget av Ragnhild Vestby. Om forholdet mellom instinkt og tanke/refleksjon, se også Vannebo 1990a og 1987: 128.

løsende galskap og umoral hos Duun. Den er den sterkeste rett, det morderiske i oss. Birkeland er inne på samme problematikk når han diskuterer bust- og loddenhets-motivet, og i den forbindelse kaller Odins villskap en *amoralisk vitalitet* (1976b: 80) med røtter tilbake til juvikingenes hedenske fortid. Dette vil si at den er en kraft som i seg selv ikke nødvendigvis er god. Men Odin klarer, etter hvert som han modnes, skriver Birkeland, å gjøre om på aggresjonen, kanalisere over i konstruktiv handling, i «aktiv og samfunnsbyggjande gjerning» (s.st.). Han kommer altså et skritt *lenger* enn den dyriske spontaniteten. Men det er «ein barbar, ein varg i Odin med, ei rå kraft han kan misse styringa på, knytt til den primitive grunnhåttén i han» (80-81). Også Eide streifer innom en slik konflikt, og kommer til at «[d]et er ikke den *blinde farten* til gamle juvikingar som trengs» (1968: 67, forf.s uth). Derimot fremhever han at det er et *arbeid* som må gjøres: «Striden for å overleve og komme videre kan bli umåtelig tung og langvarig, men er ikke håpløs» (67-68).

Også Heltoft ser en utvikling, og nyanserer ut fra sin tenking i *stadier*, både i juvikslekten og hos Odin. Etter sin krise- eller «medvidenhetsperiode», dvs. perioden da han er lammet og hemmet, er ikke lenger Odin juviking, og farten er ikke blind (104f). Likevel, med Engelbert-episoden faller han et øyeblikk tilbake til juviktilstanden (107f). Heltofts lesing går slik: I likhet med Lauris representerer Engelbert ondskapen i verden. I møte med denne kommer Odins tro på og instinkt for det gode til kort (108). Når dette svikter, «ophører hans etiske instinkt at virke, og farten bliver 'styrlaus'» (109). Derav drapsforsøket. Det er mye som taler for en slik tolking, ikke minst at den overhodet blir gjort. Men til syvende og sist bagatelliserer Heltoft, hun presser episoden inn i et for oppbyggelig skjema og tenderer mot å rettferdiggjøre «drapet». Hun får den også til å bekrefte et gunstig trekk ved den «modne» Odin: at han ikke kjenner fenomenet *anger* (105).

Med sin *etiske immoralisme* er Heltoft inne på noe som ligner den advarselen mot bastante konklusjoner jeg er opptatt av. Men for meg er det *hos leseren* Duuns etikk må oppstå; etikken innad i verket er ikke først og fremst eksempel verken til etterfølgelse eller advarsel. Det er en nivåforskjell mellom hva slags personer Duun beskriver (*de* har nok ofte en trang til hemmende grubling, slik Heltoft påpeker), og hva slags lesere han krever. Forfatteren er så langt jeg kan se ikke i nærheten av å anbefale handling uten tanke. Men han overlater *til leseren* å dømme; han stoler på at leseren er i stand til å utføre det arbeidet lesingen er. Tekstene hans er lite «intellektuelle» i den forstand at det foregår lite tenking innad i dem. Men fordi tankearbeidet ikke alt er gjort, stiller de kanskje desto større krav til leseren. Duun forkynner ikke, og viser ikke eksempel på forbilder, men skaper situasjoner der leseren må trekke konklusjonene. Derfor er Høystad nærmere når

han sier at Duuns etikk er *uten fast norm* (1991: 210) enn når han sier at den er *den moralske intuisjonen* (s.st. Han nyanserer også når han sier at Juvik-farten «ikkje berre [er] positiv som moralsk incitament», 1987: 93, se også s. 106, og når han kaller Duuns etikk *åpen*, 73).

Dette stemmer i så fall med forfatterens ry som krevende. Gjennom de ekstreme situasjonene ((selv)mord, (selv)tortur, forlis osv.) gjør Duun det vanskelig å dømme. Leseren oppdager at den etablerte moralen er utilstrekkelig, eller i verste fall feil. Men overføringsverdien fra den tradisjonelle moralen til det leseren får servert i den nye situasjonen er minimal (de færreste har erfaringer med mord, og hendelsene beskrives *nært*, detaljert, som av en som selv har deltatt). Gjenkjennelsesfaktoren er mindre jo mer ekstrem hendelsen er, den gamle moralen stemmer ikke med den nye situasjonen.⁷² Dermed blir leseren satt i ubalanse (og novellene er ofte de mest ekstreme, kanskje nettopp fordi de ofte finner sted i en tid og en verden som er forsvunnet nå).

⁷² F.eks. i «Millom røvarar og rettferdsmenneske», som er så ekstrem at det er vanskelig å kjenne igjen noe som helst i forhold til eget liv. Det som *er* gjenkjennelig av spørsmål som gjelder rett og galt, er den kristne doktrinen om at selvmordere ikke får ligge i viet jord. Det er her han kan hekte seg på og bli ført med i fiksjonsuniverset. Men med kjent duunsk ironi er dette også nesten det verste av det som skjer.

AVSLUTTENDE

I denne delen har vi sett på to noveller som jeg mener illustrerer ytterpunkt i det vi kan kalle verdiladningen hos Duun. Dessuten har vi sett på en del konkrete verdier forfatteren setter høyt. I «Ei lita jente og tjyven hennes» så vi en kjærlig omsorg, i «Millom røvarar og rettferdsmenneske» en nådeløs utlevering. Vi så i handlingsgangen i den ene novel-len en særegen litterær *argumentasjon*, og i den andre en like særegen narrativ *protest mot tiden*. På sett og vis kan man si at både etikken og holdningen i forfatterskapet er entydige (de er i hvert fall ikke flertydige på en postmodernistisk «anything goes»-måte). Men de kan ikke løsrives fra sin litterære iformsetting. Fra estetikk-siden kommer flertydighet, paradoks og et imperativ som sier: Vær ikke så rask med å dømme! Trekk ikke så enkle konklusjoner! Og fra etikk-siden kommer en klar og tydelig holdning. Oversettelsen av en slik til et begrepslig språk er ikke enkel. Helt ut er den vel umulig. For hva skal man kalle det hos Duun som *ikke* er en nedvurderende medlidenhet og toleranse? Inkludering? Fravær av moralisering? En oppfordring til leseren om å felle sine egne dommer? Eller la være? Gjøre *hva* i stedet for å felle dommer? Åpne seg? For hva – det ubestemte? For selve innsikten om at det i streng forstand er umulig å dømme? Forsøksvis kan ord som respekt, ydmykhet og ansvar dekke sider av fenomenet. Det er slike holdninger som fremheves hos Duun. Dette er hans «abstrakte» dyder, de «konkrete» er de som går på utholdenhet, beskjedenhet, å ikke klage osv. Fremst av alt er kanskje ydmykheten, som det alltid er nødvendig å underkaste seg i møte med mennesket. Ydmykheten krever at man ikke skal dømme, den hevder at noe er større enn mennesket, og at man ikke kan forklare alt.

Dermed ser vi hvordan det etiske ikke kan ses uavhengig av det estetiske. Respekten, omsorgen, kjærligheten og ansvaret finner jeg både tekstinternt og i forholdet mellom tekst og leser. De ligger både mellom personene (Tor og Ingeborg Anna), og i måten særlig tyven er tatt hånd om i fremstillingen. I lesingen manipuleres jeg inn i en posisjon der jeg har omsorg, sympati eller kjærlighet for en morder, *samtidig* som jeg beholder inntrykket av at handlingen er grusom. Teksten forkynner ikke et imperativ om at Du skal elske dine fiender (hvem kan sette seg selv som avsender av et slikt bud?), men viser en som gjør det (eller i hvert fall utøver kjærlighet overfor det som presumptivt skulle være en fiende, men som gjennom kjærligheten transformeres til ikke å være det). Dette er noe annet enn å påstå at handlingen er rett, eller kan forsvares, som har vært den nesten uni-

sone vurderingen av Ragnhild i *Medmenneske*. Denne posisjonen hviler fullt og helt på det litterære. Det er formen – synsvinkelskiftene, gjentakelsen av scenen ved bekken, koks osv. – som får meg dit jeg er når teksten er slutt. Formulert konseptuelt vil et slikt budskap lyde hult. Det vil ikke få særlige konsekvenser (at alle er like mye verdt er basal demokrati- og menneskerettighetstenking. Det forhindrer ikke at overgrep skjer daglig, og at jeg skutter meg når en tigger kommer for nær. Det vil si at det ikke *endrer* noe, og etisk potensial har med endring å gjøre), og det vil ikke gi noen «nærkontakt» med det grusomme, som beskrivelsen av dødskampen i novellen gjør. (Det er selvsagt forskjell på en virkelig dødskamp og en beskrevet dødskamp, men det er uansett, hvis man går med på det, nære enn en paragraf). Alt dette skjer *på grunn av* det litterære. Mens resepsjonen av Ragnhild har skjedd *på tross av* det litterære. Stikk i strid med signalene i teksten som sier at hun ikke er en helgen, har resepsjonen fått henne til å bli en. Dermed har den ekskludert eller ufarliggjort vondskapen, noe som ikke skjer her. Dette er en mer *avansert* etikk en en etikk som sier Det var greit av Ragnhild å slå Didrik i hjel fordi han var så fæl. Det er dobbeltheter til stede helt til siste setning i «Ei lita gjente». De blir ikke forløst, opphevet i et entydig språk (som menneskerettighetene). Det vil si at det er en etikk som er mulig i et estetisk register, ikke i et filosofisk. Og at det er en etikk som ligner kjærlighet. Dermed kan en litterær eller estetisk etikk være mer etisk enn etikken.

2) Kjærlighet: «Han vart kald attmed det syne»

I kjærligheten er det dessverre vanskelig å si hvor himmerike oppbører og helvete tar til.
Heine, fra Duuns *Stor-menn har sagt*

Den uhørte kjærligheten

«Det som blir gjort av kjærlighet, skjer alltid hinsides godt og ondt», sier Nietzsche (1989: 111). Tidligere tider har hatt andre oppfatninger av kjærlighet enn dem vi har idag. De Rougemont sier at han når han blir spurt «Does the word *love* express the same realities now as it did before?» I answer: 'What love, what realities, what before?'» (1983: 5, forf.s uth.). Én slik kjærlighet er *amour passion*, kjærligheten som lidelse, sykdom eller galskap, noe som bryter med alle normer for «normal» framferd. «Denne hat/kjærlighetsfiguren er ikke lenger akseptert», sier Anne Granberg (2000: 18). Men den er der hos Duun, for eksempel når det i *Menneske og maktene* kommer for Roald «noko han hadde hørt om elskhugen, at den er kjærleik og hat i ei farlig blanding, han avlar og drep» (12: 259). Den pasjonerte kjærligheten var «noe som per definisjon var eksessivt og utenfor det normale» (Granberg og Sampson 2000: 16); den elskende ble sett på som et passivt objekt for sine følelser.⁷³ I et slikt perspektiv er hat og kjærlighet «naturlige følgesvenner» (18), og *le crime passionnel* er én mulig utgang. «Vi har på mange måter patologisert den pasjonerte kjærligheten i dag, i den forstand at vi anser det som patologisk dersom et samlivsbrudd forårsaker slik hatsk atferd» (s.st.), sier Granberg. Det moderne idealet er derimot «en fornøftig kjærlighet» (17) – trass i at vi gjerne vil tro noe annet.

Også i Roland Barthes' *Fragmenter av kjærlighetens språk* går det ubehagelige ved kjærligheten igjen. Uroen, usikkerheten, mistanken og den ubøyelige viljen til å tro at det går bra til slutt, at den elskede virkelig gjengjelder følelsene, eller kommer til å gjøre det, selv om kjensgjerningene sier noe annet. Det er ikke lykksaligheten som dominerer her, men alle de små og store *problemane*: fortvilelse, sjalusi, selvforakt, humørsvingninger, rådvillhet, selvmordstanker osv. Stadig er det snakk om lengsel, smerte og sårethet, om *kjærlighetskerisen* (2000: 253), *kjærlighetslengselen* (166), *kjærlighetens tretthet* (s.st.) osv.

Duuns kjærlighet fører sjelden *direkte* til voldshandlinger (*crime passionnel*). Men det fins rikelig med *fantasier* om slike; glimt som farer gjennom personene, og vold som har

⁷³ Granberg viser her til Niklas Luhmanns *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* (1982, på engelsk *Love as Passion. The Codification of Intimacy*, 1986).

kjærligheten som bakteppe. Iver Ramsholmens første møte med Eva i *Tre venner* (1914) er nevnt. Seinere ser vi lignende tendenser:

Store, stygge tankar dukka opp i han, fleire i same stunda, dei søkte og kom opp att. Det var kjenninga frå det siste, true kjenninga, men i kveld synte dei seg fram verre en vanlig. Det var synd bakom synd, som grein fram og lo til han, botnlause gjorma av lyster og vondt.

Med Eva var hoss han, kom det ikkje for han at ho skulde rørast. Ho var så skuldlaus og så skygg av seg, og det var sorgelig å tenke på at han eingong skulde røre henne og gjera henne vondt. No etter ho flytta frå han, såg han henne for seg alt i eitt; ho pinte han. I kveld var ho her tett attmed han – og så tok han henne i strupen, i den fine barnslige strupen, og så drap han henne, drap henne så han vart magtlaus av å tenke på det, med ho bad på det såraste for seg, skjemte henne og drap henne fordi ho var så rein og skygg, ho Eva, engelen som ikkje måtte rørast!

Ja, og dette var han, det var Iver Ramsholmen, han som hadde lege på kne om nættene og syntes han var på vegen inn til Gud. (3: 303)

Dette har, som vi ser, sammenheng med Ivers religiøse skyldfølelse, men også med det barnlige og vakre ved Eva: «Han elska barne i henne» (293). Iver har engang sett henne bade – «ho var så hjelpelaus barn, syntes han, det fanns ikkje skapnad på henne [...] Han var som ein far for henne» (s.st.) – og kjenner det å nærme seg henne fysisk som virkelig å bryte et tabu. Bataille skriver: «Skjønnheten er det aller viktigste, fordi det stygge ikke kan besudles, og erotismens kjerne er besudling. [...] Jo større skjønnheten er, desto mer kan den skitnes til» (1996: 149). Dette samsvarer med Ivers fantasi, om at han «drap henne *fordi* ho var så rein og skygg» (303, min uth.).

For all del: Duuns kjærlighet er ikke *bare* ubehagelig. Også gode sider ved kjærligheten er han sterk på. I tillegg til å vise hvordan disse henger sammen, er han en flittig formidler av *små* observasjoner, øyeblikk som sier mye, som når Anders kommer overraskende over Solvi og Petter i marken: «Anders såg tydelig kor Solvi tok etter Petter med det same ho vart skræmt; han var alt den ho treiv etter i nøda» (5: 163). Stadig blir vi tilgodesett med slike iakttagelser, som jeg antar fungerer gjenkjennende for flere enn meg, og som ikke bare gjelder forelskelse og parforhold. Ett eksempel er fremstillingen av foreldre-barn-kjærligheten mot slutten av *I blinda*, når Gjartru går fra den ene kjærlighetssorgen til den andre og Anders lider med henne. Mens Ragnhild tenker om Håkon at «han elsker far sin så han trur han kjem til å tyne han; og han hatar han for det same» (10: 100). Et annet er søskenkjærligheten; i «Søster» ser vi at også den kan være sammensatt: «Det er vondt å elske den ein blir hata av; ein kan bli nøydd til mangt da» (1976 2: 63. «Mangt» skjer det virkelig i denne novellen). Men like fullt: Etter at Martin i *På Lyngsøya* har sett Tora bade, finner han seg igjen

som eit bustutt dyr, han visste ikkje kor han skulde gå eller stå; men dette var *han*, det var visst; han kom aldri til å vakne og få sjå det var ein draum. Denne kvite kroppen, den hadde han visst om all sin dag, og han hadde lengta etter å tyne han, skamfara han på det blodigaste – det var henne han hadde preka om, når han mana ungdommen til det beste han visste! Det grøste ein vasskald lått gjennom han:

Der er himmerike ditt. Og dit når du aldri. (3: 14-15, forf.s uth.er)

Skyldfølelsen i forhold til det erotiske varer ved (jeg går ikke inn på den i detalj. Det skulle være nok å peke på at den er både religiøs og erotisk, og at den preger Martin gjennom hele boken): «Det var *det* berre, at han elska henne ikkje, slik ho elska han [dvs. «rent»]. Det var dyre i han som drogst til henne» (115, forf.s uth.), tenker han, selv etter at de har vært gift i mange år. Under oppholdet på Flesa, der han går gjennom en religiøs krise, får han det for seg at han har *tynt* Julia (133), *odelagt* Tora (s.st.), «gjort ei svart synd imot Ast-rid» (135, det stemmer kanskje, han har i hvert fall villet trekke henne nærere inntil seg enn det søsken skal være, kysset henne «lenge og heitt», 25, osv.), og at han enten er eller kommer til å bli morder eller selvmorder (133).

Den farlige kjærligheten er gjennomgående hos Duun. Kjærligheten er framstilt som ulovlig, uanstendig eller uhørt. Den *vil* det umulige, og er overskridende både i forhold til samfunnets normer og mer personlige standarder for anstendighet. Dette kan kanskje delvis forklares med at det er mer interessant å behandle litterært enn normalitet og variasjonsløst dagligliv: «Happy love has no history – in *European literature*», skriver de Rouge-mont (1983: 52, forf.s uth., se også s. 15). Han siterer også Novalis, som sier at «All pas-sions end like a tragedy» (219). «Romance feeds on obstacles, short excitations, and par-tings; marriage on the contrary, is made up of wont, daily propinquity, growing accusto-med to one another. Romance calls for the 'faraway love' of the troubadours; marriage, for love of 'one's neighbour'» (292). Hva ville for eksempel skjønnlitteraturen ha vært uten utroskap, spør han (16). Men hele årsaken ligger nok ikke her (heller ikke hos de Rouge-mont: «We like pain, and happiness does rather bore us», 226, skriver han, og dette gjelder i livet, ikke i litteraturen. Dette finner *vi* kanskje naturlig, legger han til, mens en kineser eller en hindu ville finne påstanden forbløffende).⁷⁴

Ofte er det det erotiske begjæret som fører til slike urovekkende tilstander. Det er uregjerlig og går på tvers av hva som passer seg. Men begjæret kan ikke ses på som en isolert størrelse. Iver Ramsholmens og Martin Brudalens problemer med å akseptere lyst-ene sine har vi sett. Frigg's drøm om «ein lang og lodden ein» (4: 291) skal vi komme til. Det er en gjennomgående metaforikk i forfatterskapet her, det er snakk om *loddetbet*, *bust*, *å gro til* osv., alle bilder som har med *hår* eller *pels* og *det dyriske* å gjøre. Denne siden av mennesket er knyttet til sex og vold, det å miste kontrollen og la seg overmanne av pri-

⁷⁴ Henning Hagerup gjør i «Døden, reisen og de saliges øyer» et poeng av at paradisiske tilstander er vanskelige å beskrive enn de som tilhører mer dystre regioner. Han tar for seg beskrivelser av det evige livet som «en borgerlig britisk landsby» hos Conan Doyle, eller «en ryddig jord befolket av prektige mennesker» hos Jehovas vitner, og legger til at dette er *en fryktelig tanke* (1997: 48). Det ligger i dette at det vanskelige også er kunstnerisk mer interessant.

mitive krefter. Det er fremstilt som om noe tar makten over personene, litt som en forvandling fra menneske til varulv, og har også med det diabolske å gjøre, jf. et kraftuttrykk som «Dæken buste» i *Juvikfolke* og *Samtid* (det er altså ikke *utelukkende* erotisk, jf. diskusjonen av Heltofts etiske immoralisme).

Hos Bataille tas det for gitt at det er mannen som vil besudle kvinnen. Så også hos Duun. I forholdet mellom Odin og Astri er det rikelig av slike element, som når han sitter bak i kjerren og ser på henne:

Gi deg tida, sa han til denne nakken, for deg skal eg få makt og velde over ein gong, eg skal bøye deg bakover og tukte deg, til det ikkje finns der det som stort eller byrgt kan kallast imot *meg*, til dei gir seg, både auga og heile veikja. Meir har aldri ein mann rådd over, nei. (7: 51, forf.s uth.)

Og om ikke det er «likestilt» fremstilt, så går det i alle fall en tilsvarende impuls andre veien. Fra Astris side: «Eg *var* rasande på han Odin, eg tilstår det, for det han ikkje kom og tok meg med vald. For så glad i meg skulde han ha vore» (212, forf.s uth.). Kvinnen *vil* besudles, hun trekkes i alle fall mot menn som har det dyriske og farlige i seg. Ifølge Astri ville det at Odin *tok henne med vold* være et bevis på kjærligheten, ikke på det motsatte.

Den ville og gale kjærligheten er en undergravende kraft som ikke akkurat faller knirkefritt på plass i forhold til vår sosialdemokratiske oppfatning av kjærligheten. Men den stiller vår i relieff: vi tror den er romantisk og basert på følelser, men sett opp mot Duuns ser det ut som om den like mye er basert på fornuft. Vi skal *passse sammen med* den elskede, parforholdet skal *pleies*, problemer skal *snakkes om* og *bringes på bordet*, eventuelt gjennom å kjøpe inn råd fra familierapeuter, selvhjelpsbøker og dagsavisenes samlivsspalter. Hos Duun kan snarere det å *tie* være en god ting, man skal i hvert fall ikke snakke ut om ett og alt. *Ukebladene er mer obskøne enn de Sade*, sier Barthes (2000: 185), og man kan spørre: Hvis det virkelig var hjelp i disse rådene – var det da nødvendig å gjenta dem på ukentlig basis? Det er klart formulerbare mål og midler overalt, en tro på fornuftens og det referensielle språkets evne til å greie ut i flokene så ingen rest, ingenting som kan bringe individ, familier og samfunnet ut av balanse, står igjen.⁷⁵ Kjærligheten blir et spørsmål om å gi og ta likt, som etter et regnestykke der sluttsummen er kontrollerbare størrelser som likhet og rettferdighet.⁷⁶ Men dette er ikke rettigheter man har hos Duun. Her

⁷⁵ En oppfatning Bataille selvsagt er milevis ifra, særlig på det seksuelle: «But we cannot reduce sexual desire to that which is agreeable and beneficent. There is in it an element of disorder and excess which goes so far as to endanger the life of whoever indulges in it» (1993: 121). Han snakker også om «the brutal agony of copulation – it is less a harmony than a violence which may lead to harmony, but through excess» (142).

⁷⁶ Granberg påpeker den hyppige bruken av metaforer knyttet til *arbeid* i dagens samlivsdiskurs: å *jobbe med*, *evaluere* og *vedlikeholde* forholdet (2000: 18). Dette finner vi også hos Duun, men mindre ektefølt. Når det f.eks. i *Samtid* er snakk om å *si opp* for å slå opp (12: 106) og å *streike* for å nekte å få barn (42), er det mer en form for ironi som er i verk, en sjenanse over det å snakke om slike «inderlige» forhold. Det virker også

gjelder ikke demokratiske konvensjoner, og det er fordi livet ikke underkaster seg flertallsvedtak. Her handler det mer om hva *du* kan gjøre for verden enn hva verden kan gjøre for deg.

Kjærlighetens forbannelse. «Gisken Larsdotter» (*Blind-Anders*, 1924)

På samme måte som med «Millom røvarar og rettferdsmenneske», kan ikke et handlingsreferat eller en tolking yte rettferdighet til effekten når man leser «Gisken Larsdotter». Man blir revet med, enten man vil det eller ikke, spenningen i det forbudte kjærlighetsforholdet gir seg fysiske utslag som gåsehud og hår som reiser seg på hodet. I likhet både med «Millom røvarar» og flere andre noveller i *Blind-Anders*, er denne henlagt til en ubestemt mytisk fortid. Først introduseres leseren for en prest. Han er enkemann for andre gang, over 60 år; snill, stor og staut, men litt i mangel av oppdrift, for han var så gammel at han burde ha vært sør i landet og hatt en større stilling, «slik som skikken var» (1976 2: 70). Når han nå vil ha en tredje kone, har han tenkt seg «ei garmannsdotter; – det er friske folke det, sa han. [...] Berre Gud Herren vilde vende henne til meg som er den rette» (s.st.). Men dette fromme ønsket skal få uante konsekvenser, der helt andre krefter enn den gode Guds er i aksjon.

Så presenteres vi for familien til Gisken. Faren, Lars Mikkalson, er godt gift, med Tale, som er skipperdatter nordfra og «stor på det all sin dag» (71). De bor på Mikkalsgaren på Vennestad og har to sønner, som er «kjempekarar og vidfarande» (s.st.), og som passer godt på søsteren. Gisken selv presenteres som fremmedartet, annerledes. Hun er høy, mørk og stolt, ikke den typen man kommer for nær.

Det er flere kandidater til å bli prestens nye brud. Men presten tenker at ingen er som Gisken (71), «og Gisken hadde aldri gått så flittig i kirke som da» (72). Marit, mor til nabogutten Eilert, vil imidlertid at det skal bli noe mellom Eilert og Gisken. Dette ler Gisken av, men «dei», det anonyme kollektivet Duun så ofte filtrerer replikker gjennom, ser at han er den eneste av ungdommene hun bryr seg om (71).

Dette er eksposisjonen – en vanlig start på en Duun-novelle. Handlingen begynner når Eilerts mor oppsøker Giskens for å få orden på forholdet mellom de unge. Det kommer til en konfrontasjon mellom dem, der kvinnelig rivalisering pipler frem i rikelig monn. Marit er ikke særlig diplomatisk, hun spør blant annet om Tale ikke holder datter-

andre veien, som en påpeking av hvor nytteløst det er å ville påvirke de store kreftene i livet: Hva er f.eks. vitsen med å *organisere seg*, enten det er mot skjebnen (116) eller økonomien (118)?

en for god til «å vera sengvarme for en gammel tannlausing?» (72). Dette får Tale til å bli «blodraud» (s.st.) og svare at «[e]g trur ho Gisken veit det sjøl kor ho høver best, enten i prestgaren eller borti ein vanlig bondegår» (s.st.). Etter at presten har vært i Mikkalsgaren og det ryktes at han har fått ja, er det dans. Gisken danser mest med Eilert, og lystigere enn noen gang, hvorpå Eilert går til sengs og blir der i tre dager. Så hører vi «det vart fortalt» (73) at Marit oppsøker en klok kone og en gannfinn, og at «det var knapt for det gode at ho var ute og fór» (s.st.).⁷⁷ På bryllupsdagen lyser hun vondt over Gisken:

Så sant det sitt ein god ein over oss og ein vond ein under oss, hadde ho sagt, så sant skal hjarte ditt vende seg ein gong til, om ikkje to, og det til ein som andre kvinnfolk vilde ta flukta for. Du skal få stygg til mannen din, du skal rømme senga for han, rømme huse for han, du skal aldri få barn! – ho hadde sagt meir, hadde ikkje brørne til Gisken komme til syne. (74)

Det første tegnet på at noe er galt, kommer første kvelden i bryllupet, når brudeparet skal gå til sengs. Gisken ser ut til å være fornøyd, hun ser «frimodig» (s.st.) på mannen, smiler og sier godnatt til de andre jentene. Men så ser hun plutselig mannen som på en ny måte: «Da slo ho auga vidt opp og stirde på han. Ho gjekk att-å-bak imot veggen. Ho såg på mora og faren, ho såg stua rundt. Ho var krita bleik, og anka seg så dei kunde høre det» (74-75). Dette ser ut til å svare til noe i spådommen: «Du skal få stygg til mannen din» (74), ikke minst det at det kommer som kastet på henne, tyder på noe overnaturlig.

Det ser likevel ut til å gå godt for de nygifte. Men så får vi høre om en venn av presten, «ein underlig ven» (75), som heter Hågen, men går under tilnavnet *Gaup*.⁷⁸

Nokon alder på han var det ingen som visste, men dei gissa på han var millom 40 og 50 år. Det var ein kald kar både utvendig og innvendig: det fanns ikkje hår eller skjegg på han, andlete var glatt og beinbert, og vondt og stygt, og auga i han var så harde, dei fekk illfrost i seg dei han såg på. (s.st.)

Hågen er uhyggelig. Folk tror han har tatt liv, og at han kan komme til å gjøre det igjen (han kaller seg også seinere både morder og røver, 79). Ellers vet de ikke annet om ham enn at han sitter godt i det økonomisk. Han kommer stadig til presten, de snakker, spiller kort og har lærde samtaler, og folk sier at presten skylder ham penger, både for kortspill og andre ting. Gisken reagerer også på Hågen. I førstningen blir dette bare antydning, det er slik kvinner reagerer generelt, de «var så redd han, det hendte dei skreik og rømte berre han såg på dem» (76). Til å begynne med går hun ut av stuen når han kommer. Men hun oppfører seg mer og mer rart, stadig ifølge det anonyme dei-kollektivet, selv om hun går

⁷⁷ Både dette og andre eksempel på *litotes*, underdrivelse, tyder på et norront forelegg i stilen. Marit sier også «at for ingen ting skal ikkje dotter di gi sonen min det såre» (73), dvs. en trussel om hevn, og scenen avsluttes slik: «Dei skildest som uvenner, og det vart langt millom grannegarane etter den dagen» (s.st.). For bryllupet står det at «[d]ei heldt eit gilde som ikkje var lite, og det var ikkje små gaver brura fekk» (s.st.).

⁷⁸ Jeg kaller ham Hågen, men kun fordi det er døpenavnet. Navnene er begge nevnt 13 ganger i teksten. Jeg ønsker ikke å lande på ett av dem som mest «dekkende», og heller ikke legge inn en tolking gjennom hvilket jeg bruker når. Poenget må være at han heter begge deler. Det samme problemet oppstår i forhold til Vidar Holm og andre som betegnes vekselvis med fornavn og etternavn. Her ser jeg ingen god løsning.

ut, må hun hele tiden inn igjen; «dei sa ho måtte inn att om ho ikkje noko erend hadde» (s.st.). Den farlige tiltrekningen har begynt.

Gretha Holtan Folkestad sier i hovedoppgaven *Folketradisjon i Duuns noveller fra samlingene Gamal jord, Blind-Anders og Vegar og villstig* (1973) en del om overtro, eventyrtrekk osv. i denne novellen. Hun viser til Ingjald Reichborn-Kjennerud, og finner at Duun gjør bruk av *magiske tider og steder*, forestillinger om *de underjordiske*, sjangertrekk som *prøver, 3-tallsloven* osv. Hun oppgir en rekke kjennetegn som knytter Hågen til djevelen: at han er en fremmed person som sprer uhygge rundt seg; kortspillet, og særlig den påfallende vinnerlykken; og tilnavnet, som «stemmer med folketradisjonens syn på klodyr som en dyregruppe med sterk tilknytning til vonde makter» (158).

Etter hvert kommer Hågen mest når presten er borte. Gisken er bleik, men får seg ikke til å «rømme huse» (76). Så flykter hun likevel, hjem til moren en kveld presten ikke er hjemme. Når moren sier at hun kommer «som om ho skulde ha ein vond etter seg» (s.st.), roper hun «Ja, eg *har* det!» (77, forf.s uth.). «Eg tåler snart ikkje sjå han [presten] meir, tåler ikkje vera i hus med han! –gjenta hørte ho greb» (s.st.). Moren sier at det får hun pent gjøre, brødrene er mest stemt for å dra og hente tøyen hennes, men moren leier henne tilbake til prestegården. Bygden får, sannsynligvis gjennom tjenestejenten, vite hvordan sakene står, og selv om noen mener som moren, at dette burde hun ha tenkt på før, er andre mildere og sier at «vanlagnaen veit ein ikkje om før han kjem» (s.st.).⁷⁹

Det går tilsynelatende bedre etter dette. Men bare tilsynelatende. Nå slippes katten ut av sekken: «det var mykje verre enn før, ho tykte ikkje ho hørte til millom folk lenger: Ho hadde fått elsk til Hågen Stavholdt» (77). En kveld ber hun ham rømme med henne. Dette vil han ikke uten videre gjøre, men han setter henne på en prøve:

–Han sa at det skulde han gjera visst ho vilde vera han tru. –Ho svor ho skulde vere han tru.

–Kvinnfolk-ord trudde eg aldri, og kvinnfolk-hjarte lit eg ikkje på, sa han. Og ikkje har eg enno noko tegn eller varsel å halde meg til. Men vil du komma hit og vera hoss meg tre torsdagsnetter, tre månemørke torsdagsnetter, da skal eg tru deg. (78)

Selv om hun gjør dette, vil han ikke love å rømme. Men hvis hun merker at hun er gravid, skal han ta det som et tegn, og reise med henne (s.st.). Holtan Folkestad knytter også dette til det diabolske; *torsdagen* var den dagen de underjordiske hadde størst makt (se også Bø 1987: 156), og *månemørket* har sin plass fordi mørket hører ondskaper til, og fordi det hørte til folketroen at gaupen ikke kunne røre seg ved fullmåne (1973: 160).

⁷⁹ Kollektivet er ellers ikke så smålig i denne novellen som ofte ellers hos Duun. «[D]et var dei likaste ord dei hadde hørt» (84), heter det f.eks. når Eilert tar Gisken i forsvaret overfor faren.

Gisken gjør som Hågen sier. Tredje natten ber hun ham følge henne hjem. Han så gjør. På veien møter de en mystisk skapning. Gisken mener det er presten, Hågen er uenig: «det er større enn noko menneske eg har sett» (79). Holtan Folkestad påpeker at den fremmede er kledd i *kappe*, som kan være «djevelens forkledning» (1973: 158, «fotsid kåpe», heter det riktignok, også i førsteutgaven, 1924: 104, som hun viser til). Men som hun sier: «framstillingen gir oss ingen faste holdepunkter for denne antagelsen» (159), og vi får aldri noen forklaring på skikkelsen. De to tar en annen vei, og når de kommer frem, ligger presten og sover.

Så blir presten syk:

Det var synt for alle, at det var nåsotta som tok han. Da vart han eit anna menneske for Gisken, og ho for han. Dei fann henne gråtande framfor senga hans. Sia sat ho der dagandes dag og natt etter natt og vaka over han, heilt til det var slut, og gråte hadde ho støtt når dei kom. Ho gret overlydt ved grava hans, såg ikkje mor si ein gong, som stod der og vilde vera henne til trøst. (80)

Igjen har følelsene skiftet retning. Og igjen svarer det til Marits spådom; hjertet skulle «vende seg ein gong til, om ikkje to» (74). Holtan Folkestad mener det som skjer med Gisken samsvarer med det som i tradisjonen kalles *hugvending*: at trolldomskyndige kan påvirke andre menneskers følelser, og nærmere bestemt skape et «magisk avhengighetsforhold» (1973: 153). Forhold basert på hugvending kan imidlertid aldri bli verken lykkelige eller langvarige; den som er utsatt for den «våkner» før eller seinere opp. En spesiell form for hugvending er *elske*, der man kan tvinges til å elske en person mot ens vilje. Dette kaller Holtan Folkestad «en form for sykdom» (s.st.), som i verste fall kan ende med døden. Vi kan merke oss at både presten og Marit bruker uttrykket *å vende* (70 og 74), men presten håper det er Gud som vil gjøre det. Ordet *elske* blir brukt om Gisken i forhold til Hågen (77), det samme gjør *trolldom* (78) og *trolla* (83).⁸⁰

I gravølet får Gisken brødrene til å vise Hågen vekk. «Det synt på dem da dei kom att, at det hadde ikkje vore lettarbeid» (80). En natt tar han henne med seg med makt. «Ho vart meg kjær no da ho ikkje vilde vita meir av meg, sa han» (s.st.) – også for ham ser kjærligheten ut til å være en vrangsnudd affære. Han antyder også at han har overjordiske, eller snarere underjordiske, makter på sin side (s.st.).

Men Gisken rømmer også fra Hågen. I motsetning til sist lar moren henne bli hjemme. Brødrene får folk med seg for å *ta* Hågen, men han har rømt. Ikke langt, virker det som; det blir stjålet i stabbur etter stabbur, og Hågen er mistenkt. Så snur det enda en

⁸⁰ Også «Hemna er søb» og «Lykke-Per» (begge i *Vegar og villstig*), skildrer en slik omskiftelig kjærlighet.

gang, Gisken har gjemt ham i fjøset! Hun er nå synlig gravid, og han blir antatt druknet, eventuelt rømt. Han er i alle fall ute av saga, og med ham den vanskelige kjærligheten.⁸¹

Slutten på novellen har en annen tone enn den dramatiske handlingen som fører frem til den. Her blir *farens* kjærlighet trukket frem. Han mister selvkontrollen når han skjønner at Gisken har skjult Hågen, og slipper fra seg et rop. «Han hadde vore meir glad i henne enn folk visste om» (83). Faren ber Gisken ryke og reise, men Eilert irettesetter ham. «Ho har gitt hjarte mitt eit sår som aldri kan gro!» (84), sier faren. «Ho har gitt meg det same, sa Eilert, men enda er ho Gisken for meg» (s.st.). Eilert frir til Gisken og får ja. Han sier at hun er ham mer hellig nå enn om han hadde fått henne ellers (85). De gifter seg, og Eilert blir «ein lykkelig mann, og ein god far for guten ho fekk; dei var lykkelige båe to» (s.st.). Nå er det bare fryd og gammen, de levde lykkelig alle sine dager, Gisken dør til og med bare et par dager etter Eilert, som forsvarer både henne og barnet fysisk.

Vi har altså sett at kjærligheten kan skifte retning brått og tilsynelatende umotivert: først fra den trauste presten til den diabolske Hågen, så til den standhaftige Eilert. Men igjen er det sider ved slutten som ikke kjennes tilfredsstillende. For kjærligheten til Eilert, står den til troende? Er den ikke for entydig og snill, og slutten i det hele tatt for harmonisk? Giskens uregjerlige følelsesliv tatt i betraktning, virker det rart at hun skal falle så fullstendig til ro med nabogutten. Er Eilerts kjærlighet den som tilgir alt, tåler alt? Som har en så stor makt at den kan lege det som har gått foran, annullere Giskens draging mot det farlige? «Når det finns så stor ein kjærleik i verda, sa ho, så er det eit under som eg gir meg for. Da er ingenting umulig» (85), parafraserer Gisken Korinterbrevet, og skriver dermed under på den manifeste «alle sine dager»-moralen. Holtan Folkestad går god for denne moralen, men etter mitt syn med svakt belegg: Å si at Gisken *svikter* Eilert (1973: 152), er for eksempel å trekke det langt, og behandlingen av rammefortellingene i boken (16ff) fanger ikke opp det flertydige i metakommentarene. Mangel på nærlesing gjør konklusjonen mulig: «Det lykkelige ekteskapet mellom Eilert og Gisken blir en bekreftelse på kjærlighetens seier over ulykke og trolldom» (163). Også Fetveit velger en slik utgang. Han

⁸¹ Forbindelsen mellom «Gisken Larsdotter» og *I eventyre* innbyr til tanken om at Duun må ha hatt romanen foran seg når han skrev novellen. Eilert Vennestad er i *Juviksfolke* den gamle mannen Elen styrer huset for. Hun gifter seg med brorsønnen, Iver. I og med at Hågen er far til Giskens barn, blir arven fra ham slik ført inn i juvikslekten (handlingen i novellen må foregå lenge før *I eventyre*; Blind-Anders sier at det skjedde *lenge før hans tid*, 70). Det er flere likhetstrekk mellom Hågen og Iver, både skalletheten, det nifse blikket og forkjærligheten for penger (1976 2: 75, 1948 6: 157f). Og et lydlig ekko: de sjeldne, men nesten homonyme ordene *gaune* (1976 2: 70) vs. *gaufn* (1948 6: 154, så sjeldent at det er utstyrt med ordforklaring i *Minneutgaven*. Henger det sammen med *Gaupá*?). Man kan altså tenke seg at novellen har en kommentarfunksjon, eller er tegn på at Duun ikke var ferdig med stoffet. I så fall er det nærliggende å tro at det er kjærligheten han vil utdype, få frem det farlige på en måte som ikke lot seg gjøre i det store episke sveipet, evt. at han vil så noe diabolsk i Iver, muligens i sammenheng med den statusen han har i utgangen av romanserien som helhet.

ser ut til å gjøre et skille mellom seksualitet og kjærlighet, eller *eros* og *agape*, og mener at «den reint sanselige elskende [er] vond for di han gjer den elskande til eit usosialt menneske» (1979: 257-258), mens novellen gir oss «eit alternativ i den gode kjærleiken» (258). Schjelderup ser novellen som unik: «den trofaste beileren Eilert, evner å løse konflikten slik som *ingen* av dikterens helter har maktet det i hele raden av romaner fra Helge i 'Marjane' og til Odin i 'Juvikfolke!b» (1945: 210, forf.s uth.er). Disse anerkjenner altså selv en kjærlighet med så mye svart i seg, ved å fremheve en forsonende løsning.

Til denne novellen er Blind-Anders' avsluttende metakommentar kanskje mindre kryptisk enn for flere av de andre novellene i samlingen. Men *helt* samlende er den ikke. Åsel spør om han ikke heller kan «komma med ein liten lettлива stubb» (85), noe som vil si at hun, tross sin «positive» innstilling til fortellerkunsten generelt, og tross den (påstått) lykkelige slutten, oppfatter historien som dyster. Anders siterer da «mannen som kom ut frå tukthuset» (s.st.) med det tvetydige «Er grase virkelig så grønt?» (s.st., forf.s uth.). Det er på den ene siden klart at gresset *er* så grønt. Det er så grønt som det er, det er tukthusfangens perspektiv som gjør at det ikke virker «virkelig», avstanden i tid fra han så det sist, før han havnet i fengsel. Selv det virkelige kan virke lite «realistisk», og sannheten lite overbevisende. Men når mannen på denne måten sår tvil om det han ser, kan det være en pekepinn om at også leseren har grunn til å tvile, på det *han* ser (eller hører) i novellen.

Likevel er det vanskelig å «bevis» at den lykkelige slutten er villet, at Duun har tvunget fiksjonen inn i en harmoniserende avrunding. Det rekkes kanskje å vise at det er forhold som står i spenning. Det står også to livssyn på spill: ett som opererer med en dikotomisk svart-hvitt-motsetning (som Lars Lines' «enten ein engel eller ein deivel; eitt tå to», Duun 1949 4: 223), et annet som innebærer en forståelse av verden der fenomenene er vevd inn i hverandre, der en ting ikke bare er A eller ikke-A. Som Gisken når hun sier at «Han eg vilde ha, han kunde eg undvera, og kva skulde eg med han da?» (1976 2: 73-74). Å ville ha noen betyr her å *ikke* ville ha ham. Konklusjonen på novellen må i alle fall være at kjærligheten ikke, eller i hvert fall ikke *bare*, er en oppbyggelig kraft.

Erotikk og forbrytelse. *Gud smiler* (1935)

Fra én side sett er denne romanen tradisjonelt oppbygd. Den følger en, ikke vugge-til-grav, men vugge-til-ekteskap-utvikling for hovedpersonene. Mens vi fulgte Gisken til døden (om enn ikke fra fødselen), følger vi Gudrun og Justin fra tidlig barndom og trygt inn i ekteskapet (selv om det er rikelig med død her og). Fra en annen side sett er kom-

posisjonen utradisjonell: Romanen er utformet som to selvstendige deler som tar for seg hovedpersonenes liv hver for seg, for så å samles i en kort spisset epilog. «Her er tegna opp ein av dei mange snøplogane livet lagar. Boka burde kanskje heitt: Ein snøplog går i land», sa Duun om *Gud smiler* (sitert fra Thesen 1942: 308).⁸²

Jeg oppfatter denne romanen, og særlig Gudrun-delen, som er den jeg først og fremst vil ta for meg, som Duuns mest erotiske.⁸³ Hvorfor? Her er ingen eksplisitte skildringer av erotikk eller seksualitet, i så måte er romanen av vanlig Duun-merke, med ellipser eller utelatelser der det «skjer noe».⁸⁴ Det er mer noe som ligger under. At dette oppleves så sterkt må være fordi vi følger Gudrun *nært*; i motsetning til det som er tilfelle for eksempel for Giske, får vi innblikk i mye av hennes tanker og følelser, som hun, stolt og på mange måter kompromissløs som hun er, ikke prøver å pynte på, verken for seg selv eller for leseren. «At ei kvinne måtte *tilgi* ein mann at han ikkje var for nærsøken mot henne, det var visst aldri ei kvinne skapt til» (11: 247, forf.s uth.), tenker hun for eksempel om forholdet mellom kjønnene. Romanen slipper det farlige til i Gudruns tanker, det står ting på papiret her som man kanskje ikke mer enn halvveis tør tenke. Og siden vi er så tett innpå henne, griper stemningen fatt i hvert fall i denne leseren. Det «kriminaltekniske» spiller også inn, Gudruns ihugne iver etter å vite hva det er for slags mann hun har festet kjærligheten sin til. Ikke at plottet blir altoverskyggende; romanen lar seg godt lese uten at svaret på kriminalgåten blir hovedsaken. Men *tyngden* som ligger i bunn, både av handling, stil og språk, har å gjøre med at fortellingen hele tiden opererer i nærheten av det farlige, som her er knyttet til det kriminelle.⁸⁵

For det er som sagt rikelig med død også her. Allerede som barn opplever Gudrun at søsteren Asta, som hun er svært knyttet til, blir gravid med legen i bygden, som er gift og mye eldre enn henne. Asta vil ta livet av seg, hun reiser bort og kommer aldri tilbake,

⁸² Også et mye sitert utsagn. At ingen har festet seg ved at Duun på denne måten viser til Sandemose, er rart. En snøplog *går* ingen steder, og slett ikke *i land*; formuleringen gir liten mening uten som kollegial hilsen. Enda mer enn *En sjømann går i land* (1931) har *Gud smiler* felles med *En flyktning krysser sitt spor* (1933): mord og kjærlighet, låve som brenner, opptatthet av hester osv.

⁸³ Og jeg innbiller meg at D. H. Lawrence's Gudrun Brangwen spøker i bakgrunnen her, særlig fra *Women in Love* (1920). Innledningsvis i begge romaner er en samtale med påfallende likhetstrekk, der søstrene snakker om det å gifte seg og få barn. Også det å *onske seg månen* som bilde på *det umulige* fins i begge (svært eksplisitt i siste kapittel av *The Rainbow*, 1915), som det gjør i Cora Sandels *Alberte og friheten* (2004: 344). Gudrun Gjukesdotter i *Gudrunskvida* og Gudrun Osvivsdatter i *Soga om laksdolane* elsker også sterkt. Dette er kvinner som, med Batailles ord, overtrer fornuftens lov «by loving [...] in spite of herself» (1993: 23).

⁸⁴ Der ett eller flere «←» ofte indikerer «neste morgen» e.l., se f.eks. om Massi og Petter (5: 196), Odin og Kristine (6: 245). I *Tre venner* er det nesten filmatisk; lydsporet tar over når billedsporet zoomer ut (3: 230).

⁸⁵ I *Ettermale* løser hele fortellingen seg på denne måten opp i paradokset: Det som driver handlingen viser seg å ha vært en mordgåte som ikke er noen mordgåte, og en farskapsgåte som ikke er noen farskapsgåte.

men dør kort tid etter (191ff).⁸⁶ Noe seinere redder Gudrun et «skambrent barn» – «[d]et var useieleg korles han var tilreidd» (195) – ut av et brennende hus, og løper til doktoren med det i armene. I løpet av romanen mister hun videre et barn (Arn), en ektemann (Ola Lindsholm), og en elsker (Vidar Holm). Ikke rart om kjærlighet og død henger sammen.

Gudrun er en sterk person, og hun har ikke minst humor, et skråblikk på tilværelsen. Hun makter å se seg selv utenfra, som når hun reflekterer over utstyret, eller snarere mangelen på sådant, hun har med seg inn i ekteskapet: «Gjenta kasta sine serker i haug, det vanta henne berre nitten på tjaug!» (204). I *Samtid*, der hun dukker opp igjen som bi-person, nekter hun å sette flere barn til verden (tanken om dette lanseres alt tidlig i *Gud smiler*, s. 195). Hun blir forlovet med Ola etter eget initiativ – «det var *ho* som tok *han*; – det er ein skilna det, sa det i henne» (199, forf.s uth.er) – selv om det er en annen hun liker bedre (196). Ola er da symptomatisk nok full, og hadde sannsynligvis frosset i hjel hvis ikke Gudrun hadde reddet ham. Han sverger på å bli avholdsmann hvis hun vil ha ham (198), men dette varer ikke lenge. Og Ola har en solid reim av destruktivitet i seg. Faktisk fremstilles han gjentatte ganger som selvmorder. «[F]år eg ei skive saltkjøtt med brød under, da likviderer eg» (215), sier han. Og mat får han, i store mengder, drikke også. «Ola heldt på og tok live av seg med mat og drikk» (218), kommenterer kompanjongen, og gammalfar uti kammerset er borti det samme (s.st.). Når Ola forteller Gudrun at han har vært utro, og hun sier at hun kunne gjøre gjengjeld, svarer han: «Da skulde eg flere!» (210). Gudruns reaksjon er slik: «Det var dei orda han drap seg med for henne. Han var ein som drap seg i dumaste råskapen» (211). Det å dø kan altså skje på andre plan enn det bokstavelige; ikke mye seinere gjør Ola, fortsatt ifølge Gudrun, «eit nytt sjøl-drap» (217), når hun ser noe i blikket hans hun helst ikke ville ha sett. Om drammene sier Ola at «det er einaste måten eg kunde sjølmyrde meg på» (219). Ikke lenge etter er han død. «For når Ola vilde ha gjort ende på seg så måtte han få viljen sin i det» (s.st.). «Ola han sa til med det, at så lenge dei ikkje tar frå oss døden har vi ikkje noko å klaga over» (260-261), minnes Gudrun seinere.

Også Vidar Holm, som først er en forretningsforbindelse av Ola, og siden blir Gudruns elsker og store bekymring, besettende og altforandrende kjærlighet, har mye destruktivitet i seg. Ved deres første møte synes Gudrun han ligner en «tonediktar eller

⁸⁶ I utgangspunktet på grunn av komplikasjoner enten etter fødselen eller en ulovlig abort. Men selvmordstankene hennes er sterkt understreket. Gujord heller mot abort som forklaring (2007: 409), men det er *sommer* når Asta forteller om graviditeten (191), og juleforberedelser eller seinere når Gudrun får brev om at Asta «var sjuk, ikkje noko farlig, for *det* var overstått, men ho kjente seg ikkje frisk etterpå» (193, forf.s uth.). Dermed ser svangerskapet ut til å være kommet for langt kommet til at det kan ha vært avbrutt provosert. Tidsperspektivet sår også tvil om doktorens forklaring. Blodforgiftning, som blir oppgitt som årsak, forløper mer akutt, i tråd med doktorens ord om at «det hadde gått så fort» (194).

kva det var» (213). Det er noe melankolsk, men også sentimentalt eller i overkant *inderlig* over ham: «Mannen var ikkje tillitvekkande, som forretningsfolk sa, men der var noko i han som ho kunde snakke til. [...] Ein ulykkelig mann, sa dei, men han hadde ikkje lov til å gå og syne det fram slik» (s.st.). Det er uklart akkurat *hva* det er ved Holm Gudrun synes hun kan snakke til, men en form for gjenkjennelse spiller inn: «Han kom for henne så utekkelig velkjent» (216), «ho syntes han stod henne så nær, var liksom i ætt med henne; dei var heimlausingar båe to» (220). Dessuten snakker han til noe i henne som andre ikke ser, som hun kanskje heller ikke er klar over selv: Målet hans «kalla på noko frammandt i henne» (249-250). Blikket hans er allerede ved det første møtet «ulovlig nærgående» (213), og «[h]eilt edru var han vel ikkje» (s.st.).

Gudrun ber i alle fall Vidar om hjelp til å «berge» Ola fra sine destruktive tendenser. Selv om det er noe hun liker ved ham (som ikke er tydelig erotisk enda), er det også noe hun finner frastøtende (s.st.). Det går ikke lenge før den første erotiske kontakten: Han tar etter henne, to ganger, og prøver en gang til. Siste gangen holder han henne fast en god stund (214-215). Neste gang de treffes, er Vidar «fastande edru» (216). Overraskende nok synes Gudrun dette ikke kler ham (s.st.). På grunn av ulike transaksjoner er Vidar i økonomisk krise, men Gudrun hjelper ham til å få jobb i banken (217, tanken på at han kan finne på «noko gale», s.st. streifer henne imidlertid). Men arbeidsforholdet varer bare en stund, han blir oppsagt når det ikke lenger er bruk for ham (227).

En tid etter Olas død, tar Gudrun kontakt med Holm for å få den økonomiske situasjonen på gården forklart for seg (224). Hun treffer ham også på dans (226f), og hører så at det er begått underslag i banken – «enten har han gjort det eller så har han ikkje gjort det» (228) – og at Holm har reist til Stockholm for å «bli kurert med radium for eitt eller anna» (s.st.). Samme dagen han forsvant, forsvant også Gurina, en tvilsom type av tater-slekt (229). Gudrun mener Holm er skyldig i underslaget (228). Hun vil selge parten sin i et teglverk for å redde ham (230), men får ikke solgt den. Hun påstår, mer eller mindre uten å tenke seg om, at hun er ansvarlig for Vidar (228), og dette holder hun fast ved. I hovedoppgaven *Påvirkning, utvikling, erkjennning, spenning. Tråder i Olav Duuns kjærleghetsroman Gud smiler* (1992) peker Anne Haavaldsen på et viktig tekststed, nemlig når Ola – tilgjort uskyldig? – sier: «Det blir du som må ut og hjelpe han [Holm]. Nei ikkje av nokon særlig grunn, men du kan det og eg ikkje» (217, forf.s uth.). Gudrun blir da bragt ut av likevekt: «Ho tenkte, der ho heldt på med omnen, at brann det ikkje no, da brukte ho parafin!» (s.st.). Haavaldsen kommenterer: «Gudruns sterke følelser lar seg verken kontrollere eller fornekte. [...] Det er som om hun hele tida balanserer på grensa av hva hun kan

makte. At hun i dette øyeblikket er i ferd med å fyre opp nettopp i ovnen, symboliserer at vi her har med sterke erotiske lidenskaper å gjøre» (1992: 65). Når hun reiser til søsteren på Sevaldstad for å kjøpe hest (det er her hennes og Justins historier faller sammen) ser hun Gurina igjen, og følger etter henne, men uten å se noe til Vidar (235f, selv om det viser seg at han har vært der, 249). Men hun tenker stadig på ham, ikke minst når det kommer for en dag at en enslig mann i nabobygden er slått i hjel, og pengene på bankboken tatt ut i byen. «Holm, tenkte Gudrun, og det tenkte vel alle» (238), ikke minst siden skriften på den forfalskede fullmakten «var mykje lik skrifta til ein mann som var etterlyst for eit anna lovbrott» (s.st.).

Etter at hun er kommet hjem til Lindsholm, ligger Gudrun våken og halvveis venter Vidar flere ganger. Hun tenker at uansett hvem og hva han er, ville hun ha berget ham likevel (239). Så kommer han, etterlyst og utsultet. Ambivalensen og maktesløsheten, det å være overlevert til krefter som er sterkere enn viljen, er understreket: «Ho vil ikkje, men ho rår ikkje for det, ho må. –Det vonde som eg ikkje vil, fer det som ei frostri gjennom henne» (240). Som Haavaldsen påpeker (1992: 73f), er dette bare et halvt bibelsitat, der begynnelsen, om *det gode som jeg vil* tekstlogisk «riktig» er utelatt (sitatet lyder i sin helhet: «Det gode som eg vil, det gjer eg ikkje, men det onde som eg ikkje vil, det gjer eg», og er fra Rom. 7.19). Gudrun skjuler Vidar i dagevis, og vi får flere samtaler mellom dem, som kaster vekselvis lys og skygge over hva som har hendt mens han var borte.

Gudrun stritter altså til en viss grad imot sin tiltrekning overfor Vidar. Men en kveld bestemmer hun seg. Hun finner frem vin og kjeks, kler seg fint og går til rommet hans for å bli. Det virker nesten som om hun går skjebnen i vold: «Ho hadde visst tatt denne avgjerda for lenge lenge sia, det var avgjort før ho vart fødd» (248). Når hun er klar til å gå, skjer en slags splittelse i henne. Hun sier «farvel til seg sjøl. Så gjekk dei kvar sin veg» (s.st.). Da Vidar kom, opplevde hun noe lignende, hun tenkte seg stuen som en scene – kunsttematikken er gjennomgående og noe vi skal se nærmere på – der det foregikk «to drama, det eine i tankane, og det fer fort i veg, det andre i stua her, og det går utålelig seint for seg» (240). Seinere, når de ligger og tror det kommer folk til gards, opptrer også Vidar som i to deler. Han spør: «Er det eg som kjem?» (250). Denne splittelsen kan kanskje forstås som et mytisk lag i romanen. Det er flere opptrinn knyttet til jartegn, hunder som gjør og ikke gjør, haner som galer og ikke galer osv.). Også her er det motsetningsfulle og farlige understreket: «Da kraup ho inn til han, enda det var han ho var redd» (s.st.). Den forbudte og farlige kjærligheten åpner Gudrun for en erkjennelse om hvor overskridende og umulig det er å elske: «Og så går det opp for henne, kor umennes-

kelig det er å vera så glad i eit menneske» (255). Det er rett og slett ikke *menneskelig*, selv om det kanskje er det mest menneskelige av alt. Dette er en erkjennelse som ikke kan overføres som kunnskap fra en person til en annen: «Å vera glad for alvor i ein, det er tusen ting, men *ein* gong er det noko som ingen har røynt, utan det kreke det fell på», tenker hun i fortsettelsen (s.st., forf.s uth.).

Vidar sier at han skal gå til lensmannen og oppgi seg. Borte blir han, men til lensmannen kommer han ikke. Gudrun ut og lete. Så sørover til søsteren igjen. Da ankommer Justin, som slår til og kjøper hest nokså med det samme. De to går kveldstur sammen, før Gudrun blir vettskremt av nyheten om at politiet er på jakt etter en mistenkelig mannsperson. Når Justin nærmest ut av intet spør om hun vil gifte seg med ham, ler hun og svarer først nei (265). Det vil si, nøler hun, hvis han vil hjelpe henne med å redde en som kanskje er både tyv og morder, vil hun slå til. Da er han kontant avvisende (s.st.). Her slutter delen om Gudrun, med at gården brenner ned samme natt.

Romanens siste del, som bare er på 11 sider, handler om dette. Her er vi ikke lenger så tett på personene. Delen faller i to, først hovedsakelig med Justin som perspektivbærer, så Gudrun. Den gjentar slik de to hoveddelene. I og med at siste del av Gudruns og Justins historier også fortelles i den respektive andres, er det en flerdobbel gjentakelse her. Tar man med at noe går igjen i *Samtid*, er det enda et lag på spill. Det skjer dramatiske ting på disse sidene. Mens det brenner på låven, viser det seg at Vidar er der. Han dør i brannen (det gjør også Justins nyervervede hest. For flere paralleller mellom de to hovedpersonenes historier, se Haavaldsen 1992, f.eks. s. 14f og 69f). Justin og Gudrun drar hver til sitt, men han oppsøker henne seinere og får endelig ja. Men før vi ser nærmere på avslutningen, skal vi gå litt dypere inn i Vidar, og se på kunstmotivet i romanen.

Gjennom Gudrun følger vi Vidar vekselvis på avstand og på nært hold. Hele tiden er det farlige og forbryterske ved ham aktivert. Og hele tiden filtreres dette gjennom hennes fascinasjon for ham (for *belhjertet* går hun ikke inn for å bekjempe den; hun er stolt, og skammer seg ikke,⁸⁷ men *undrer* seg nok mer enn f.eks. Frigg gjør i forhold til *sin* tabubelagte mann): «Den mannen lærte ho aldri å kjenne, hadde Ola spådd» (227). Sant nok. Det Gudrun nærmere bestemt tenkte da hun lå våken hjemme og ventet på Vidar, var dette: «Lat han vera mordar òg, lat han vera dokteren, lat det vera sant alt det eg må skjemmaast over. Eg vilde ha berga han like vel» (239). At doktoren dukker opp igjen forsterker det destruktive ved Vidar, det var doktoren som var den utløsende årsaken til søs-

⁸⁷ «Ho kjenner ho er ung, ung og vakker og full av glede, ei kvinne i verda, kallar ho det. Ho er det ja, og det er inga skam å vita det, det er lykke. Lat så lykka vera eit kors å bera» (228).

terens fall, og som kom med budskapet om at hun var død. Denne forbindelsen ble klar for Gudrun da hun hadde mareritt: «Ho har drømt så vetlaust at ho kunde skrike. Ho har set Vidar Holm, han var her hoss henne, men så var det dokteren, fienden, han som førte elende over Asta, – han var det ja, og han *er* det!» (236, forf.s uth.). «Men Holm har eg da ikkje?» (s.st.), tenker hun vidare. «Ho veit ingen ting om det heller» (s.st.).

Det forbryterske ved Vidar er som sagt til stede fra første stund. Jeg har alt sitert blikket hans som «ulovlig nærgående» (213), og når han tar det til seg, er det «mest som han hadde stole einkvart» (s.st.). Han presenterer seg som «ærelaus» (214, to ganger) – en epitet Gudrun raskt gjentar (s.st., to ganger det også) – og bruker også et ord som «gjerningsmann» (226) om seg selv. Selv om han definivt også har æresfølelse, er både det lovstridige han faktisk foretar seg, og de språklige beskrivelsene som knytter ham til det kriminelle, med på å understreke det farlige og overskridende ved ham. Å overtrede loven er én ting, å bryte gjengse normer (f.eks. ved å ta rundt kvinnen som tilhører hans venn og kompanjong) en annen.

Gudrun knytter også noe overnaturlig til Vidar. Og han er knyttet til kunsttematikken, og gjennom den til destruktivitet og død. Første gang vi ser ham, blir han beskrevet som en kameleon, alternativt en skuespiller: «Han kunde visst skape seg til som han vilde. Det var utrivelig med desse auga òg, dei hørte ikkje til i andlete på en mann» (213). Teatermetaforikken kommer igjen når han dukker opp som rømling: «Stua er ei slik scene dei kallar, og dei to skal spela» (240). Også når Justin frir, tenker Gudrun at noen (dvs. Vidar) kanskje står i skjul og hører «heile spelstykke» (265). På Sevaldstad tenker Gudrun at når Vidar kommer, vil hun ikke kjenne ham igjen: «kvar gong der kom frammandfolk inn venta ho det var *han* som kom, han var utklædd så ho ikkje kjente han» (261, forf.s uth.), og når Justin dukker opp, tror hun først han er Vidar: Han «lutte seg ned mot hunden og mana han til å tie. Der var berre ein som kunde slikt [nemlig Vidar]. Og denne her skapningen såg slik ut, han måtte vera ein som hadde skapt seg om» (262).

Også Ola og Gudruns far og bror er knyttet til kunsten og rusen. Begge deler peker mot overskridelse og destruktivitet. Allerede i første avsnitt av fortellingen hennes får vi høre at faren er *fattig, musiker og tørrlagt alkoholiker*. Han har *drukket* seg til å bli avholdsmann «sa einkvan, så var det òg ein skam» (189). For Olas del knyttes kunstmotivet ikke minst til noen *lapper* han skrev før han døde, som må ha vært en slags aforismer. De fles-

te har Gudrun brent, ulest, virker det som.⁸⁸ En er imidlertid bevart. Hun viser den til en slektning som spør om ikke det fins noe skriftlig etter Ola:

Ho svara ho hadde ikkje funne anna enn dette her, og gav han ein papirlapp.

–Fylleskrift! sa han da han hadde lese det. –Fyllepennskrift, retta ho det til.

Der stod, så vidt ein kunde stava det «Sæl er den som døyr mett og utørst, men sælare er dei som sitt att og sørger.» «Usunt å vera sunn, du døyr av velvære.» Tvert over papire stod det, ein mon meir uleselig enda: «Eg gjorde ein stor ting for å få det eg vilde ha, men vi vart narra –» og så ei lang regle med meiningslause ord, «matbrokk», «skjedinvilje» og meir av det slage, ein stor blekk-klatt til slutt. (223)

Mens hun venter på Vidar *vever* Gudrun.⁸⁹ «Det vart figurar og anna stas, mønstre som tok seg oppatt og oppatt» (239). Her finner Haavaldsen en repetisjonstvang uttrykt i teksten. Det virker ikke som om Gudrun selv bestemmer over vevingen, skriver hun: «Agens i hovedsetningen er mønsteret. Dette kan ses som et symbolsk uttrykk for de kreftene Gudrun er underlagt, og som styrer handlingene hennes i den situasjonen hun nå befinner seg i» (1992: 72). I forhold til Vidar gjentar Gudrun Astas ødeleggende forhold til doktoren, mener Haavaldsen. Men i likhet med *lekegården* og *diktene* hun beskjeftiget seg med da hun var liten, er veven også et kunstnerisk uttrykk. Gudrun har vært både på teater (204) og kino (257. At det hun der fremhever å ha sett er «eit mordar-andlet, det var så ugudelig at det frøyste henne stiv», er nok ikke uviktig). Hun omtaler flere ganger egne tanker og uttalelser som å *dikte* (f.eks. s. 274 og 275) og at hun stadig metaforiserer i retning av *scene*, *spell* osv. kan tyde på at hun er en iherdig publikummer.

Under oppholdet på Sevaldstad låner Gudrun romaner av en yngre sønn på pensjonatet, som er student. «Ho fresta å lesa dem, og det var rart å sitte slik og reise i ei anna verd. Ein opplevde det som *kunde* ha hendt ein sjøl: for menneske var visst ingen ting umulig?» (262, forf.s uth.).⁹⁰ Det viktige her er for det første at Gudrun lokaliserer både en form for identifikasjon (det som *kunne* ha hendt en selv), og en innsikt om menneskets overskridende tendenser (at *ingenting visst er umulig*, dvs. at mennesket ikke lar det som virker umulig forbli det), nettopp til skjønnlitteraturen. Men det er for det andre en ambivalens eller motsetning her, både gjennom Gudruns egen avstandstagen, som følger umiddelbart: «Men ho vilde ikkje vera med på det» (s.st.), og fordi studenten, som hun låner romanene av, er en tvetydig figur. Studenten fremstår i første omgang som blodløs og stakkarslig, med hang til melankolien i sin vemodigvakre form («melankolikken» er også tematisert i boken, 247 m.fl.). Gudrun merker godt at han svermer for henne – først

⁸⁸ For en erting av leseren. Hva kan det stå på dem? Ingenting, selvsagt, for de har ikke eksistert annet enn som fiksjon, og nå fins de ikke i fiksjonen heller. De har altså aldri blitt lest, og det to ganger.

⁸⁹ Også Gjartru Håberg *vever* når forloveden er død (5: 245). I *Soga om laksdolane* er Gudrun Osvivsdatter beskjeftiget med denne typen arbeid mens ektemannen, etter hennes påskyndelse, er ute og dreper mannen hun virkelig elsker (om hun *vever* eller *spinner* er omstridt).

⁹⁰ Den siste setningen står nesten ordrett også i *Ettermale* (11: 47), men er der ikke avgrenset til kunsten.

tenker hun at han bare er *litt* forelsket («ikkje så mykje at det gjorde noko, berre litt å livnære ulykka si med, ventelig», 237) siden skjønner hun at han er «dødsens forelska» (262). Men studenten er også den som til syvende og sist risikerer livet for å prøve å redde Holm ut av den brennende låven (det er nemlig ikke Justin, slik man tror i *Samtid*, 12: 41. For flere diskrepanser i hendelsesforløp og fremstilling av personer i de to romanene, se Fosse 2001: 82ff).

Gud smiler er ikke bare sterkt erotisk, den er også svært spennende. Uvissheten på «Whodunit»-nivå blir trukket ut og trukket ut. Det kan være flere grunner til at Vidar ikke vil «bekjenne» for Gudrun om sine eventuelle forbrytelser. Det ser i alle fall ut til at det at hun ikke stoler på ham betingelsesløst, er viktig for ham, kanskje fordi han vil at hun skal ville ha ham uansett.

Eg skulde ikkje dømme deg til nokon ting, berre eg kunde –
Berre du kunde tru på meg ja. (254)

lyder én ordveksling, og når Gudrun ikke gir seg: «Men når du er – – når du er uskyldig i det, da kan du vel seie det til meg? [...] Ja det kunde eg, svarar han da litt har vore. Men eg gjer det ikkje, trur eg» (255).

Gudrun må ha Vidars ord for at han ikke er morder. Trass i alt det overskridende hun legger i kjærligheten – her ser det ut til at hun møter sin overmann. Et gjennomgående trekk i «avhørene» er at Vidar *smiler*, noe hun oppfatter som avstandstagende og nedlatende. Han ler hånlig og blir sarkastisk når hun ber ham om å fortelle alt (251). «Denne smilen hans kunde gjort henne iskald. Men ho såg djupare i han.⁹¹ Han var ikkje anna enn eit farvel til all ting i live» (s.st.). «Når han smilte no, skar det i henne, da kan eg aldri tru han meir» (254). Kanskje er det også en form for sadisme hos Vidar her,⁹² men romanen gir ikke nok grunnlag for å gå inn i Vidar som person til at slike tanker kan forfølges. Dermed gjenstår to hypoteser for uttværingen: enten at den, bortsett fra «Whodunit»-gevinsten, ikke er godt nok motivert, eller at den fungerer på et annet nivå, nemlig fordi også spenningen hos *leseren* avhenger av sammenvevingen av det erotiske og kriminelle. Det er ikke bare det at Gudrun får en mann som er viktig, og forholdet som utvikler seg mellom dem, men hun får en mann som kanskje er drapsmann. Hvis leseren identifiserer seg med Gudrun, er det farlige en del av denne opplevelsen (og det er på grunn av at denne virkningen avhenger av det narrative forløpet over tid, at jeg siterer og parafraserer så-

⁹¹ Jeg går da ut fra at *han* viser til *smilet*, som er et hankjønnsord hos Duun, og ikke til Vidar.

⁹² Den som elsker mest har minst makt, sier Kristin Sampson i en diskusjon av Barthes' *Fragmenter av kjærlighetens språk*, «mens det er den som blir elsket og som egentlig er et objekt, som på en måte har styringen og forårsaker lidenskapen og galskapen i den forelskede» (Granberg og Sampson 2000: 17).

pass rikelig). Spenningen og usikkerheten hos Gudrun står i forhold til spenningen og usikkerheten hos leseren. De vet like lite, det er nesten diametralt motsatt «Ei lita jente og tjyven hennes», der leseren vet alt og Ingeborg Anna nesten ingen ting. Kanskje er det her det erotiske ligger? I det fremmede, ukjente, det som avdekkes litt etter litt? Både Barthes (1998: 15) og Brooks (1996: 31) diskuterer lesing i forbindelse med *strip-tease*. Tekstlysten er riktignok en annen enn strip-teasens, sier Barthes. Men i likhet med Brooks regner jeg dette for mindre viktig). Det er i *avbrytelsen* det erotiske ligger, sier Barthes (14). Og avbrytelser er det mange av i *Gud smiler*. Både Hågen, Vidar og Martin Olsen, som vi snart skal komme til, er dessuten fremmede. Begge deler skaper erotisk spenning. Og selv om vi gradvis ser mer av dem, innordnes de aldri i noe kjent og ufarlig. *Gud smiler* synes dermed å si at mens kriminalgåten har en løsning, har kjærlighetsgåten det ikke.

Under brannen på Sevaldstad viser det seg at Vidar har tatt opphold på läven. Han kommer til syne i et vindu som er så høyt oppe at å hoppe betyr den visse død. Folk på gården finner en stige, studenten farer opp og får såvidt tak i ham. De kommer seg halvveis ned før de faller, og Vidar blir livstruende skadet. Igjen får vi et ekko fra Gudruns forhistorie: «ho vilde ta han og springe dokteren i møte med han, for det hadde ho gjort ein gong før» (269). Dette viser til opplevelsen med det skambrente barnet, 195).

Denne scenen får vi mest fra Justins perspektiv. Selve fallet får vi utelukkende fra hans, det vil si, vi får klattringen opp, og ser så Gudrun stå på kne ved siden av Vidar, idet Justin lukker øynene og bare *bører* nedturen. Men Vidar dør uten å ha sett eller snakket til Gudrun. Perspektivet skifter når de prøver å få liv i ham, da får vi to avsnitt med hennes fokalisering, der selv ikke dødsøyeblikket er holdt unna: «Andlete hans kvitna, det vart eit lik-andlet med ho såg på det, kroppen slakna og synte kor vonlaust død han var» (269).

Det er en påfallende tanke hos Gudrun like før han dør: «Men han måtte i alle fall slå opp auga og kjenne henne før han døde, det gjorde dei da?», tenker hun (s.st). Det påfallende ligger i allmenngjøringen – «det gjorde *dei* da» (min uth.). Det er som om hun har avstand til hendelsen, noe som virker rart når man tenker på hvor dramatisk den er; man skulle ikke tro hun i en slik sammenheng hadde tanker for annet enn det som utspilte seg like foran henne. Kanskje viser *dei* til menn generelt; da Ola døde, var det slik det foregikk, han åpnet øynene og kjente henne (221-222). Det gjør imidlertid ikke Vidar. «Han såg ikkje etter henne meir enn ho såg etter studenten» (269), tenker Justin. Hvis dette er sant, er det ulidelig trist.⁹³

⁹³ Og kanskje ikke bare for Gudrun, det kan også bety at ikke Vidar visste at hun var der. Hvor trist det kan ha vært *for ham*, er umulig å vite, gåtefull som han forblir.

Men kanskje viser de ukjente «de» til fiksjoner Gudrun har forholdt seg til. Det er som hun har det fra kunsten hvordan man ter seg når man dør, altså at livet etterligner litteraturen, ikke omvendt (selv om Gudruns liv selvsagt er litterært). For i bøker, på teater og film er det en konvensjon at dødsscener ledsages av en oppsummering; et visdomsord, en tilgivelse, en innrømmelse av hvordan det «egentlig» var e.l. (Hvis *Gud smiler* var en Hollywood-produksjon, hadde nok Vidar sagt at han hadde elsket henne hele tiden, eller sett på henne med et blick som sa det samme). Dermed kan en spørre seg om ikke det «uforløste» ved scenen har en kunstnerisk logikk i seg. Hvis Vidar *hadde* åpnet øynene og kommet med noen «famous last words» (eller tilsvarende blick), hadde fortellingen falt til ro på en helt annen måte enn den gjør. De opprivende følelsene ville da ha blitt harmonisert; vi hadde fått en løsning. Det uforløste ved fremstillingen av Vidars død imiterer derimot Gudruns følelser, eller får dem til å bli imiterte i leseren. Her er ingen forsoning, ingen trøst, heller ikke den estetiske tilfredsstillelsen i en mønstergyldig slutt. Han så ikke etter henne mer enn hun etter studenten, tenkte Justin, det er brutalt, urettferdig, ikke til å akseptere. Ikke engang *det* har hun igjen i sine enslige vinterkvelder; her er det tap for alle parter. Men nettopp denne mangelen på løsning gjør at opplevelsen blir vanskelig å legge bak seg også for leseren. I likhet med novellen om Dave, men på en annen måte, nekter romanen å ha en slutt, og vi ser igjen Duuns trass i verk.

Kjærlighet, moral, samvittighet. *Det gode samvite* (1916)

Som tittelen sier, er *Det gode samvite* en roman om samvittigheten. Med Lars Lines seniors ord er denne «som eit ku-tjør. Den ein hi lang band – hehehe – den ander urliti støttar. Lenger kjem vi ikkj» (4: 184), underforstått: Vi går i ring, samvittighetens disiplinerende grep medfører en form for gjentakelsestvang. En generasjon seinere blir den gjort til en kosmetisk størrelse – «eg har ikkje noko samvit. Eg har berre ein liten føflekk ein stad» (222) – som viser seg å ikke være så kosmetisk likevel, i og med at den som sier dette, Lars junior, seinere knytter den til Akilles' hæl (242). Nils Kjell Grobakken vektlegger i en hovedoppgave fra 1975 at den er en roman om *ulike moraler*, med en særlig motsetning mellom en hedensk og en kristen-inspirert kodeks. Han kritiserer tidligere leseres omgang med ætte-temaet, og mener det er *religionen* Frigg har frigjort seg fra, ikke den etikken som springer ut av ansvaret overfor slekten (64ff). Romanen er dessuten en roman om *tiden*, om møtet mellom ny og gammel tid, generasjoner som vokser fra hverandre og kanskje nærmer seg hverandre igjen, men også om tiden som eksistensielt vilkår.

Det er nærliggende å se Frigg som bokens hovedperson. Hun har hatt en særlig til-
trekning på de fleste som har skrevet om den, og dette vil også bli tilfellet her. Mens
«Første boka» kan kalles en *slektsroman*, og «Andre boka», om Lars og Nora, kan ses på
som en *ekteskapsroman*, levner «Tredje boka» ingen tvil. Her er det Frigg det handler om.

Flere forskere har imidlertid ment at sider ved Frigg er lite *overbevisende*, for eksempel
hennes avanserte refleksjonsnivå i en alder av 20 år (Grobakken s. 48), at hun ikke er en
helstøpt figur (Thesen 1942: 130), men «meir påstand enn levande liv» (Birkeland 1983:
522) og noe bortimot en karikatur (Schjelderup 1945: 114. Men han mener resten av bok-
en er den beste realistiske romanen Duun har skrevet, 115). Kielland ser på Frigg som en
«konstruksjon. Duun har ikke kjendt den nye slekt, og har bygget sin nye kvindetype paa
logiske deduksjoner og reminiscenser fra 90 aarenes literatur» (1929: 57). Sæteren er den
som i sterkest grad tar bladet fra munnen: «Historien med Frigg er etter mitt skjønn noe
av det minst vellykkede Duun har gjort» (1956: 132).

Ifølge Gujord er det Nietzsches tanker, kanskje filtrert gjennom Ola Hanssons
Nietzsche-skrift,⁹⁴ som får Harald i *Harald* til å uttrykke «at samvite veks når magta min-
kar» (Duun 1949 4: 105, Gujord 2007: 261f), noe han sier han har lest et sted. Gujord ser
en rød tråd i forfatterskapet på denne tiden, idet utsagnet «kommer til å danne tematik-
ken for Duuns neste bok, *Det gode samvite* fra 1916, som både er en slektsroman og en idé-
roman» (261). Gujord tar for seg Nietzsches oppgjør med kristendommens «slavemoral»
som inspirasjon for Duun, men konkluderer med at romanen ikke kommer i mål: «Som
idéroman virker det hele noe inkonsekvent og gåtefullt» (264). Frigg «velger suverent sin
egen vei» (s.st.), sier Gujord, men er likevel «ikke noen idealperson» (s.st.). I «Vitalistiske
drag i Olav Duuns diktning» skriver han at hun er «det næraste ein kjem *stereotypien* av eit
nietzscheansk overmenneske i bøkene til Duun» (2000: 54, forf.s uth.).

Når Harald Beyer i *Nietzsche og Norden* går inn på Duuns forfatterskap, er det kan-
skje ikke overraskende *Det gode samvite* som blir viet størst plass. Beyer siterer Lars juniors

⁹⁴ Gujord har sannsynliggjort at Duun hadde lest den Nietzsche-inspirerte Ola Hansson alt i 1896 (2007:
86f) og påpeker at Vislie, Duuns norsklærer på lærerskolen, nevner Nietzsche i sin *Boksoega*, som kom i
1901, altså samtidig som Duun hadde ham som lærer (2000: 50). Hanssons Nietzsche-skrift kom ut på
norsk, oversatt av Arne Garborg, i 1890. Jeg vil ikke forsøke å argumentere for eller imot direkte påvirk-
ning, men vil lede oppmerksomheten mot forbindelser, f.eks. den metaforiske formuleringen Hansson bruk-
er når han skriver at Nietzsche spidder det ubevisste sjelsliv «paa Odden af sin Tanke» (1890: 19), og noe
seinere at vandreren «spidder [et Stykke varm, bævende Menneskesjæl] paa sin Tankes Od» (21). En lignen-
de formulering har gått inn i den norske kulturarven som en Duun-aforisme: «Ingen ting stikk så kvast som
odden av ein ny tanke» (11: 146). I brev til Vislie 10/1 1932 bruker Duun et ord som oser av Nietzsche:
«Men før eller seinare kjem her vel ei *umvertung*» (i Dalgard (red.) 1976: 198, min uth.). Jeg vil understreke at
disse forbindelsene ikke går til nazi-filosofen som foraktet undermennesket (et like forenklet bilde av Niet-
zsche som bildet av Den store etikeren er det av Duun), men til den djerve undersøgeren av menneskesinn,
språk, maktstrukturer osv., den som ikke lot seg stanse av hensynet til hva som passer seg. Det er sider ved
Duun som kommer bedre frem spekkert gjennom Nietzsche.

ord om å være «[u]tan samvit, utan gudsfrøgt og anna frøgt. [...] Eg trudde eg var det nye menneske; at eg var såpass rå at eg kunde gjera allting og tåle allting» (1959: 271, Duun 242), og om den kommende sønnen (som blir datteren Frigg) som «framtidskaren; den store samvitslause herskaren som eg har visst om all min dag» (s.st.). Når det gjelder Frigg, sier Beyer at hun «er virkelig immoralist» (s.st.). Likevel feller han ingen dom over henne: «Hun er godhjertet og har mange av de egenskapene Duun setter høyt. Men hun har ikke den hederlighet som preger Odins hele ferd» (s.st.).⁹⁵

Frigg blir altså oppfattet som en person med likhet til det nietzscheanske. Men uten med dette å bestemmes som et dårlig menneske. Også Ola Raknes er positiv til Frigg. I en anmeldelse i *Syn og segn* mener han at siden den yngste generasjonen i boken fikk så lite samvittighet i arv fra foreldrene, har de måttet skape seg en selv, og har da tatt fatt i det eneste faste de har fått overlevert, at «alt som tener ætti er godt, og alt som meinkar ho er vondt» (1917: 143). Frigg ser han på som «greidskori og hard», hun

ofrar endaa til utan det grand martyrmine – og utan trege, ser det ut for – sjolve sin ungdom og sin kjærleik og sitt morsinstinkt – og daa naturi krev *noko* att, so nøgjer ho seg med famntaket aat ein gjennom-*raa*, men sterk sjomann, og med aa stella um den gamle utlivde rikingen. (s.st., forf.s uth.)

Thesen er kanskje Friggs største beundrer. Han sammenligner henne blant annet med Sigyn, og med Herborg i *Hilderøya*, og sier at selv om det er mye ved henne som ikke er overbevisende, så har hun «ein godhug og ein varme som gjer henne svært sympatisk. Ho er noko av det suverene, stolte og gode mennesket som synest ha vori Duuns ynskedraum, og som han nærmar seg meir og meir i si dikting» (1942: 130). I forordet i *Minneutgaven* blir hun, Harald og Hemming i *Tre venner* sett som forsøk på «å skildre det 'frie' menneske, som rår over sin eigen lagnad» (1949 3: 7).

Men romanen er også i høyeste grad en roman om kjærlighet, nærmere bestemt den problematiske kjærligheten. Det er mange eksempel på vanskelig kjærlighet i boken: Lars' til Nora, som ikke uten videre blir gjengjeldt, Noras til Julius, som er umulig på grunn av standsforskjellen, Annas og Elens, som begge blir gravide utenfor ekteskap, Rohls gammelmannsforelskelse osv. Nora tar Lars på grunn av et ikke uttalt ønske særlig fra moren. Dette har økonomiske grunner; giftermålet øker sjansen for at foreldrene skal få gården tilbake. Men hun er også drevet av pliktfølelse og offervilje (se s. 197, 205, 212, 216, 217). Når hun ikke kan få ungdomskjæresten Julius, som blir drevet fra stedet, ser det hele ut

⁹⁵ Duuns «aristokratiske bønder har atskillig likhet med Nietzsches ideal 'der Vornehme', skriver Beyer (272). Men motivet «den ene og de mange», som flere påpeker er sentralt hos Duun, finner han «såpass vanlig i tidens diktning at det kan synes søkt å dra inn Nietzsche» (271). Beyer *utelukker* ikke en innflytelse («Rimeligere er det kanskje å tenke på Nietzsche når vi møter den forakt for massen, for bygdefolket, som enkelte av Duuns personer nærer», s.st.), men heller mot å oppfatte berøringspunkt som tilfeldige (motsetningen herre-slave kan Duun f.eks. ha «fra folkelivet og en viss innflytelse fra islandske ættesagaer», s.st.).

til å spille liten rolle. Så blir det tidlig klart at det ikke er bra mellom de nygifte (200, 201, 206), noe som ikke blir bedre av at Julius kommer tilbake som vemodigvakker nyamerikaner og bedærer både den ene og andre. Julius' kjærlighet fremstår som svermerisk og sentimental. Her har vi å gjøre med en uthenging av den romantisk-følsomme; jentene syntes «han var *gruelig vakker*» (210, forf.s uth.), og som om det ikke er nok at han er mørk og mystisk, drikker han og sviver langs veiene, når han da ikke setter seg til «og blå-sørgde, så kvarmann såg det» (s.st.). Og han er feig; når Lars sier at han kan få Nora på betingelse av at han gifter seg med henne, prøver han å dra seg unna: «–Ja-a, svelgde Julius. – Men æ kan heller – – reis min veig» (226). Det er klare antydninger om seksualangst hos Nora, som i hvert fall delvis synes overført fra moren (198f, 212. Lars forteller seinere at han har «digge ei natt, siger og skriver ei natt i lag med kona mi», 221, og hvordan den natten var, får vi også et inntrykk av: «Huser du den fjellsauen, Anna, som var så rædd at han sprang oppetter slette veggen heime? Ha ha ha! Men det er ikkje så greit. Det er alt anna enn greit. Når'n bli vettskræmb», s.st.).

Også søskenkjærligheten er beskrevet, først og fremst gjennom Lars og Annas nære forhold. Dette forholdet er kanskje det mest troverdig gode i hele boken, selv om det tenderer mot å bli et påskudd for Lars' lange, monologlignende utredninger. Når det gjelder foreldrekjærligheten, er det klart at forventningen om at det fjerde bud skal overholdes – om å hedre din mor og din far – gradvis smuldrer opp (248).

Med Annas sønn Henrik videreføres temaet fornuftsekteskap. Henrik gjør seg fin, knoter bokmål og vil ikke arbeide. Han ligner onkelen Petter, som også bidrar lite til gårdsarbeidet (176) leser skjønnlitteratur (137), sier *jeg* (138), studerer og bruker penger over evne (152). Begge representerer en duensk oppkomlings- og kravmentalitet. Henrik er mørk og vakker, men noe feminin (245). Han har et *kall*, sier han (248), som ser ut til å gjelde kunstnerlivet generelt, ikke bare billedkunsten, i og med at det «stikker» ham når Hans Vågan minner ham på at han drev med musikk tidligere (249). Den velhavende Hans vil helst slippe utlegg på kunstnerspiren, og foreslår at han skal gifte seg med Frigg: «Så får du garen, og så blir det som ho mor di tenkte det?» (248). Hans kaller kunsten *avfall* og *lort* (248, 249, 254), og lokaliserer den dermed utvetydig i Batailles heterogene. Men han holder også åpent for en «kunst» i markedets tjeneste: Han er mer lysten på å hjelpe hvis Henrik vil kjøpe et fotoapparat og ta bilder av «kvar ein garstaur og uthusvegg» (248) på gårdene rundt omkring. For det vil folk ha.

Ikke minst er Friggs kjærlighetsliv en sammensatt affære. Kort fortalt går Friggs historie ut på at hun, misfornøyd med livet på landet, flytter til byen og tar seg jobb på kon-

tor. Her møter hun Rohl, en eldre distingvert herre, og forlover seg med ham. Etter en stund kommer det for en dag at hun også oppsøker Martin Olsen, *Mannen med arret*, til Rohls fortvilelse. Frigg står altså mellom tre menn: ungdomskjæresten Henrik, forloveden Rohl og Martin Olsen, som er fremstilt som et oseanisk monster, mer eller mindre direkte steget opp fra havets gru. Frigg kaller ham «det verste havdyr som finns på dekk» (290), autoralt kalles stemmen hans «draugemåle» (291), og i Rohls fokaliserings er ansiktet hans «skjelvakse» (290): «Ein måtte komma i hug sjøen sjøl, at han opna seg ei nåvêrsnatt og flirte med brunsvarte tarebladstungor ut av munnen» (s.st.). På et punkt forklarer Frigg seg for Rohl:

æ har drømt dagstøtt om ein slik ein, med æ va småveikja. Slik ein fæling villa æ komma ut for, eit havdyr som tok og fór med mæ; eller ein lang og lodden ein som gjekk i skogjen og brumla nattens tid, gjekk der og va troll eller devel og va falig å komma halvnr. (291. Han omtales også som lodden seinere: «no lo han, udyre, så grovt og loddent han var godtil», 305).

Frigg sier hun har vokst fra dette, men ut fra forholdet til Martin tyder lite på det.

Som både Thesen og Gujord var inne på, er Frigg *suveren*. Hun stoler fullt og helt på seg selv, har en arrogant selvbevissthet og mangler evne til å bry seg om andre og deres oppfatninger. At det ikke går bra med *de andre* i byen synes hun er rimelig, for «dei hørte til heime» (256, forf.s uth.). Men selv er hun av et annet kaliber. Hun mangler blygsel både verbalt og på andre måter (260, 261 m.fl.), utnytter folk skamløst, lyver og bedrar (hun vil f.eks. ha to attester fra dr. Vibe: en som sier hun er syk og en som sier hun er frisk. Hun får i hvert fall den ene, selv om doktoren vet at det ikke er sant, 257), bedriver rå utpressing av Petter (261 og 271, pengene skal gå til Henrik), har tenkt å gifte seg til penger, går på båtene som en annen Hamsun-tøs og får utført en ulovlig abort i en tid da dette var svært graverende. Når Rohl forteller at Martin Olsen har druknet (noe han ikke har likevel, viser det seg⁹⁶), reagerer hun slik: «Ikkje minste drage viste seg i andlete hennar, ho smålo berre: Den vegen skulde dei no, kor som var!» (291).

Men det er ikke bare for å mele sin egen kake hun begår alle disse overtredelsene. Hun kan også være påfallende ærlig, selv når hun lyver, og uten at det gir henne noen gevinst. Et eksempel er når hun presser Petter gjennom å si at hun har funnet et kompromitterende brev til ham, og kaster det i ovnen når hun har fått det hun var ute etter. Når Petter så vil ha lappen, tilstår hun: «Har brent opp'n. – Han var forresten falsk. Æ ha skrevi 'n sjø» (273). Dette er helt unødvendig, det er ren terging hun driver med, drevet

⁹⁶ Slike kast i handlingen virker forstyrrende. Også om Elen får vi inntrykk av at hun har druknet, men så har hun ikke det likevel. Det samme gjelder om Frigg har vært hos madam Husvik. Først virker det slik, så har hun det visst ikke, for vi endelig får vite at det er sant. At leseren stadig må ta stilling til hva som stemmer og ikke, hindrer innlevelsen. Også alle bimotivene og sidekonfliktene svekker konsentrasjonen, som ofte i Duuns tidlige romaner. Det virker som om forfatteren vil ha med for mye.

av glede over å være på kanten, virker det som. Også når hun sier at Petter ved å støtte Henrik bare betaler tilbake litt av det han skylder Lines-gården (261 og 271) er det en form for ærlighet. Det er på ett nivå sant; for å tappe gården har også Petter skrevet falskt (177). Det er bare det at målet ikke akkurat helliger midlene Frigg benytter seg av.

Friggs kynisme og mangel på moral er åpenbar. Likevel oppfattes hun altså positivt, som «greidskori» (Raknes), «godhjertet» (Beyer) og «sympatisk» (Thesen), og det i en grad som kan virke overraskende. Men selv om flere har bemerket den overskuddspregede sjarmen hennes, har de ikke gått særlig inn på hva den består i. Hva er det egentlig med Frigg? Hva veier opp for alt det negative? Hva er det hun prøver på, hva er hun slags person?

Måten hun blottstiller seg selv på, virker for det første avvæpnende på omgivelsene. Selv Petter, som kaller henne både «ei eiterheks» (261) og «ei fordømmels» (s.st.), må innrømme at «Du e no den du e, du da; du e eit urliti helvet, men – – han ska ikke klaga sæ som bli dømt dit, san» (273). Hun har også noe sårbart over seg; på vekkelsemøtet vi skal komme tilbake til, blir det sagt at «ho såg ut som ho var av eit mjukare slag» (250) enn moren, og i gravølet etter Lars heter det at «ho var så langt mjukare og finare; ho fekk ein til å tenke på ein liten forvilla blom som snart kom til å stryke med» (266. Begge disse er overveiende autorale). Flere ganger tar hun til tårene, først i scenen med dr. Vibe (257, dette *kan* være spill), men også i scenen med onkel Petter og brevappen (273, her er det opplagt av fortvilelse). Hun ligger «sterk og mjuk» (260) i stolen under Rohls blikk. Og hun gråter ved sykesengen hans (306).

Frigg ser ut til å ha en sterk tro på Henrik. At det er viktig for henne at han skal bli kunstner er understreket i en slik grad at det umiddelbart virker rart. Dette er nesten ikke troverdig at hun, den sterke og stolte, skal være avhengig av ham, pjalten. Uansett hvor gjennomskuelig han måtte fremstå for andre, bevarer hun troen på søskenbarnet. Dette går så langt som til at hun spør hva hun skal leve for hvis han svikter henne (299).

Jeg tror Frigg ser i Henriks kunstlengsel en parallell til sin egen drift mot overskridelse. I det ligger at jeg ser henne ikke bare som en nietzscheansk person, men også som en bataillesk. Det er det å strekke seg mot noe *umulig*, og i en viss forstand *forbudt*, som lokker. Når Henrik spør om de ikke skal vurdere Hans Vågans råd om ekteskap, svarer hun: «At du kan snakk slik, Henrik! E ikkj kunsten din stør' enn som så for dæ?» (253). For Frigg tilhører kunsten en annen sfære, opphøyd og uoppnåelig; for Henrik ser det ut som den mest av alt handler om ikke å få jord under neglene. «Og hus-på det, Henrik, at det e høgt opp og langt fram enno. Du ska vara *tru*, Henrik. [...] Både imot dæ sjøl og imot mæ. Imot kunsten din» (s.st., forf.s uth.), sier Frigg. At hun lokaliserer målet som

noe *høyt opp og langt frem*, vil si at hun ser det som utenfor rekkevidde, og dermed noe man må bryte grenser for å få tilgang til. Og i strevet med å finansiere søskenbarnet går hun virkelig over grenser. Helt fra den første samtalen mellom de to ligger det antydninger om dette, idet Henrik uttrykker bekymring for at Frigg bare er glad i ham på betingelse av at det blir noe av ham (246). Hun sier seinere til moren at «Vakna 'n eingong, så e det ikkj mæ han vil ha. Og gjer 'n ikkj det, så vil ikkj æ ha 'n» (277). Dette vil si at hvis han våkner kommer *han* til å komme til den samme erkjennelsen *hun* har: At det umulige er det rette å strekke seg etter.

I Friggs replikk til Henrik etter morens gravøl kommer dette tydelig frem:

For di skyld – – kund æ gjera mangt. Langt bortafor loven. Men va det så storveies det da, om du fekk mæ? Ser du ikkj råd for å få såpass te veikj da? Da e du en⁹⁷ krypsyl, det e alt æ kan sei; da bry æ mæ sytten om dæ. Måle hennar vart lågare, det klaga seg og bad: – Veit du ikkj det da, Henrik, at du ska bli ein stormann? Den æ skuld ha vorti⁹⁸ Som ska brenn folk i hjarte så det svi. Fattig men stor. *Min* Henrik ... Ka det gjord, om æ va gift med ein hell annan? Æ skuld gjern både stela og brenn æ, for at det skuld gå godt med da. (299, forf.s uth.)

Når Henrik så gråter og sier at han ikke klarer det, svarer hun: «Å jau da. For min skyld så. For det meint æ ò, Henrik, at det her – – at det her – kan det ikkje gjera dæ stør' enn du e, det? Kan det ikkj – bli kunst av det ò da?» (s.st.). Å gjøre seg større enn en er, er overskridende, det er det likeså å legge erfaringene inn i kunsten. Det er derfor følgeriktig at det også er til Henrik Frigg uttrykker sitt mest batailleske synspunkt: «Får æ ikkj det som e umulig – så kan det vara det sammal» (301).

Mot slutten av boken kommer Nora med et råd til datteren: «Du må aldri ta på dæ et offer. Aldri, og ikkj for nokon pris! Nei nei, det der mein æ ikkj Frigg, slett ikkj heller! *Ein har aldri lov å høyr ette anna folk.*» (268, forf.s uth.). Frigg hører ikke etter hva andre mener, og hun tar ikke på seg et offer. Dermed er det kanskje å hedre i hvert fall sin mor det hun gjør, hun tar hensyn til morens avstandstagen. Men det er en selvundergravende dynamikk på gang i utsagnet: *Først* sier moren at Frigg ikke må ta på seg et offer, *så* at det mener hun ikke, og *så* at hun ikke må høre på hva andre sier. Det andre utsagnet dementerer det første greit nok; det er uproblematisk å si noe og så si at det mener man ikke likevel. Men det siste utsagnet river grunnen vekk under *begge* de to første. For hvis Frigg ikke skal høre på hva andre sier, skal hun selvsagt ikke høre på hva moren sier heller. Men for å ta imot dette rådet må hun bryte det, for å ta til seg utsagnet om ikke å høre på andre

⁹⁷ Også førsteutgaven har «en» (1916: 290).

⁹⁸ Dette har et kjønnsperspektiv, Henrik skal bli den «[d]en æ skuld ha vorti» – hvis hun var mann? Faren så henne for seg som *Orm* eller *Ulv* før hun ble født (243); moren var sikker på at hun gikk med gutt (235, 239) og snakker om henne som det seinere (274). «Frigg har også sterke maskuline trekk i sin karakter» (1956: 133), skriver Sæteren.

må hun høre på andre, hun må høre på moren når hun kommer med det. Dermed ser vi nok en gang hvordan normallogikken overskrides.

Vi kan se på Friggs prosjekt som et forsøk på å innlemme det umulige i det mulige. Hun lykkes selvsagt ikke, for dette *kan* ikke lykkes. Blir det umulige mulig, opphører det å være umulig. I stedet flytter det seg, hele tiden utenfor rekkevidde. Frigg vil ha alt: Henrik, Rohl, Martin Olsen, penger fra Petter og sykeattester fra dr. Vibe. Det er ikke så nøye *hva*, men jo vanskeligere jo bedre, det uoppnåelige aller helst. Faren er inne på det samme om lykken: «Lukka ho fell så skryp; ho er som natta for barne; ho er borte først ein tek etter henne. Det likaste, det er at ho skal vera til» (243). Lykken trengs som et mål vi aldri kan nå, og igjen snakker Duun med Bataille: «The virtue of happiness is ultimately its rarity. Were it easily accessible it would be despised and associated with boredom. The transgression of the rule alone has that irresistible attraction which lasting happiness lacks» (1993: 143). Dette åpner ikke bare for drøm og visjoner, men også for destruktivitet som kan føre til kynisme og svartsyn.

Vi må se nærmere på sluttpartiet også her. Mot slutten av romanen sier Frigg til Nora: «Ein *må* visst vetta forskjel på godt og vondt» (297, forf.s uth.). Dette tyder på at hun arbeider seg *ut* av det nietzscheanske, forstått som *hinsides* godt og vondt. Denne setningen er mye sitert, som uttrykk for en utvikling hos hovedpersonen. Men i den påfølgende setningen sier hun noe som ikke blir trukket frem: «Det *kjentes* slik» (s.st., min uth.).⁹⁹ Tempus skifter mellom de to setningene, hun *må* vite forskjell, i presens, men det *kjentes* som hun måtte vite det, i preteritum. *Når* er det tidspunktet Frigg peker på, da dette *kjentes* som viktig? Hva var det som gjorde det? Det hun snakker om i replikken, er den ulovlige aborten: «Det bar den veien, så. Ein einaste gong mått æ borti det som dumt va» (s.st.). Det var det å *bryte grensen*, det vil si hendelsene med Martin Olsen og Madam Husvik, som åpnet henne for erkjennelsen om at forskjellen på godt og vondt er viktig. Det var altså nødvendig å gjøre den fryktelige erfaringen for å komme til innsikten. Den siste setningen i boken, «Eg er meir til menneske enn eg hadde venta meg» (308) *kan* se ut til å bety at det nå er *godt nok*, at hun ikke lenger higer etter det umulige. Men det er åpent for fortsettelsen, ikke minst i det hun sier like før: «*rettno kjem vi*» (s.st., min uth.).

Man kan spørre seg i hvilken grad og på hvilken måte Frigg finner en ny etikk, sprunget ut av sine egne erfaringer. Mot slutten av boken er status at hun *vet* forskjell på godt og vondt. Likevel avviser hun at hun har en samvittighet. Hun ser altså ut til med

⁹⁹ Sjekket mot førsteutgaven (1916: 286).

åpne øyne å velge det vonde (om det ikke direkte er snakk om et valg, er hun i hvert fall *glad for* at hun ikke har samvittighet, 308). Samvittigheten «saug magta utor årane på dem [foreldrene]» (s.st.), sier hun i brevet til søsteren som avslutter romanen, det samme sa hun ved morens dødsleie: «samvite; det der som syg magta utor folk» (297).

Overfor den dødssyke Rohl holder Frigg fast ved løggen om at hun ikke har vært hos Madam Husvik (dvs. tatt abort, 306). Dette er tydelig smertefullt: «Ho skifte¹⁰⁰ letene i eitt vekk, og det svimra for henne der ho sat; men ho tok handa hans og kyste den, og ho retta opp seg liksom ho hadde teke tak med døden» (307, kanskje er hun på nippet til å si sannheten i den avbrutte replikken umiddelbart før). I brevet til Elen sier hun: «Eg har fått live hans for den betalinga: eg måtte sverge på at eg er den eg ikkje er» (s.st.), noe vi må oppfatte som en kommentar til denne løggen: Hun selger seg ved å lyve for Rohl, og hun lyver fordi hjertet hans ikke tåler sannheten. Men å ha «fått live hans» er tvetydig. Det kan tolkes som at Rohl overlever (i denne omgang) fordi Frigg løy. Hun har kjøpt livet hans i den forstand at han overlever, og betalingen er løggen, det var det hun måtte ut med for at han ikke skulle dø. Men det kan også oppfattes som at han kommer til å dø som følge av scenen med Martin Olsen som utløste hjerteinfarkt (og som Frigg er skyld i). Hun har i så fall kjøpt livet hans i den forstand at det er overdratt henne, det er hennes feil at han kommer til å dø. I så fall er betalingen skylden hun påtok seg når hun «måtte sverge på at eg er den eg ikkje er». «Og helst skal ein ha kjøpt det menneske så dyrt at det svid heile live utgjennom» (s.st.), legger hun til, noe som føyer de to tolkingene sammen. Både løggen og skylden kommer til å prege henne resten av livet.¹⁰¹

Men utsagnet om å ha kjøpt Rohls liv, er også en innsikt om det irreversible. Frigg erkjenner at når hun har gjort det hun har gjort, er løggen den eneste konsekvensen. Det er ikke mulig å handle om igjen, skaden kan ikke heles, det kommer til et punkt der man må gjøre et valg, her mellom to definitive onder. Frigg har malt seg inn i et hjørne, og paradoksalt nok er det *friheten* som har fått henne dit. Slutten på boken er gåtefull – kanskje uavklart mer enn estetisk tilfredsstillende er. Vannebo mener Frigg utvikler seg positivt (1996: 397). Det synes jeg er en konklusjon det er vanskelig å trekke. Gir han etter for det han selv har vurdert som *den bevrunne etisk-idealistiske tolkingstradisjonen* (1990: 13) her?

Etter at hun har kommet med sin siste løgn, om at hun ikke har vært hos Madam Husvik, tror hun først at Rohl er død. Så legger hun seg inntil ham:

¹⁰⁰ Førsteutgaven har «skifta» (1916: 303).

¹⁰¹ Men samtidig er det nå hun sier at hun elsker ham. Kan dette leses som en innrømmelse av nederlag? En erkjennelse av at hun ikke var sterk nok likevel? Selv om hun kan klare seg uten samvittighet (*sier* hun...), trenger hun kanskje likevel en krykke å støtte seg til, som gir seg utslag i at hun fester livsinnholdet til en døende mann. «Eg [...] er så lukkelig og så *utslitt*» (307, min uth.), sier hun.

Ho låg og lydde på hjarte hans att. Det gjekk – og gjekk, enno og enno; ei lang tid. Og morgonen grådde ute; dagen kom krypende; fuglen peip oppund' take, og eit og anna menneske gjekk i gata, klikk klakk, klikk klakk, bortetter; små regndropar pippa på ruta, og vinden pusta frammed veggen. (307)

Det er gjentakelser på flere nivå her, ikke minst lydlig. De peker i tre retninger: *hertet som slår, menneskene som går*, og, fordi det har vært så fremhevet tidligere, på grunn av likheten med hjertet, og på grunn av den klanglige forbindelsen klikk-klakk og tikk-takk, *klokken som tikker*. Men i likheten ligger også forskjeller: Rohls hjerte tikker mot *doden* (sorg, nederlag), menneskenes skritt er rettet mot planer og prosjekt i *fremtiden* (håp, optimisme, det er *morgen*: ny innsats, nye gevinster), mens klokken går repetitivt rundt og rundt (selv om *tiden* går fremover, går klokken bare i ring, på samme måte som samvittigheten i kuttjøret Lars senior sammenlignet den med, 184).

Barnslighet og grusomhet. Frigg som hypermoralisk i Batailles forstand

Frigg er kanskje hinsides godt og vondt, men hun er ikke bare en *type*, en allegorisk fremstilling av den nye tid e.l. Hun har større dimensjoner, og kan som sagt ikke bare leses som en nietzscheansk person, men også som en bataillesk. For det første søker Frigg overskridelsen, å tre over grenser bare fordi deres blotte tilstedeværelse utløser en drift etter å ufordre dem. Bataille skriver:

[T]he being which we are is primarily a finite being (a mortal individual). His limitations are no doubt necessary to the being, but he cannot endure them. It is by going beyond these limitations which are necessary for his preservation that he asserts the nature of his being. (1993: 68)

For det andre er både det *barnlige* og det *grusomme* aspekt ved Frigg som kaller på Bataille (i likhet med Ingeborg Anna, som *er* et barn, har det barnlige i Frigg forkjærlighet for det heterogene). Frigg forblir på en merkelig måte uskyldig, barn(s)lig og *ren*, selv om hun gjør de fæleste ting. Helt fra vårt første møte med henne ser vi dette (245). Seinere er det særlig Rohl som merker seg det: «Har du set så rent et ansigt på en voksen kvinne, hvad? Slike stille øine, så rent vidåpne og vergeløse» (259), sier han til Petter.¹⁰² I et brev snakker han om «barneøinene hendes» (292), og skriver: «Hendes natur er så blomsteragtig ren og fin. Alligevel higer hun mod det brutale» (s.st.). I et annet skriver han «Stakkels liden

¹⁰² Sannsynligvis idealiserer Rohl henne ikke så lite, han dyrker ungdommen og det livskraftige. «[G]ammel kalla dem får ein reipil med kjærlegheit sistpå», sier Kristian i *På Lyngsøya* (3: 32). «Helst ette unge gjentor» (s.st.). Men også doktor Vibe (257) og Petter (258) berøres av det barnlige ved Frigg. Og det fremstilles autoralt, som når hun i manipuleringen av onkelen setter opp et ansikt som uttrykker at «ho var eit barn og venta seg ikkje anna enn godb» (271, også overfor dr. Vibe kan en få mistanke om at hun bruker det som en i hvert fall halvt bevisst strategi, 257).

Frigg» (294), og til og med når han har sett henne komme på land fra Martin Olsens jekte, stryker han henne over kinnet og sier «Stakars liten unge òg» (291).¹⁰³

Det er rart at denne siden ved Frigg ikke har kommet mer frem i sekundærlitteraturen. Tilsynelatende ligger det en motsetning her, til det beregnende og samvittighetsløse ved henne. Men for Bataille henger det barnlige og vondskapen sammen. Og det henger sammen med litteraturen som en særegen form for radikal og overskridende moral. I Emily Brontës *Wuthering Heights* representerer for eksempel Heathcliff

the child in revolt against the world of Good, against the adult world, and committed, in his revolt, to the side of Evil.

In this revolt, there is no law which Heathcliff does not enjoy breaking. (Bataille 1993: 20)

Det er flere likhetstrekk mellom Frigg og den heterogene Heathcliff, slik Bataille leser ham.¹⁰⁴ Disse ligger blant annet i *valget* om å gjøre det vonde, som viser en frihet, en suverenitet, arroganse eller aristokratisme. Som nevnt finner Bataille det samme hos Baudelaire (1993: 39). Han hefter seg ved det tilsynelatende kuriøse i at Baudelaire både var svært dedikert i forhold til arbeidet, samtidig som han hele livet avviste den produktive aktiviteten (53), og siterer: «At every moment [...] we are crushed by the idea and sensation of time. There are only two ways of escaping from this nightmare, of forgetting it: pleasure and work» (52. Han kunne ha lagt til en tredje: rusen; i «Berus dere!» er det virkningen av «Tidens forferdelige åk», Baudelaire 1993: 98, som skal lindres. «For ikke å bli Tidens forpinte slaver, må dere beruse dere, uten stans!», s.st.). Buvik trekker frem «forankringen i øyeblikket og likegyldigheten for det som kommer etterpå» (1998: 112) som kjennetegnet ved barndommen innstilling.

Men vondskapen, og med den litteraturen, er for Bataille verken *umoralisk* eller *amoralisk*. Tvert imot henger de sammen med det han kaller en *hypermoral*: «Literature is either the essential or nothing. I believe that the Evil – an acute form of Evil – which it expresses, has a sovereign value for us. But this concept does not exclude morality: on the con-

¹⁰³ Rohl er virkelig naiv. Frigg «er den reneste og sandeste av alle kvinner» (295), skriver han til Nora, etter at han forlenget burde ha innsett at hun har vært gravid og tatt abort. Frigg på sin side sier at hun er glad i Rohl (277, 299) og i det avsluttende brevet sier hun at hun elsker ham (307). Det er vanskelig å skjønne hva det er ved Rohl som appellerer til Frigg. Rett nok er han både fysisk flott (258ff) og har noe gåtefullt over seg (260), men det overbeviser ikke helt. Er det det stabile ved ham som trekker – at han er ro(h)lig? Er det samtalen hun overhører med Petter (259), der Rohl snakker om det rene ansiktet hennes, som får henne til å bli interessert? At han ser noe i henne hun gjerne vil bli sett for? Etter denne samtalen er Frigg *bleik*, og sier at han har fridd til henne. Det har han ikke, «han såg knapt på henne» (s.st.) på vei ut. At det ser ut til å være noe mellom Rohl og den eldre frøken Mohrsen kan også spille inn. I brevet til Elen sier hun blant annet: «Han trur på meg, Elen, og det er ein underlig ting å bera på» (307).

¹⁰⁴ Også når det gjelder innvendingene sekundærlitteraturen har hatt: «If we imagine him [Heathcliff] outside the story, bereft of the charm of the story, his character seems artificial and contrived» (1993: 20).

trary, it demands a 'hypermorality'» (1993: ix). Ifølge Buvik representerer hypermoralen et forsvar for

overtredelse av samfunnets undertrykkende lover og regler. Hypermoralen [...] setter ekte kommunikasjon og fellesskap over vilkårlig sosial orden, og berusende øyeblikk over noktern fremtidsrettethet. Det tragiske er at en slik *suveren* moral leder til *død*. For døden er den ytterste logiske konsekvens av en suveren utfoldelse som er *umulig*. (1998: 113, forf.s uth.er)

Hypermoralen er grunnlaget for den utfordringen av moralen Bataille finner blant annet i *Wuthering Heights* (1993: 22). Den tette forbindelsen mellom overskridelsen av moralloven og hypermoralen er for ham romanens ultimate mening (23). Han siterer Jacques Blondel, som ser «a desire to break with the world in order to embrace life in all its fullness and discover in artistic creativity that which is refused by reality» (s.st.) i boken. Buvik skriver:

Suverenitetens tragiske hypermoral kan bare fremstilles litterært, mener Bataille, for litteraturen alene kan demonstrere overskridelsens nødvendighet uten noen pretensjon om å skape en ny og alternativ orden, som i neste omgang ville bli like undertrykkende som den eksisterende. (1998: 114)

Er etikken Frigg kommer til, Batailles hypermoral? *Tragisk* kan man i alle fall si at den er, den leder til død, her Rohls, i tillegg til det ufødte barnets. Bataille sier at *Wuthering Heights* ligner den greske tragedien fordi den handler om en tragisk overskridelse av loven (1993: 21). Det gjør også fortellingen om Frigg. Dessuten er hypermoralen *litterær*, det er også Friggs. Og det er en *singular* etikk hun kommer til, knyttet til henne selv, ikke nedlastbar fra tidligere generasjoner. Hvis vi tenker oss at det *er* en bataillesk hypermoral i *Det gode samvite*, er det ikke rart at det ender med død også her. For hypermoralen har som sagt døden som konsekvens. Slik sett er den en vond moral. (Og den er en vanskelig moral, også teoretisk: Crowley sier seg misfornøyd med begrepet blant annet fordi det etablerer det det ønsker å overskride, 2005: 182n).

Kanskje er det ikke noe poeng å komme til en endelig slutning med tanke på Friggs utvikling, hennes moralske habitus osv. Og heller ikke med tanke på hvorvidt det gåtefulle ved henne skyldes at hun faller gjennom som romanfigur eller ikke. Kanskje vil et slikt svar lukke teksten, mens vi heller skal holde den åpen. Det er i alle fall en rekke batailleske trekk ved Frigg: hun er barnslig, hun er uansvarlig, hun vil overskride både samfunnets lover og grensen mot det umulige, og hun er, om ikke direkte vond, så i nær kontakt med ondskapen. Friggs umulige valg (i forhold til at hun ikke kan si sannheten til Rohl fordi det vil ta livet av ham) viser det destruktive ved hypermoralen, det fordervelige i at objektet for lengsler og begjær aldri er innen rekkevidde.

Hypermoralen er ikke-realiserbar, også i *Det gode samvite*. Et samfunn kan ikke fungere etter prinsipper som Friggs (se Buvik: Vi kan bare «ha en tragisk visjon av det vi setter høyest: autentisk fellesskap i suveren frihet», 1998: 113). Friggs avvising av samfun-

nets orden er utvetydig. Men det skisseres ikke noe alternativ. Det kan derfor være på sin plass å minne om at overskridelsen bare kan skje midlertidig. Det kan også litteraturens dype kommunikasjon. «[I] kraft av å stå i ledtog med Det onde, er [litteraturen] også sann kommunikasjon, som ifølge Batailles visjon bare kan realiseres temporært i overskridelsen», skriver Buvik (114). Derfor vil jeg si at *Det gode samvite* er et stykke rell kommunikasjon, som i likhet med *Wuthering Heights* kommuniserer en overskridende og tragisk litterær hypermoral, og at Duun dermed viser seg som en etiker, men på en annen måte enn med den tradisjonelle menneskeverdets etikk.

Litterær tid: «At gjort ikkje kan bli ugjort». Kermode, Ricoeur, Brooks

Vi skal se hvordan temporaliteten også med Lars i *Det gode samvite*, Solvi i *Juvikfolke* og Helmer i *Menneske og maktene* er et interessefelt hos Duun. Igjen og igjen holder han frem *det irreversible*. Sigyn klager over at «kvifor – kvifor kunde aldri tida gå andre vegen» (2: 105). I *I stormen* sier Astri: «Gjort er ikkje ugjort; eg har da lært *det*» (7: 260, forf.s uth.). I *Straumen og evja* heter det: «Neida, om ho reiser tusen gonger og fer tusen mil, det som har hendt det kan ikkje strykast ut» (8: 49). Håkon sier om Ragnhild: «For det som er hendt, det er hendt, *ho har gjort det*» (10: 164, forf.s uth.). Og i *Ettermale*, Torberg om Arna: «Ho vilde sjå om ikkje hendt kunde vera uhendt» (11: 101).¹⁰⁵ Ragnhild sier det kanskje mest reservasjonsløst; hun «både såg og skjønna at her hadde hendt noko som dei måtte ønske uhendt. Ho hadde aldri opplevd det før kor nådelaust det er at gjort ikkje kan bli ugjort. At det er det som er å leva» (10: 74). Det irreversible er livets essens, skal vi tro Ragnhild, og innsikten kan spores til Aristoteles, som roste tragediedikteren Agathon for dette utsagnet: «Bare én ting er umulig også for en gud,/å gjøre ugjort det som allerede er gjort» (2006: 60/1139a16). Flere av tekststedene hos Duun er aforistiske i form; så er det også allment. Hos Duun har det to nyanser. Den ene er det irreversible *per se*, den andre er hvordan erfaringen setter *merke* på mennesket, selv når det er erfaring den enkelte ikke har skyld i, jf. «Det er som å slåss med feiaren det: du kan vinne, men du blir svart» (6: 241). Når Ingrid er svartet av ryktene om henne og Lauris, sier Odin: «ein kan ikkje vaske rein den som har vorte slik tilflidd» (7: 263). Selv om man er uten skyld, blir man påvirket

¹⁰⁵ Noen ganger forekommer det bare som en påpeking av at man ikke skulle ha gjort noe, underforstått: for det kan ikke gjøres om igjen. Dette skjer gjerne i situasjoner der det irreversible er innlysende. Som i *På Lyngsøya*, når Martin tror han har drept Tora og Tore: «Nei, nei, Martin! *Dette skulde du ikkje ha gjort!*» (3: 154, forf.s uth.). Og Harald om Petra, etter at hun har begått selvmord: «Du skulde ikkje ha gjort dette, Petra. Du skulde ikkje – – » (4: 88) Henvendelsen underbygger det nytteløse: Martin sier det til seg selv, som antatt morder; Harald til Petra, som er død.

av det som skjer. Man er i samhandling med, i *avhengighet* av, verden rundt. Dette vil også si at individet *ikke* er suverent selvstendig, med makt over egen skjebne.

At kunsten og døden er tett forbundet i menneskets forestillinger, er ikke noe originalt poeng. *La mer, la mort et l'amour*, heter det om dens store tema; *memento mori* blir ofte pekt på som en hovedinnsikt. Knutepunktet her er *tiden*. Hvordan tiden og det narrative hører sammen, er noe mange teoretikere har grepet fatt i. Mest kjent er kanskje Paul Ricoeur, som blant annet i *Tid og fortelling I-III* har undersøkt hvordan vi oppfatter tiden gjennom narrative strukturer. I «Narrative time» skriver han: «Indeed, I take temporality to be that structure of existence that reaches language in narrativity and narrativity to be the language structure that has temporality as its ultimate referent. Their relationship is therefore reciprocal» (1981: 165). Også i Brooks' *Reading for the Plot* henger tiden, litteraturen og døden sammen:¹⁰⁶ «It is my simple conviction, then, that narrative has something to do with time-boundedness, and that plot is the internal logic of the discourse of mortality» (1985: 22). Den narrative litteraturen har ikke trengt å legge hodeskaller eller timeglass inn i verket som en påminning om menneskets endelighet, slik malerkunsten gjorde i renessansen – dødsbevisstheten ligger i formen; den lineære fortellingen og det lineære menneskelivet skrår begge frem gjennom tiden og fører begge mot en slutt.

Utenfor litteraturvitenskapen finner vi det samme hos Løgstrup, som ved å beskrive menneskets tilværelse som *historisk*, blant annet mener «at hvad et menneske slår itu i streng forstand ikke kan gøres godt igen, og hvad det forsømmer i streng forstand aldrig kan indhentes» (1984: 201). Gadamer knytter dette til begrepet *erfaring*: «Erfarenhet är således erfarenhet av mänsklig ändlighet. Verklig erfarenhet kräver tillägnelse av innsikten att man inte råder över tiden och det som komma skal» (1997: 167). Med erfaringen «blir människan medveten om sin ändlighet. Hennes skaplynne och självmedvetet planerande förnuft möter där sin gräns. Att allt kan göras på nytt visar sig vara en illusion, liksom att tid finns för allt, att allt på något vis kommer igen» (s.st.). I stedet blir det motsatte tydelig: «Den som är verksam i historien gör istället hela tiden den erfarenheten, att inget kommer igen» (s.st.). «Den egentliga erfarenheten är således en erfarenhet av egen historicitet» (168). Fordi vi lever i tiden, er alle våre anstrengelser når alt kommer til alt forgjeves, sier Bataille, og dette er ikke

¹⁰⁶ «Death is the sanction of everything that the storyteller can tell», er et Walter Benjamin-sitat han legger vekt på (1985: 22, 28, 95), et annet er hvordan et menneskes liv «first assumes transmissible form at the moment of his death» (95. Sitatene er fra «Der Erzähler», på norsk i Benjamin 1975).

a mere denunciation of the vanity of one 'aspect of life', but of the vanity of all endeavours, which are equally senseless: an endeavour is always as hopeless in time as a fish in water. It is a mere point in the movement of the universe, *for we are dealing with a human life*. (1993: 152, forf.s uth.)

Frank Kermode, som blant annet Ricoeur viser til som en inspirasjonskilde (1984: 231), har i *The Sense of an Ending* ledet oppmerksomheten mot hvordan vi *skaper* fortelling av det meste. Selv lyden av en klokke som tikk blir forvandlet til en formfullendt historie, gjennom at vi dikter den uendelige rekken av «tikk-tikk-tikk-tikk» om til «tikk-takk» (2000: 44ff, 63f) – det Kermode kaller «a tiny model of all plots» (192). Intervallen mellom «tikk» og «takk» blir en ladet og på en måte *meningsfull* størrelse, skriver Kermode, motsatt den formløse tiden mellom «takk» og «tikk» (45, 192). I realiteten *er* det ingen forskjell mellom «tikk» og «takk». Hvorfor fingere en? For å skape en fortelling.

Ifølge Brooks er narrativiteten helt nødvendig i livene våre. Den er ikke bare en måte å tenke og uttrykke seg på, den er, gjennom plottet, en *protest*. Med avslutningsordene i *Reading for the Plot* er den «the product of our refusal to allow temporality to be meaningless, our stubborn insistence on making meaning in the world and in our lives» (1985: 323). Gjennom narrativiteten viser mennesket frem hvor underlagt temporaliteten det er, samtidig som det prøver å nekte den å være meningsløs. All diktning handler dermed på ett nivå om et slags Ømt i temporalitetens rytmer nagle fast. Samtidig som det handler om å sprengte seg ut av dette, slik vi har sett fortellingen om Dave gjør.

Både Brooks og Kermode legger vekt på at begjæret etter fortelling også er et begjær etter slutten. Ifølge Kermode reflekterer trangen etter å gjøre ting *avsluttet, hele*, «our deep need for intelligible Ends. We project ourselves – a small, humble elect, perhaps – *past the End*, so as to see the structured whole, a thing we cannot do from our spot of time in the middle» (2000: 8, min uth). Dermed kan litteraturen tillate oss å gjøre det vi *ikke* kan i livet; se tilbake på verket/livet etter at det er avsluttet, og si oss tilfredse med det, si at det var såre godt. Dette kan igjen skape en sterkt tiltrengt mening; det *er* mulig, etter at jeg er borte, å si at det var godt at jeg var der, at jeg var der på en meningsfull måte. Det var kanskje dette Duun nektet oss i *Gud smiler*. Og som Kermode sier: «what human need can be more profound than to humanize the common death?» (7).

Likevel (eller nettopp derfor) er slutten et vanskelig punkt. Vi har hørt flere Duunlesere drøfte det i forhold til Duun, og det er en common place-innsikt som blir tatt opp av de mest ulike teoretikere. Kermode siterer George Eliot på at «conclusions are the weak point of most authors» (174), og Bakhtin hevder at til og med Dostojevskij har en tendens til å monologisere bøkene mot slutten, at han all dialogisitet til tross fører de frie

menneskene han har skapt, i stand til å opponere selv mot forfatterens intensjoner, inn i en harmonisering som er nødvendig av det Bakhtin kaller *formmessige grunner* (1991: 48).

Vanskeligheten med å avslutte har i denne tenkemåten med døden å gjøre. Det er derfor vi vegrer oss mot den. Det ser ut til å ligge i forlengelsen av det Kermodé skriver blant annet om Robbe-Grillet og romaner som avviser ideen om plot, som ikke *vil* ha noen begynnelse, midte og slutt, at de svarer til vår fornektning av døden (2000: 19ff, 52ff). Men også i den teoretiske refleksjonen kan det synes som om det er en tendens til å unngå temaet. For selv om flere altså peker på at temporaliteten er viktig for narrativiteten, er det som de viker tilbake for det prekære spørsmålet *hvorfor*, hva som *gjør* at den er så viktig. Og det må jo være at den er irreversibel. Ricoeur noterer seg det han hos historiens og narrativitetens teoretikere oppfatter som en *uvilje* overfor tiden. Denne uviljen ikke bare *er der*; Ricoeur leser den til og med som en drivkraft bak teoretiseringen: «Theoreticians of these two broad fields [historien og narrativiteten] seem even to be moved by a *strange resentment toward times*» (1981: 168, min uth.). Hvis årsaken til denne uviljen er at å beskjefte seg med tiden også er å bli minnet om sin egen dødelighet, er dette kanskje ikke så rart. Her *slutter* også analogien liv-tekst, en tekst kan åpnes igjen, leses om igjen, forfatteren kan aktualisere sider av den på nytt osv., slik Duun gjør gjennom for eksempel å resirkulere personer i forfatterskapet, flytte dem fra periferi til sentrum for handlingen og omvendt (f.eks. opptrer tittelpersonene fra både *Marjane* og *Harald* i *Juvikfolke*. En slik teknikk bidrar selvsagt både til å gi bakgrunn til det nye verket og til å reaktualisere det eldre, men det skulle ikke være nødvendig å utdype hvordan livet ikke kan gjøres til gjenstand for samme håndtering. Dermed peker temporaliteten mot døden på en mye mer fryktinngytende måte enn som kald realitet, og mangelen på temperatur i de teoretiske utlegningene blir slående.). Men i enden av våre temporale liv ligger døden. Og ingen kan vende tilbake og fortelle derfra.

Det er en vedtatt sannhet at kunsten er enigmatisk, at dens innsikter ikke lar seg fange 100% i begrep, at det alltid blir en rest tilbake. De store verkene er uuttømmelige, tolkingen kommer til et punkt der den ikke har mer å gi, men likevel er ikke siste ord sagt, den poetiske meningen er intakt. Hva ligger hinsides det punktet? Hva er det som er igjen i verket når tolkingen er utmattet? Hva er den ytterste gåten? Det er noe som peker mot døden. Døden er paradigmet på det vi ikke vet noe om, alle de andre gåtene vi støter på kan sies å delta i denne. Og klokken er et konsentrert uttrykk for dette. I *Det gode samvite* blir klokken som tikker fremhevet flere ganger. Det første eksemplet er når Ane-Marta ligger søvnløs på grunn av bekymringer for sønnen: «Klokka slo. Det var 10. Kvart sla-

ge draup så tungt, med denne kjente songen imillom; lik store tunge dropar mot ein koparbotn langt langt nedi jorda» (4: 148). Siden, når hun ber Julius glemme Nora og reise sin vei, er det Julius som «stod og svelgde og åtte ikkje ord. Auga var med perpendikkel på klokka, massingskiva gjekk att og fram, att og fram, visste ikkje annan veg å gå, tikk, takk» (161). Når Frigg og Nora er kommet hjem etter Lars' tale i bedehuset, er det nærmest autoralt (det er i hvert fall ikke godt å si hvem av de to det skal tilskrives): «Dei vart ståande i stua. Dei var toeina i huse. Klokka gav på og gjekk, som ho pla gjera, hit, dit, hit, dit! – det var ei gamal, streng lære» (252).

Først og fremst er det Johanna, Elens kommende svigermor, som står for fokuseringen på klokken. Den mest fortettede sekvensen av denne typen er når Elen er på vei til Lovatne for å drukne seg, etter at Kristian har nektet å ta ansvar for det kommende barnet: «Johanna låg og snudde seg og fekk ikkje sova. Det var ikkje anna å høre enn klokka; ho gjekk og gjekk, åleine og tung til modes; ho var dømt til å gå» (283). Litt lenger nede heter det at «tida pusla og gjekk: det hasta ikkje med henne, ho skulde ingen stad; det som skulde hende i natt, det kom vel alltid til å skje» (s.st.). Dette skjer samtidig med at Nora er ute og leter etter Elen. Vi hører da som et ekko av det som tidligere er sagt: Nora «gjekk og ho gjekk, og snøen fall og fall omkring henne og vart aldri ferdig, og sjøl kjente ho at ho kom ingen veg» (287, også Elen «gjekk og gjekk», 283, på vei mot vannet, og når Johanna ligger søvnløs «var det stilt, stilt», s.st., mens det at hun ikke kommer noen vei ligner Julius' påpeking av pendelen som ikke visste annen vei å gå, 161. Det sier «Klikk, klakk», 215, også når Nora går til Julius første kvelden – «lyden hang i mørkre og levde lenge etter», s.st.). Gjentakelsene hermer og underbygger klokkenes tikk.

Både tid og rom er rammer mennesket befinner seg i. Men i motsetning til rommet, er ikke tiden noe det kan gjøre noe med. Det er et vilkår det er underlagt på en helt annen måte, en slags skjebne. Ordvalget her understreker dette; klokken er *tung til mote*, den er *dømt til å gå*, det er *en gammel, streng lære* osv.¹⁰⁷ Og gjentakelsene peker i samme retning, det er en motløs determinisme: «det som skulde hende i natt, det kom vel alltid til å skje» (283. I «Jørgen Jensa» går klokken «som ho var van til, likeglad med alb», 1976 1: 276). I gravolet etter Nora er *kirkeklokken* fremhevet. Klengen

ringde ut over bygda, inn i hus og hjarte, om døden som er så viss. Det var ingen trøst i dei tonane, det var ikkje derfor dei var ute og gjekk. Langt ut om strendene og inn over myrane gjekk dei, eine tonen litt høgare enn den andre; låghalt og armodslig vandra dei frå dal til fjell. (298)

¹⁰⁷ David Shields skriver: «The grandfather clock is the reflection of its historical period, when time was orderly and slow. *Tick-tock. Tick-tock. Tick-tock.* It stood there in the front hall in its great, carven case, with a pendulum like the sun or the moon. There was something monumental and solid about time. By the 1930s and '40s, wristwatches were neurotic and talked very fast – *tick-tick-tick-tick* – with a second hand going round» (2010: 123, forf.s uth.er).

At døden er nevnt her er ikke så rart, i og med at det er i en begravelse klokken ringer. At lyden er *låghalt* peker mot gjentakelsesprinsippet; på samme måte som det ulikesidede kutjøret (184), innebærer det å være låghalt en asymmetri som kan føre til at man går i ring (hvis man er låghalt, er den ene foten kortere enn den andre).¹⁰⁸ Ikke minst er tonene *ar-modslige og uten trøst*.

Jeg har tidligere hevdet at Duun vier tiden som eksistensielt spørsmål oppmerksomhet i en grad resepsjonen ikke har sett. Tanken om ulike former for «sam-tid», der flere tidsplan eksisterer side om side, har jeg undersøkt i forhold til romanen som bærer dette navnet, *Samtid* (Fosse 2001, Syéd 2009). Her gjør Duun noe av det samme som i forhold til Dave, blant annet ved å skrive frem en *narrasjonens tid*, og gjennom formuleringer som inneholder *sia* eller *enno* etablere et tidslag som etter alt å dømme ligger *etter* at hovedpersonen er død, men der det likevel virker som om det er han som tenker. Dermed gis han et slags etterliv. Dette er et tidslag som ikke fins i virkeligheten, og som dermed ikke skulle finnes i en roman som underordner seg mimesis i betydningen «etterligning» (dvs., det er ikke «realistisk»). Iser skriver for eksempel:

It is reasonable to presuppose that author, text, and reader are closely interconnected in a relationship that is to be conceived as an ongoing process that produces something *that had not existed before*. This view of the text is in direct conflict with the traditional notion of representation, insofar as mimesis entails reference to a *pregiven* 'reality' that is meant to be represented. (1989: 325, mine uth.er).

Å finne frem til slike trekk krever *nærlesing*, og fenomenet bekrefter Attridges ord om at «[j]t could even be said that the realist work is more, not less, demanding than the modernist work, in that its otherness is often disguised, and requires an even more scrupulous responsiveness on the part of the reader» (2004b: 11n). Tanken er også uttrykt eksplisitt i *Samtid*, for eksempel når en person hevder at noe er gammelt (i betydningen ikke lenger relevant), og Agnar tenker: «Gammalt, sa *han*. Det var vel ikkje gammalt da det hendte. Og det var like nytt, og like følt, no som da» (12: 29, forf.s uth.), og når det i et gravøl heter: «Det var ei gammal stund som hadde komme att til dem» (92. I *Ettermale* heter det, om fortiden: «Tida er den same, ban, og vi med», 11: 24). Det ligner parenteser i *Menneske og maktene*, av typen «(Sia visste han ikkje [...])» (12: 156), «(Sia tenkte han [...])» (256), men der *brytes* det ikke med realismen, det legges bare et ekstra nivå inn under historietiden. At tiden hos Duun blir overskredet så mange ganger og på så ulike må-

¹⁰⁸ Men det sykliske er ikke *bare* negativt. Ofte melder det seg som en veksling der noe oppfattes som nytt, selv om det bare er første gang etter en tids fravær. Den første frostnatten er ofte fremstilt slik, og sol etter uvær. Tidsopplevelsen *nærmer seg* det sykliske; men siden det sanses som nytt, har det også engangskarakter, og kan nesten sies å *forene* det sykliske og lineære. Slike øyeblikk står *ut* i forhold til tiden for og etter. Som i *På L yngsøya*: «Det var no òg slik makelaus ein vèrdag: Nysnøen hadde komme, og første klårnaden i lufta, det var første glade godversdagen etter styggevère, og Martin tok borsa og la i veg» (3: 44-45).

ter, kan ikke være tilfeldig. Dette er måter å få døde til å leve videre på, «slik alle lever etter dei er døde» (9: 85).

«Elske og bli lykkelig, bli ulykkelig og bli lykkelig att» (*Straumen og evja*, 1926)

Det er klare paralleller mellom de tre kvinnene vi har sett på. Alle er stolte, sterke, selvbevisste og på én måte lite villige til å ofre seg. Likevel fornedrer de seg i kjærligheten på ulikt vis. Gudrun gjør det på ett punkt (når hun spør Vidar ut, til tross for at hun ikke vil det) i så sterk grad at hun kjenner at «ho var ingen ting meir» (11: 251). Alle står de mellom *minst* to menn. Frigg står mellom Rohl og Mannen med arret (og Henrik), Gisken mellom Presten og Hågen (og Eilert). Gudrun står (men ikke helt på samme måte, de *avløser* mer enn de overlapper) mellom Ola og Vidar, før hun ender opp med Justin. (Det er altså ikke trekantforhold, en relativt vanlig plotstruktur, men *firkant*forhold disse kvinnene står i.) Mennenes egenskaper er dikotomiske nesten til det sjablongaktige, og kobler seg opp mot helt tradisjonelle motsetninger: fare-trygghet, galskap-normalitet, kropp-sjel, konvensjon-brudd, samfunn-utstøtthet, fremtidshåp-undergang osv. For alle de tre kvinnene er kjærligheten noe som overskrider, både moralen, viljen og anstendigheten. De stritter imot, de synes nærmest mannen er frastøtende, men blir likevel dradd med. Frigg er den som har minst motstand i seg på dette punktet, men det er der. «Denne armingen Holm gav henne gudskjelov grunn til å hate han» (11: 218) tenker Gudrun, men *så* enkelt er det ikke. Både Frigg og Gisken dras mot menn som er markert eldre enn dem selv.¹⁰⁹ Aldersforskjellen er ikke like stor for Gudrun i forhold til Vidar (men vi må huske at hun bare er 15 år når de forlover seg, 199, og 22 når hun blir enke, 223), men han er likevel klart *utenfor*. Heller ikke gjelder den i forhold til Justin. Men det er et mønster: kvinnen står mellom to (eldre) menn, som nesten virker som utspaltninger av det anstendige og trygge (i alle fall sosialt) vs. det forbudte, farlige og erotisk forlokkende, med «the boy next door» stående maktesløs i bakgrunnen, i hvert fall lenge. Nå *vet* vi ikke om Frigg tar Henrik, men det er i alle fall en åpning for det, og hun vet at Rohl snart kommer til å dø. Hun avviser verken mannen eller tosomhetsforholdet, men velger i første omgang søsteren og gården. Gisken går inn i et lite overbevisende ekteskap med Eilert, Gudrun i et åpent, men kanskje tilsvarende med Justin.¹¹⁰

¹⁰⁹ Alderen kan i seg selv peke mot noe diabolisk, jf. navn som Gamlingen, Gammal-Sjur, Gammal-Erik osv. som betegnelser for Satan. Også Styggen peker i denne retning, som Mannen *med arret* gjør det.

¹¹⁰ Schjelderup mener i hvert fall at alliansen ikke er troverdig; de to er «et for ulikt par» (1945: 51).

Kvinnene dras altså mot destruktive menn, eller mot det destruktive *i* mennene. Men det omvendte gjelder også: flere av mennene *dør* etter kjærlighetsmøtet. Det står ikke så mye om årsaken til at presten blir syk, men han er gammel og får «nåsotta» (80). Rohl står med én fot i graven, og hjerteinfarkt er en direkte følge av konfrontasjonen med Martin Olsen, som igjen skyldes Frigg. Hågen drukner kanskje, men forsvinner i alle fall for evig tid. Ola fortøres innenfra i sitt passive selvmord, og Vidar Holm omkommer i brannen. Begge de siste har sannsynligvis også kreft, og gamlefar i kammerset mener eksplisitt at Ola spiser og drikker seg i hjel for Gudruns skyld (12: 218). Forholdet deres blir også omtalt som «mannndrap» (226). Det er ingen *direkte* årsak mellom kjærligheten og døden her, som det er det i kvinnenes destruktivitet. Der er det forbudte og farlige ved mennene noe som utvetydig trekker; her er det mer symbolsk. Dør mennene fordi de er *merket* av kvinnenes kjærlighet? Kvinnen er i så fall like destruktiv for mannen som vice versa, kanskje mer. Kvinnen som ktonisk natur og kannibalsk ødeleggende er en kjent forestilling i kulturen; blant annet i form av en Moder jord som både gir og tar liv, kan den sies å representere en arketypisk angst for det kvinnelige (se f.eks. Paglia 2001). Dette var også aktuelt på Duuns tid (f.eks. i vampyr-motivet hos Munch. For Otto Weininger (1880-1903) om det kvinnelige som ødeleggende lyst, se f.eks. Johansen 1998: 106ff. Se også Hulda Garborgs *Kvinden skabt af Manden*, 1904).¹¹¹

Det motsetningsfulle i kjærligheten har vi sett tydelige eksempler på. Kjærligheten er irrasjonell, og ser ut til å trives best i motstand. Vi kan rekapitulere Giskens «Han eg vilde ha, han kunde eg undvera, og kva skulde eg med han da?» (1976 2: 73-74) og Hågens «Ho vart meg kjær no da ho ikkje vilde vita meir av meg» (80). I *Storbrylløppe* klager Peder over at «æ fria og fria bygda rundt, og ja får æ kor æ attåt kjem, tvi fanken!» (1948 6: 18), og sier at «veikjan borti gårán, dem e æ snart lei tá [...] Inga trøyheit ti dem. Finns ikkje ting så trøysam som det som e ulovlig» (20). Også Odin er inne på det: «Kva skal du med dei gjentene som du *får!*» (251, forf.s uth.), tenker han når Kristine er etter ham.

Duun beskriver en kjærlighet der kravene er uforenlige. Man kan ikke *både* få den man vil ha og leve lykkelig alle sine dager. For får man den man vil ha, vil man ikke ha den lenger. Dette er en kjent mekanisme, og paradoksal. «Det er et moderne trekk, dette at vi krever å bli lykkelige av kjærligheten, at lykke og kjærlighet er to størrelser som passer sammen», sier Granberg (2000: 17). «Passion means suffering», skriver de Rougemont (1983: 50). Han knytter dette til motsetningen mellom den romantisk-lidenskapelige kjær-

¹¹¹ Også dekadanse (som den unge Duun bekjente seg til, se brev til Norli 5/11-1896, i Dalgard (red.) 1976: 173), vitalisme, *fin de siècle* og nyromantikk hører med i dette bildet (se Gujord 2000 og 2007: 85ff og 173ff).

ligheten og ekteskapet.¹¹² Disse er uforenlige; å tenke seg Isolde som en *Fru Tristan* «would be the negation of passion – at least of the passion we are concerned with here» (45, se også s. 34, 41 og 277). De Rougemont snakker om «two contradictory wishes – the wish that nothing shall be settled and the wish that everything shall be settled, the one romantic, the other middle-class» (235). Siden disse ikke kan forenes, krever kjærligheten offer, enten av anstendighet, omdømme eller lidenskap.

En destruktiv kjærlighet, javel. Men er det ikke også noe godt med denne kjærligheten? Jeg mener det er det, fordi den er så *radikal*, tar hensyn til *alvoret* i slike relasjoner, hvor gjennomgripende og forandrende (*og ødeleggende*) de kan være. «Og så går det opp for henne, kor umenneskelig det er å vera så glad i eit menneske» (11: 255), tenkte Gudrun. Det umenneskelige må henge sammen med hvor *vondt* det gjør, og med hvor mye det er mulig å fornedre seg for en annen (Gudrun sier til og med til lensmannen at Vidar var hos henne mordnatten, 259. Å oppgi falskt alibi for mord er på alle måter graverende). Men hun sier aldri at hun ville ha vært opplevelsene foruten (derimot sa søsteren i klare ord at hun *ikke* angret, selv ugift, gravid og med selvmordsplaner, 192). Friggs klage over at søsterens mann er «for lettstyrd, – kva skal ein ha han for?» (4: 296) er også et utsagn om parforholdet, det sier at det er lettere å holde ut i lengden med en som utfordrer en grunnleggende, selv om det kanskje i utgangspunktet er enklere med en som er «lettstyrd». Massi uttrykker en lignende bekymring i forholdet til Anders: «det ira ei uro gjennom henne i same tida: at no hadde han Anders vorte den ho vilde ha han til, og no visste ho ikkje lenger kva veg det bar» (5: 222).

I fremstillingen av kjærligheten prøver ikke Duun – stort sett – å pynte på saken, eller å ta hensyn til hva som sømmer seg eller ikke. Kjærligheten *er* ikke bare godt smør og solskinn. Forfatteren går i dybden, han utelukker verken det ubehagelige eller det motsetningsfulle, det som er så komplekst at det ikke lar seg fange inn av en tradisjonell logikk. Som eksempel på det siste kan vi ta Lars' utsagn til søsteren om Nora: «Kva skal eg gjera, Anna? For eg hatar henne! Eg har synt fram dyre i meg åt henne; og det kan eg ikkje tilgi henne» (4: 222). Etter alle solemerker, og all rasjonell fordeling av skyld, er det ikke *den andre* man skal tilgi når *en selv* har gjort noe galt. Det er ikke Noras feil at Lars har gjort det han har gjort, at han har vist frem dyret i seg på ulikt vis. Dermed er det heller ikke *han* som skal tilgi *henne*. Men likevel, her er det slik. Det én person gjør, kan andre følelser

¹¹² Jeg prioriterer bort å spekulere i hva som er historisk «korrekt» og ikke, noe de Rougemont gjør som drøftinger av det spesifikt *moderne, vestlige, borgerlige, kristne* osv. Bataille er skyteskive for kritikk på dette punktet, bl.a. hos Jesper Tang, som skriver at han «er en eminent skildrer af det repressive samfund og menneske (om end han altså tror, at han beskriver samfundet og mennesket)» (1977: 186, forf.s uth. er). Bataille diskuterer ekteskapet i 1996: 113ff.

som om det var den andre personen som gjorde det (vi finner noe av det samme mot slutten av *Gud smiler*, når Justin tenker om Gudrun at «han var henne til plage, og det måtte han enda tilgi henne!», 11: 270).

Hva kan Lars mene? Jeg kan ikke tilgi deg at du fikk meg til å gjøre det jeg gjorde (underslå brev i årevis og dermed få deg på feile premisser, skremme Julius i Lovatne)? Jeg kan ikke leve med at du har sett mine verste sider? Jeg takler ikke at du er et bedre menneske enn meg? Jeg holder ikke ut at jeg elsker deg og du ikke meg? Alt dette, og mer til, kan nok ligge i det (at det seksuelle er en ikke uviktig del av dette dyret, er alt nevnt). Men det har også med en form for suverenitet å gjøre, med ikke å ville se seg selv så liten at den andre er i en posisjon til å tilgi. For det å tilgi er en maktrelasjon hos Duun, som er innvevd i følelser, og ikke minst ladet av det faktum at den ene parten eier *retten* til å tilgi, og dermed retten til å definere skyld og uskyld, godt og vondt, rett og galt. Vi skal se hvor vanskelig det er for Helmer å bli tilgitt av Gisken. Håkon tenker i *Siste leveåre*, når han tror han skal dø og ser tilbake på livet: «Og der var Periander Henningstad, som han kom til å svike ein gong. Periander tilgav det, men Håkon ikkje» (10: 286). Både i «Søster» og i *Ettermåle* blir det sagt med rene ord: «Når du seier du har tilgitt meg, da sitt det att ein tagg enno. Da ser du ned på meg, og det har du rett til; men eg tåler det ikkje, eg er for glad i deg til det» (1976 2: 59), «Der ligg ei djupn med vondt og godt i det orde å tilgi» (1949 11: 101. Og av det vonde er vel dette: «Så mykje var ho for meg, at eg måtte tie henne i hel med berre tilgiving», s.st.). Gudrun tenker dette om mannen: «Ei kvinne kan tilgi mannen tusen gonger, men ein gong kjem der da ho gjer det av hemn» (210).

En påstand som derimot *virker* akseptabel, er at vi setter pris på andre på grunn av det vi ser som positive egenskaper i dem. Hos Duun kan vi slå dette fra oss like godt først som sist. Jeg minner om hvordan *Straumen og evjas* Ingeborg Svennem har det i forhold til forloveden: «Det var mangt ho ikkje likte hoss Trygve; det gjorde ingen ting. Ja ho trudde mest det var derfor ho var så glad i han» (8: 121-122). Forholdet snus på hodet. Åsta sier om Kristian i samme bok, som hun til og med er gift med (noe som viser at kjærligheten ikke bare kan være ulovlig i forhold til samfunnets krav): «Eg vart så forferdelig glad i han, seier ho. –Det har gått slik. Eg skulde berre hjelpe Torleiv, eg, det var derfor eg tok han. Men så kom det over meg – – eg slites sund imillom dem! Det vart straffa mi» (58). Selv om hun, i klare ord og flere ganger (se også s. 55 og 57) knytter denne straffen til at hun ikke var glad i Kristian da de giftet seg, men tok ham fordi det inne-

bar pengestøtte til brorens mange prosjekt,¹¹³ er straffen ikke bare Kristians utroskap, det at datteren blir syk og dør, men altså rett og slett kjærligheten som martrer henne.

Alle parforholdene vi ser på nært hold i denne boken er vanskelige og til dels ulykkelige: Åsta og Kristians, Torleiv og Petras, delvis også Ingeborg og Trygves. Dessuten kommer at det var Torleiv og Helga som skulle ha hatt hverandre. Kjærligheten har også her et grundig snev av det umulige og overskridende i seg. Det som virker tiltrekkende både på kvinner og menn er at den andre er uoppnåelig. Både makt og styrke og det å være stor vs. liten blir stadig dradd frem. Etter at Kristian så å si har avskrevet ektefellen til fordel for butikkfrøkna Laura, opplever han, når Åsta får styrken tilbake, at han blir nærmest desperat etter henne. Han ser «at ho var Åsta på nytt, berre større og lenger unda. Kveld etter kveld prøvde han å komma henna nærmare. [...] Til sist kunde han ikkje meir, han tagg og bad» (62).¹¹⁴

Torleivs oppsummerende tanker når han ligger og skal sove, får frem både det doble, det maktstjelende og det fascinerende ved Duuns kjærlighet:

Han undrast, der han låg, om menneskja aldri nokon gong i verda vart ferdige med det dei kallar kjærleik. Kanskje det skulde gå dem alle som det hadde gått Petra, at den makta som skulde bera dem oppe, ho slo dem ned. [...] Og kjærleiken millom kvinna og mannen, så liten ein ting det hadde vore for han, han var den same frå tid til tid, han var større enn menneske og større enn tida og alle skifte. Han såg det, og han vart kald attmed det syne. (121)

Kvinnens lodd – i tekst og resepsjon

Det er moderniseringsprosessen og konfliktene som kommer fra den, som har preget resepsjonen av *Straumen og evja*. Slik jeg leser romanen, stjeler kjærlighetsmotivet oppmerksomhet fra dette. Det virker ikke som de to tematikkene kler hverandre nevneverdig, og kanskje er ikke engang moderniseringstemaet det mest interessante av dem. Kanskje er det heller *det* som har stjålet fra kjærlighetsmotivet, fordi det har vært ansett som mest verdt å beskjeftige seg med.

Torleiv tenker om kvinnene: «De er slik, somme av dykk. Elske og lide og bli lykkelig, de er fødd til det. Til det og ikkje noko anna» (26). «Ja visst skulde ho òg gå sin veg, ho var skapt til det. Ho skulde elske og bli lykkelig, bli ulykkelig og bli lykkelig att, ho som alle andre kvinner» (84). Det er nok ikke bare Duuns kvinner som er skapt til dette.

¹¹³ Også ellers er her drøye påstander om forholdet mellom ekteskap og økonomi, som når Torleiv sier at «lite grand hjelp må eg da få av 'n værfar òg, kva anna skulde ein ha han for?» (37), og Åsta «Ikkje orde kan eg seie til Kristian før han har hjelpt Torleiv – kva gifta eg meg elles for?» (50).

¹¹⁴ Også mellom Ingeborg og Trygve er det mye om å være stor og liten: «Slik du [Ingeborg] var før, slik var du størst for meg» (65), «Han [Trygve] vart større dess meir ho såg på han» (66), «Eg [Ingeborg] er da lita nok for deg» (s.st.), «eg [Ingeborg] er da lita nok før, imot deg» (67, se også s. 57, 81 og 103).

Også for mennene er kjærligheten viktig, og også for dem fører den både til lykke og u-lykke. Selv om Duun har fått ros for sine nyanserte kvinneskikkelser, er det, ikke overraskende, mennene som har inkassert den største oppmerksomheten i forskingen. Haavaldsen har tatt for seg sekundærlitteraturen rundt *Gud smiler*, og tar avstand fra den ensidige fokuseringen på Justin (1992: 6. Thesen skriver f.eks. 5 sider om Justin og 2 aldeles intetsigende *setninger* om Gudrun, 1942: 304ff. Også Eide tar for gitt at Justin er hovedpersonen i boken, 1968: 58, og Willy Dahl vier i sin litteraturhistorie et helt avsnitt til romanen, men nevner ikke engang Gudrun ved navn, 1984: 389-390. Selv om de blir tilgodesett med så å si nøyaktig like store deler i boken, kan det at Gudruns ord gir romanen dens tittel, ses som et argument for at hun i hvert fall ikke er den minst viktige). Hun tar også avstand fra en av de få som har gått Gudrun nærmere etter i sømmene, Vidar Mohn, som i en hovedoppgave fra 1969 vektlegger hennes *medlidenhet og omtanke for andre* i valget av menn. Det er *ikke* medlidenhet som er beveggrunnen for Gudruns valg, mener Haavaldsen, men derimot «egoisme, hensynsløshet og blind lidenskap» (1992: 9). Særlig det siste, vil jeg si; egoismen Haavaldsen flere ganger holder frem (63, 74), har jeg vanskelig for helt å se. Forholdet mellom Gudrun og Vidar «preges fra første øyeblikk av sterke lidenskaper og en sterk ambivalens» (64), skriver Haavaldsen, i motsetning til Gudruns forhold til andre (studenten og Justin), der hun oppfatter henne som hardhjertet og «med element av utnyttelse» (108. Hun fremhever også at Gudrun «ikke er uten skyld i Ols sjølødeleggende livsførsel og død», 66).

Sæteren setter merkelappen «Kvinnen og den uverdige mannen» (1956: 129ff) på flere kjærlighetsforhold hos Duun (Eide følger opp bl.a. for Gudruns del, 1968: 45, Jostein Fet også for Astris, 1966: 308). For eksempel leser han forholdet mellom Tora og Martin Brudalen som et møte mellom «den erotisk sunne og gode kvinnen» (130) med instinktene i behold, og lekpredikanten «som er blitt erotisk forkvaklet» (s.st.). Selv om han avviser fortellingen om Frigg som mislykket, mener han at «hennes svakhet for mannen med are er overbevisende nok. Det er igjen den stolte kvinnen som må tuktes og trampes ned av rå og brutal styrke» (132). Uansett hvor politisk ukorrekt det måtte være, og uansett hvor svart-hvitt bildet kan tendere mot å bli, har Sæteren belegg i Duuns tekster. Men det er viktig å ikke la seg blende av at kvinnen «må tuktes og trampes ned», det er *den stolte og sterke kvinnen* han ser, og det er like viktig. I *Det gode samvite* hevder han for eksempel at mannen svikter overalt, og at den eneste mannen med dimensjoner over seg er Martin Olsen (1956: 134). Det som mangler hos Sæteren er imidlertid innrømmelsen av den kvinnelige seksualiteten, det ser ut som om «offertrang og morsinstinkt» (s.st.),

blir en eufemisme for kvinnelig lyst, i dette tilfellet Massis, idet hun går til sengs med Petter i perioden mellom ekteskapene med Ola og Anders, Duun 1948 5: 195ff). Det samme ser ut til å mangle hos Vannebo, som skriver at Gudrun *må gi etter* for Vidar (1997b: 347).

Det virker som Sæteren ser på *kjønn som skjebne*. «For what had a woman but to submit?», heter det i *The Rainbow* (Lawrence 1995: 450); der i forbindelse med den biologiske bestemtheten, det å være født for å sette barn til verden, noe Duun lar Gudrun opponere mot når hun får en ny opptreden i *Samtid*. Dette er klart til stede hos Duun, men det uttømmer ikke problemstillingen. Svensen på sin side, tenderer mot å se *kjønn som samfunn*. Hun skriver at manns- og kvinnerollene vokser hver sin vei på dette historiske tidspunktet; kvinnen er «avsett frå den medarbeidarrolla ho hadde i det gamle samfunnet» (1978: 130), og løsningsforsøket «blir å satse alt på den oppofrande, sjølvutslettande kjærleiken» (s.st.). Hun peker også på at Duun gir «ei rekkje døme på at kvinnene satsar meir på kjenslelivet di meir problematisk det blir» (s.st.). Dette er jeg enig i (men kanskje ikke at det er så knyttet til de *seinere* romanene som Svensen hevder). Men når hun mener kvinnene «må trøste seg med høgromantiske forestillingar for å greie å godta dei vanskane dei opplever» (s.st.), forestillinger om at «den rette mannen er ein sterk og suveren erobrar, som skal vinne over henne, tvinge henne til å underkaste seg, herske over henne og ta alle tenarevnene hennar i bruk» (130-131), for dermed å frigjøre egne evner og krefter «til store og lysande gjerningar som kan gi han ein ærefull posisjon i verda» (131), synes jeg hun går for langt. «Om ho ikkje får oppleve eit likeverdig forhold der begge gir og tar, søker ho kompensasjon i bare å gi og gi, utan vederlag» (130), skriver Svensen, og ser ikke at å *gi* også kan være å *motta*.

Dessuten *overskrider* Duun også kjønnsmotsetningene, gjennom å bryte med grenser og stereotyper. Innholdsmessig kan vi merke oss hvordan for eksempel både Sjøtrolle og Helmer i *Menneske og maktene* er den primære omsorgspersonen for barn under oppveksten, sistnevnte for barn som ikke engang er hans egne.¹¹⁵ Stadig er i forfatterskapet kvinnen «mer til mann» enn mannen: I *Nøkkesjolia* fordeles egenskapene mellom Tea og Erik slik, i *Juvingar* mellom Valborg og Per Håberg (selv om han tukter henne fysisk en slikt gang, 5: 120), og i *I blinda* tenker Anders om Massi at han «kjente at ho var den sterkaste av dem to» (208). Også om Roalds foreldre heter det noe lignende (12: 233-234). Gudrun er nok mer til mann enn begge sine (kanskje alle tre), hun tenker seg også at hun «vilde bli ein fri mann ein gong» (11: 273). I *Juvikfolke* er visst Åsels eneste «mannen» i hennes ledd. Hun frir selv: «Det kom for henne slik, at ho var den einaste juvingen som

¹¹⁵ Takk til Madeleine Joys Andersen som med dette poenget midt i den hektiske settingen en muntlig eksamen er, minnet meg om at man selv i tekster man tror man kjenner ut og inn kan overse det innlysende.

var atb» (5: 293). I gravølet heter det at hun var «diksom ei ifrå gammaltida» (7: 139). Dette er riktignok ikke første gang slektsoverhodet og gårdsbesitteren er kvinne, det samme skjer med Ane og den første Åsel. Men de var bipersoner i fortellingen; Åsel overtar fiksjonsuniverset (også Gjartru og Mina er geskjeftige typer). Dermed har *Juvikfolke* også en fortelling om kjønn. Kvinnene overtar, antall barn minker. Vi finner også direkte kommentarer til slike spørsmål: Lovise Lyngve er en av flere kvinner som omtaler seg selv som mann: «det er eg mann for å gi ein god dag ð» (8: 137), men hun bryter også med skillet: «Eg er glad vi har det som vi har det, eg, i det stykke er eg kvinnfolk; eg er jamgod med mannfolka slik» (138). Hvis det å være kvinnfolk *er* å være jamgod med mannfolk, hva er da forskjellen? I *Ettermåle* blir denne overskridelsen uttrykt med et paradoks: «Kvinnfolk skulde ingen vera. Det skulde mannfolka vera» (11: 57).

I *Gud smiler* er det bare Gudrun-delen som duger, mener Gujord (2007: 408. Den er til gjengjeld «på høyde med det aller beste Duun har skrevet», 412). Dette samsvarer med siste «nyhet» i fremstillingen av forfatterskapet: «Olav Duun viste en uvanlig innlevelse i skildringen av kvinnesinn», heter det i et ferskt læreverk for videregående skole (Dahl m.fl. 2008: 162). Men det griper også tilbake til tendenser i tidlig resepsjon. Gujord skriver at de «empatiske kvinneportrettene ble høyt verdsatt fra kvinnehold i Duuns samtid» (172). Han siterer Mimi Sverdrup Lunden, som i 1937 roste forfatteren for å vise «'stor forståelse for kvinners mest intense problem'» (s.st., se også s. 410. Lunden 1982: 50). I sin hilsen i *Syn og segns* særnummer til Duuns 60-årsdag var det fremstillingen av kvinnene også Nini Roll Anker roste (1936: 73). Selv ser Gujord annerledes på saken, særlig når det gjelder forholdet mellom Astri og Lauris, der han siterer Astris ord til Odin: «Det verst tå alt – æ kund ta 'n enda! – Finns ikkj stoltheit – – finns ikkj skamm ti mæ meir. Æ kund ta'n lel, for – – ingen har såra mæ, og tynt mæ, slik som han» (7: 111, forf.s uth.) og skriver: «En så radikal framstilling av kvinnelig underkastelsesevne grenser til det kvinnefiendtlige» (304, noe før kaller han det «en underkastelsestrang som nærmer seg det masochistiske», 303). Dette kan ses på som et resepsjonshistorisk poeng, ikke mer. Ulike tider leser ulikt, en tekst kan tolkes i flere retninger, intet er nytt under solen. Men kanskje er det noe mer. For det er en typisk duunsk motsetning her: Om Duun fremstiller sterke, selvstendige kvinner, tegner han også – *i de samme kvinnene* – det motsatte. Dermed er disse tekstene også utsagn om hvor sammensatt virkeligheten kan være.

«Så vidt ho kunde sjå han». *Juvikfolkes Astri*

Høystad har også viet Astris kjærlighetsliv oppmerksomhet. På en overbevisende måte viser han hvordan kjærlighet, slektskap og død henger sammen for denne sentrale skikkelsen i forfatterskapet. Særlig i artikkelen som ligger til grunn for dette kapitlet i avhandlingen hans, blir det gjort grundige lesinger (1984: 67ff). Oppprioriteringen av Astri bidrar til en viss grad til å veie opp for slagsiden i resepsjonen som Haavaldsen påpekte. Dette gjelder også flere sider ved Høystads lesing. Slik han tegner Håberg-slekten fremstår den i stor grad som et matriarkat.

Høystad knytter Astris problemer til en grunnleggende kjønnslig ubalanse. Hun hadde ikke noen farsfigur å identifisere seg med i oppveksten (faren var død og bestefaren fraværende); i stedet hadde hun et flertall av kvinner rundt seg, ikke minst Åsel, «mor Slekt», som en avgjørende autoritet Høystad kaller *arketyipiske* (1987: 123).¹¹⁶ Denne mangelen på differensiering og opposisjon har hindret Astri i å frigjøre seg fra det infantile og utvikle en sunn erotisk personlighet. I stedet forblir hun i en slags kjønnsløs tilstand, der seksualiteten er tabu. «Men naturen let seg ikkje tukte utan omkostningar» (125), skriver Høystad, som i Astris tilfelle er «angst, angst for at forbodne kjensle og ønske skal trasse dei indre sperringane og ta sjølvkontrollen frå henne» (s.st.). Odin er preget av det samme problemkomplekset (128f). Men til forskjell fra Astri kommer han seg ut av det. Som uekte barn oppvokst hos fosterforeldre er han ikke like bundet til slekten, og har dessuten hatt både forelderen av motsatt kjønn og reelle farsfigurer til stede i oppveksten.

Denne lese måten yter kanskje Odin rettferdighet, men den har problematiske sider. Etter mitt syn blir Astri her i for stor grad en kontrast til hovedpersonen: «På denne måten blir Astri ein slags ytre representasjon (allegori) av nokre indre spenningar i Odin sjølv» (136). Hennes betydning i verket reduseres; hun er ikke lenger en vi kan lese om for å få innblikk i hva kjærlighet kan være, men fremstår enten som kontrastperson eller offer (Odin vil ikke ha henne, Arne Finne dør, Lauris er en skurk). Høystad peker på «forstyrningar i kjønnsidentifiseringa i barndommen som årsak eller motiv for den vaksne seksuelle åtferda» (124, se også s. 119). I Astris tilfelle er denne destruktiv, også når hun som ganske ung gifter seg med Arne, som er dødssyk og ifølge Astri ser «*dømt* ut» (7: 15, forf.s uth.). Hun gifter seg med ham nettopp *fordi* han er dødsdømt, og dette er «ein projeksjon av hennes eiga kjensle av å vere dømd», skriver Høystad (128). Også Lauris ned-

¹¹⁶ Høystad foretrekker Jung-tradisjonen fremfor den freudianske kort sagt fordi Jung gir det *kollektive* forrang, og fordi Høystad oppfatter Freuds menneskesyn som for determinert og kausalistisk til å kunne beskrive Duuns (123 og 342ff). Det tror jeg er en klok prioritering. Hageberg ser ut til å være på linje når det gjelder tilkorkommenheter hos Freud, tydeligst i 1980: 62f.

prioriteres til å bli en kontrast til hovedpersonen. Men når Høystad skriver at Astri «tek Lauris som kompensasjon for Odin – i trass mot han. Ho gjer Lauris til eit middel og ikkje eit mål i seg sjølv» (139) – er det ikke han som gjør Lauris til et middel? Han avstår i alle fall fra å gjøre ham interessant som partner for Astri.

Det er imidlertid fullt mulig å tenke seg at Odin i denne perioden av livet mangler den styrken Astri finner hos Lauris; en kynisk og hensynsløs styrke, men likevel noe som gjør ham til en verdig motstander å bryne seg mot. Odin vil for all fremtid stå som en fryktløs person. Men det er ikke minst på grunn av måten han *anslutter* livet sitt, ikke for livsførselen i ungdomstiden, når han gjennomgår det Heltoft kaller en *kriseperiode*, der han fremstår som *hemmet*, særlig i forhold til kvinnen (1950: 79ff). Astri «er aristokrat», som Odin sier (7: 257); ikke usannsynlig med et snev av sagakvinnens stolthet over seg. Styrken hennes kommer frem på flere måter, for eksempel i hvordan hun gir uttrykk for det å ha *retten* på sin side: «Ingen ein kund ta ifrå mæ retten min. Men æ kann gi 'n borb» (7: 50). Det er retten til Odin hun snakker om her, som hun gir fra seg frivillig (*sier* hun i hvert fall¹¹⁷), på grunn av at forholdet mellom moren og Odins far gjør hennes eget og Odins umulig. Dette er et utsagn som ikke bare har med parforholdet å gjøre, men også med stolthet, egenverdi, suverenitet eller integritet.¹¹⁸ Seinere avviser hun Lauris' spørsmål om hun angrer på at hun giftet seg med ham på denne måten: 'Angra på!' bles ho, og tok til med sitt. 'Snakka som ein ban-ungi'» (7: 260, forf.s uth.). Elen lar oss snuse på samme type styrke når hun sender Odin bort fordi Iver *ikke* ber henne om det: «Hadde han nemnt det, så hadde det aldri vorte» (6: 158).

Inger Heiberg er inne på det mangslungne ved Astri: «Hennes handlinger spenner over hele registret fra selvoppofrelse til noe en nesten kan kalle hjerterå grusomhet» (1976: 116). Hun mener at forklaringen på forholdet mellom Astri og Lauris må søkes på et dypere plan: Den «psykologiske forklaringen at hun som kvinne blir forhekset av det diabolisk besettende hos Lauris fører ikke så langt. For vi har å gjøre med en bevisst viljesakt fra hennes side – ikke med erotisk svakhet eller noen slags form for lettsinn» (115). Lauris er alene ikke sterk nok til å slåss mot Odin, hevder Heiberg, og belegger: «Alene er han ikke en gang sterk nok til å få fotfeste i bygda. Så lenge han er alene slenger bygda ham på sjøen, bokstavelig talt. Det er ikke før han får Astri at han får den styrken han

¹¹⁷ Mange slike tanker får vi enten i replikk eller gjennom personenes egen fokalisering, med den typiske osmosen av instansene forteller/person, der det er vanskelig å si hvor mye som skal tilskrives hver av dem. Vi må selvsagt ikke glemme at det dermed kan leses som personenes egne rettferdiggjørelser, evt. selvrettferdiggjørelser eller livsløgnen. Men jeg finner lite og ingenting av tekstlige signal som peker i den retning.

¹¹⁸ Og med at det *å ha rett* ikke alltid er rett, noe Odin er klar over når han sier til Engelbert: «Du skal gi deg lel om du har rett, du er da såpass klok» (7: 197). Det foregår en diskusjon av dette også i *I ungdommen*.

trenger for å bli en jevnbyrdig motstander for Odin» (s.st.). Ikke bare blir mannen sterkere i møte med sterke kvinner, han *mottar* også, slik Heiberg leser det, styrke fra kvinnen.

Astris ord om at hun kunne ta Lauris fordi ingen har såret og tynt henne som ham, trenger etter mitt syn ikke bare knyttes til det «faktum» at hun har masochistiske trekk. Det kan like gjerne skyldes det motsatte, nemlig at hun, med Odins ord, er aristokrat. Odin opplever flere ganger denne siden ved Astri, for eksempel når han tidlig i *I ungdommen* kjenner hvordan hun «voks seg langt ifrå han, var visst berre så vidt ho kunde sjå han der nedanfor seg» (7: 20).

Et annet eksempel på at Astri trenger noe å bryne seg på, er misnøyen hun legger for dagen når hun forteller Lauris at hun har bestemt seg for å si sannheten om brevet Ola Håberg har etterlatt seg, og denne ikke gjør noe forsøk på å stanse henne: «Ja *du!* sa ho, og no flara det opp ein hard lysna i auga hennar, – du let meg no gjera som eg vil støtt, du» (272, forf.s uth.). Kanskje er det like rett å kalle dette underkastelses*lyst* eller *-vilje*, som *-trang* og *-evne*. Og kanskje befinner det seg ikke ved den grensen Gujord plasserer det ved, mot det kvinnefiendtlige. For meg er det klart at det å ta Lauris, som er en outsider og på mange måter heterogen i Batailles forstand, innebærer en form for overskridelse som nesten *er nødt til* å appellere til en kvinne av Astris format. Nettopp fordi hun er stolt, er hun mottakelig for å bli utfordret på stoltheten sin. «For den naturlige kjærlighetsbevissthet er det absurd å elske det u-elskelige», sier Børsand Heyerdahl (1979: 75). Men det er en oppgave verdig en aristokrat. Da får hun bekreftet sin kjærlighets styrke. Skal det først være, får det være såpass, synes Duun å si. En kjærlighet som er for enkel er ikke interessant, verken for forfatter eller person (jf. hvordan også Jesus fremhevet den vanskelige kjærligheten, Matt. 5.46).

At kvinnesakskvinnene i samtiden, før likestillingen ble politisk korrekt, roste Duun for kvinneportrettene, tyder på at også de så noe annet i dem enn kvinnefiendtlighet, for eksempel noe om å bli tatt på alvor, og det gjennomgripende og altforandrende i et kjærlighetsforhold. I så fall er det ikke masochismen og ønsket om å underkaste seg *per se* som er viktig, men at dette innebærer å bli sett som den en er, som et helt menneske med en ikke ubetydelig styrke. For hvis en mann må *ta i* med så sterke midler mot sin kvinne, er ikke det også en anerkjennelse av kvinnens kraft og makt? «Som dine dager er, så skal og din styrke være» (5. Mos. 33.25) er et bibelord Duun flere ganger siterer (se f.eks. 4: 267 og 7: 56). Dette vil si at styrken øker, og *må* øke, med motstanden; hardere dager innebærer økt styrke. Og hvis mennenes styrke aksentueres i forholdet til kvinnene, innebærer ikke det en aksept av også *deres* styrke (som dine *kvinner* er)? Man skyter ikke spurv

med kanoner, og Hegels dekonstruksjon av herre og trell-forholdet kan også nevnes her, at trelen blir herrens herre. Alt i alt synes jeg dette peker på at man må se litt lenger enn til den innlysende fysiske og/eller institusjonelle makten. The hand that rocks the cradle is the hand that rules the world.

Duun som feminist vs. misogyn. Halberstam om «unbecoming»

Jeg er enig i flere av Høystads konklusjoner, også når det gjelder Astri. Men heller ikke han legger vekt på det allmenne ved tematikken, relevansen det kan ha for leserens eget liv. Analysen er etter mitt syn i for stor grad en analyse av *personen* Astri, ikke noe som kan si oss noe om kjærligheten generelt. Min innvending er dermed den samme som jeg har luftet overfor Hageberg. «[H]eilt gjennomgåande og systematisk kjem skildringa av kjærleik til å vera skildring av tilbaketrekking, *regresjon*» (1996a: 26, forf.s uth.), skriver Hageberg om *Olsoygutane*. Han mener ufriheten han finner der ellers er tydeligst i perioden for *Juvikfolke* (1996a: 26), selv om, som han sier, Duuns særegne erotiske psykologi er til stede også i seine romaner som *Samtid* og *Menneske og maktene*. Den regressive kjærligheten «tener ikkje livet, men har så å seia organisk død i sitt følge» (s.st. I «Etterord» til nye *Skrifter i samling 8* avgrensar han ikke dette til kun å gjelde den *regressive* kjærligheten. Han skriver her uten forbehold: «Kjærleiken har død i sitt følge», 1996d: 323, og vektlegger repetisjon mer enn regresjon):

[D]et er så å seia ein regel hos Duun at «kjærleiken» inneber regresjon, overføring av gamle og gjerne gøynde kjensler og uløyste konflikter på nye «objekt». Den som elsker, trår etter den han eller ho trur seg å elska i notida fordi det aktuelle kjærleiksobjektet har eigenskapar eller inngår i konstallasjonar som gjer at det kan symbolisera ein annan person frå fortida, og ofte ser det ut til at tilhøvet til primærfigurane far og/eller mor ligg under på ein eller annan måte. «Kjærleiken» får nærmast incestuos karakter og blir eit tabuområde i underteksten: Å elska er ulovleg. Det er difor på ein måte konsekvent at ei slik overføring av kjensler ofte skapar tilsynelatande irrasjonelle reaksjonar som angst, uventa aggresjon, hat, drapstankar og valdsferd – og framfor alt ei tvangsmessig rivalisering. (26-27)

Hageberg tar en vanlig, og betimelig, reservasjon når han sier at det ikke har «vore eit mål å visa at tekstmønster restlaust går opp i teorien» (1996a: 198).¹¹⁹ Likevel går han lenger i forklarende retning enn for eksempel Birkeland, hvis tolking han drøfter. Også Birkeland ser nemlig en utvikling hos Duun; han kontrasterer Martin i *På Lyngsøya* med den ti år seiere Sebulon i *Olsoygutane* og konkluderer med at hos sistnevnte «er ikkje undergangsdrif-

¹¹⁹ Noe Einar Aaknes tenderer mot når han leser *Samtid* psykoanalytisk. Utgangspunktet er at hovedpersonen «innerst inne [er] et lite redd barn med en følelsesmessig skade fra tidlig barndom» (1999: 4), menneskene rundt ham plasseres etter tur inn i roller fra Freuds ødipaldrama, og når vi kommer til konklusjonen, har vi strengt tatt ikke kommet så mye lenger: «Vesle Agnar har endelig beseiret Far [her broren] og funnet tilbake til Mor [søsteren]» (103). Her blir både det uforklarlige, opprørende og litterære borte.

ta psykologisk grunngeving» på samme måte som hos førstnevnte (1983: 537). Hageberg roser Birkeland for dette. Men der Duun ifølge Birkeland har «stansa ved noko uforklårleg i menneskesinnet» (s.st.), tillater ikke Hageberg ham å stanse der Birkeland mener han stanser: «Duun forklarar ikkje beinveges, lesaren må sjølv *oppdaga* samanhengane», skriver han (207, forf.s uth.), og gjør dermed tekstkroppen til en stimuli for leserens forklaringsapparat. Konklusjonen – at «Duun hjelper lesaren på veg til å forstå noko av dei komplekse psykologiske årsakssamanhengane også når det gjeld Sebulon» (s.st.) – er jeg langt fra sikker på beskriver Duuns ærend. Slik jeg forstår ham, vil han like gjerne at vi skal stanse opp ved det uforklarlige.

Når disse analysene i mine øyne blir utilstrekkelige, er det som sagt fordi den psykoanalytiske tilnærmingen ikke utnytter tekstenes potensial. Gjennom å forbli på det tekstinterne går man glipp av det stoffet har å si *til oss, idag*. Det er mer å hente her, personkarakteristikken og -analysen må få videre implikasjoner. Lesinger som dette tenderer mot å fattiggjøre teksten i stedet for å berike den: Astri elsker Arne fordi han er dømt, Odin fordi de er i slekt og Lauris fordi han er Odins motmann, eventuelt fordi han tukter henne. Kjærligheten fins visst ikke til. Men hvilket tema kan være mer allment enn kjærlighet? Leser vi ikke romaner blant annet for å finne ut hvorfor vi – tross bunnløs fortvilelse, søvnløse netter, endeløse telefonsamtaler og uttømte tårekanaler – elsker som vi gjør? Eller for ikke å være så alene når vi gjør det? Hvis det irrasjonelle og destruktive ved kjærligheten handler om at de og de erfaringene i barndommen har ført til kompleks og nevroses, som kunne ha vært unngått, og ideelt sett *burde* ha vært det, følger det at i en ideell verden hadde vi ikke hatt for eksempel *Juvikfolke*. Blir det truende ved kjærligheten *forklart*, blir det noe vi har forstått og kan legge bak oss i vår intellektuelle utviklingsprosess. I stedet kan Høystads konklusjon, at Astris følelsesliv er ufritt, møtes med et spørsmål: Hvem sitt følelsesliv er ikke det? Om ikke kjærligheten er et *uloselig* problem, slik døden er det, er den i hvert fall et problem der mange kan trenge både utforskning og trøst.

Kanskje skyldes Hagebergs og Høystads krenning det psykoanalytiske perspektivet. Freud begynte sin karriere som medisinere, med tilfriskning og helbredelse som mål, og som Høystad påpeker, med en referanseramme der det henger en del kausalisme igjen (1987: 123 og 343f).¹²⁰ Han anklager Hageberg for en slik reduksjonisme (135f), men får

¹²⁰ Om psykologiens årsaksforklaringer sier Bataille: «But what can we find in psychoanalysis, whether it be that of Freud or that of Jung, other than the data of psychoanalysis itself?» (1993: 88). Selv om denne tanke retningen har blitt dominerende, *er* ikke psykoanalysen kjærligheten, og trenger dermed ikke få monopol på språket om den. Psykolog og filosof Ole Jacob Madsen tar høsten 2010, i en bok med samme navn, et oppgjør med *den terapeutiske kultur*. Han kritiserer terapiindustrien, som bl.a. gjennom psykologiens og psykologenes annektering av områder av menneskelivet som f.eks. religion og ulike åndelige overbygninger

kritikk av Sigurd Aa. Aarnes for å gjøre det samme (1990: 80). Det er også mulig å kritisere Høystad for detaljer i tekstlesingene. To eksempel: Måten de døde tantene settes inn som *mannlige* autoritetsfigurer, og dermed styrker tesen om at det mannlige er knyttet til døden, og dermed fører til skyld og skam for Astri. Det argumenteres ikke for dette utenom ved at ordet *faster* er uthevet to ganger (125). Men *faster* er det vanlige epitetet for fars søster hos Duun. Marjane blir dessuten omtalt som *litl-faster* (7: 7 m.fl., min uth.), og Høystad unndrar det diminuerende førsteleddet fra kursivering: «Little[sic]-*faster*» (125), sannsynligvis fordi det går dårlig sammen med tanken om en autoritetsfigur. Hvis Duun hadde gitt de to tilnavn som *brot* med den biologiske realiteten, ville det vært større grunn til å legge vekt på ordet. Dessuten: de to scenene der Odin snakker om å kysse Astri. Høystad hevder at årsaken til at Astri kvepper *andre* gang, er at Odin da nevner slekten, (1984: 59, 61, det pirrer henne at Odin nevner incesttabuet, 1987: 120f). Men han unnlater å gjøre oppmerksom på at Odin *første* gang snakker om å *be om* et kyss, ikke om å kysse, og dessuten sier at han *ikke* vil gjøre det («eg vil ikkje be deg om ein kyss eingong», 7: 18, vs. «Æ sto og lura på ein kyss lell», 20). Det er for meg innlysende større grunn til å kveppe ved tanken på å bli kysset enn ved tanken på ikke engang å bli bedt om det.

At Duun fremstiller kjærligheten som potensielt destruktiv, er klart. At dette har vært underbetont i resepsjonen, er heller ikke til å komme forbi. At Duuns fremstilling av kjærligheten er noe vi godt kan besinne oss på idag, er også et poeng.¹²¹ Likhetsfeminisme kan ingen beskyldte Duun for å pledere for. Men kanskje en forskjellsfeminisme, i tråd med den queer-teoretikeren Judith Halberstam foreslår med begrepet *unbecoming*.¹²² Halberstam diskuterer kvinnelig styrke med et annet utgangspunkt enn det tradisjonelle, som har vært å modellere den etter mannlige forbilder. I et slikt perspektiv favoriseres det aktive, og fravær av handling ser ut som resignasjon eller kapitulering.

tidligere tok seg av, usynliggjør en rekke problemstillinger, idet de blir sett på som *individets* problem og ansvar. Madsen legger mest vekt på at sosiale og politiske problemstillinger på denne måten blir fortiet, jeg vil legge til at også de eksistensielle blir det. Ikke uventet førte Madsens bok til debatt.

¹²¹ Og kanskje er kjærlighetsbegrepet vi opererer med i dag ikke bare forenklet og forskjønet, men også direkte farlig? En solskinnskjærlighet som ikke kan forklare hvor dyrisk den kan gjøre oss? Ifølge statistikk fra Kripos ble i underkant av 50% av drap på kvinner i perioden 2000-2009 utført av partner eller tidligere partner (<https://www.politi.no/kripos/statistikk/drap/>). Dette gjelder forsettlig og overlatt drap begått av ektemenn eller samborer; Kripos fører ikke statistikk over såkalt *legemsbeskadigelse med døden til følge*, og heller ikke drap begått av kjæresten. Kunne dette tallet vært lavere hvis kjærligheten også var noe vi var redd?

¹²² «Unbecoming» var tittelen på et innlegg Halberstam holdt ved Senter for kvinne- og kjønnsforskning UiB i mai 2009 (men se også *The Queer Art of Failure*, 2011). Det ligger et intervju om innlegget på <http://kilden.forskningsradet.no/c17251/artikkel/vis.html?tid=61947>. I ordboken blir vi fortalt at ordet betyr *ukledelig*, som når en kjole ikke sitter som den skal, og *upassende, usømmelig*. Halberstam spiller også, med det negerende prefikset *un-*, på *to become*, som har som sin første betydning *å bli*. Hva er det motsatte av å bli? Hva er det motsatte av den aktive egenkonstruerende bevegelsen vi ellers anser som sømnelig?

While many feminists from Simone de Beauvoir to Monique Wittig to Jamaica Kincaid have cast the project of «becoming woman» as one in which the woman can only be complicit in a patriarchal order, feminist theorists in general have not turned to masochism and passivity as potential alternatives to liberal formulations of womanhood. (2008: 150-151)

Men med denne fremgangsmåten går man ifølge Halberstam glipp av mulighetene i strategier som kan være mer kongeniale til det kvinnelige. *Unbecoming* er en term for slike; «strategier som ved første øyekast har preg av underkastelse, passivitet, selvutslettelse eller masochisme» (2009, upaginert), men som også kan være en form for motstand.

Sett fra et slikt ståsted er passivitet noe annet enn fravær av handling. Halberstam snakker om *radikal* og *negativ* passivitet, som har «sin store styrke i at de unnslipper rammen» (2009, se også 2008: 150ff). For: «Idet vi søker å mestre, binder vi oss også til dominansformene» (2009). Mens for eksempel masochisme har blitt oppfattet som uttrykk for *reell* underkastelse (se f.eks. Felski 2005), tar Halberstam for seg kunstprosjekt der det som *ser ut som* underkastelse i stedet er en avledning av prosessene; en fremvising av premisser og spilleregler.¹²³ Slik hun ser det, er det et feministisk potensial i slike strategier.

Bataille er nok heller ingen likhetsfeminist. Han har vært utsatt for lignende kritikk som den Gujord retter mot Duun. Jette Lundbo Levy sier at man med kvinnebevegelsen i bagasjen raskt kan nærme seg konklusjonen at «Bataille er en blanding af en gal trubadur og et sadistisk monster, når man konfronteres med hans kvinnebillede» (1994: 74, se også Buvik 1998: 127f). Men også hun ser under overflaten. Hun kaller slike beskrivelser «kritisk automatisme» (76) – en slags ryggmargsrefleks som resulterer i samme slags forenknelde fremstillinger jeg mener det er viktig å utfordre, nemlig «de nutidige idylliserende og funksjonelle kærlighedsopfattelser, som nemt kan få karakter af hygieniske direktiver, som moraliserende fløje af de sidste tyve års kvindebevegelse også har taget til sig» (77). Det hun beskriver som Batailles kombinasjon av provokasjon og fornuft (70) går dypere enn slike. Det synes jeg også Duuns gjør.¹²⁴ Batailles skrift, mest den pornografiske, har rystet mange. Men provokasjon er en vare med begrenset holdbarhet, og de verste av Batailles pornografeligheter toppes lett på en nettside to klikk unna. Kanskje kan Den store etikeren ryste like mye.

Særlig Gujord rammes etter min syn av en slik kritikk. Dette innebærer paradoksalt nok at han fremstår som mindre likestilt i 2007 enn kvinnene på 1930-tallet, på samme måte som Duun fremstår som mer likestilt i 1935 enn Mohn i 1969. Kontrasten er grell

¹²³ Et av de mest kjente er Yoko Onos performance «Cut Piece», som består i at kunstneren sitter urørlig blant et publikum som har fått i oppdrag å klippe av henne klærne, og som gjør dette med det som viser seg å være en større og større aggressivitet (se Halberstam 2008: 150).

¹²⁴ Men for all del: Ønsker man å argumentere for den misogyne Duun, fins det et rikt materiale i Nasjonalbibliotekets Ms.4° 4391:5 *Stor-menn har sagt*.

til lærebokens oppbyggelige avslutning på avsnittet om Duun, der de i forsøket på å gjøre ham anvendbar i dagens norskfaglige virkelighet, ender opp med å legge ham i en prokrustesseng som må være mer enn normalt ubekvem: «I det hele tatt forfektet han et moderne syn på kvinnens stilling i samfunnet» (Dahl m.fl. 2008: 162).

«Kjærleiksverda» (*Menneske og maktene*, 1938)

«Kjærleiken har død i sitt følge» (1996d: 323, jf. 1996a: 26), skriver Hageberg. Og knapt noen steder har Duun gjort denne koblingen sterkere enn i sitt såkalte testamente. Her er det en nærmest nådeløs sammenheng; man kan trygt si at de maktene tittelen fremhever ikke bare er de politiske og sjelelige som resepsjonen har holdt fremst, men også i høyeste grad de erotiske – den «drepende vellyst» (12: 301) som Roald og Vebjørg kjenner på selv mens bølgene slår inn over dem. I *Menneske og maktene* har særlig seksualiteten et slikt etterslep. Forbindelsen går som en rød tråd gjennom de novelleaktige kapitlene. Romanen er så full av antydninger om slike at en uttømmende behandling ikke er hensiktsmessig; la det være nok med et par eksempel, samt et konsentrert uttrykk for forbindelsen: Så tett er den at dødsriket på ett punkt betegnes som «kjærleiksverda» (12: 225).

Det incestuøse, som både Hageberg og andre har vært opptatt av (han snakker utdypende om det i 1996b), er ett eksempel på slike destruktive kjærlighetsbindinger. Men romanen flommer nærmest over av tabu, skam, vold og i siste instans død knyttet til den erotiske kjærligheten. Det er seksuelle overgrep overalt, fra de mer uskyldige, som malersveinen som blottet seg for Målfrid (167, som kanskje ikke er så uskyldig likevel, i og med at det er denne episoden som utløser tuberkulosen hos Giske, og tuberkulosen så utvikler seg til lungebetennelse og død), til den brutale voldtekten Sjøtrollet har gjort seg skyldig i. Som kjent er det ikke sant at Inger, datteren hans, har blitt utsatt for voldtekt. Men motivet er der like fullt, og i sin «motsatte» versjon, at ingen ville ha henne, har dette ført til at hun har gått fra forstanden. Både Karis mann og Borghilds mor kom til kort når det gjaldt å styre lystene sine. De stakk av fra familiene de var henholdsvis far og mor for, for å slå seg sammen med mer eller mindre fremmede (151 og 189). Kari er utlevert til skam og folkesnakk. Men det verste er det hun ser når hun ser seg selv i speilet, fornedrelsen overfor seg selv: Hun må nemlig leve med at hun fremdeles elsker mannen sin. Kari er «fordømt til å elske berre ein einaste mann» (291, min uth.). I tillegg beskylder Sjøtrollet Helmer for å være far til Karis barn (272), og Kari for å ha et litt for godt øye til

Roald (274, det samme blir antydnet flere ganger, og vice versa), og Borghild for å komme til ham for at han skal «hjelp» henne over barnløsheten sin (273).

Sjøtrollet er heller ikke frisk. I likhet med datterens er galskapen hans knyttet til kjærlighet, erotikk og død. I historien hans kan vi merke oss en underlig form for repetisjon, som fins på flere vis i romanen (for eksempel i måten personer som alt er presentert i én persons soge, dukker opp i en annen som om leseren aldri hadde hørt om dem, og en og samme hendelse blir fortalt flere ganger, fra ulike personers perspektiv, mens fortelleren later som han ikke vet at det er snakk om en gjentakelse). Gujord diskuterer repetisjonen i forhold til Ingers historie, med Hillis Millers skille mellom *platonisk og nietzscheansk repetisjon* som bakgrunn (1995: 321ff). Jeg vil rette oppmerksomheten mot enda en merkelig dobbeltfortelling, som også peker mot vårt fokus her, kjærlighet-destruktivitet-død. Sjøtrollets hjemkomst fra havet som ung er nemlig fortalt to ganger, fortløpende i teksten, men med grell kontrast mellom drøm og virkelighet. Først er den fantasert (men det *virker* som et referat, bortsett fra et lite innstikk som antyder at det kan være snakk om et «syn», 268). Her kommer den unge helten hjem med flotte gaver, moren utbryter «Å herre gud!» (s.st.) når hun ser ham, og alt er fryd og gammen (eller «hurra og hei» som det heter, s.st.). Så får vi hjemkomsten slik den virkelig gikk for seg. Moren utbryter riktignok «Herre gud! [...] og det var rett nok, men andlete hennes var gale» (s.st.). Dette er fordi søsteren skal ha barn, «så ugift ho var» (s.st.). Illusjonene raser, Sjøtrollet drikker seg full og vil ikke bare *drepe* barnefaren, han vil «stordrepa han» (269). Også her er det altså den ulovlige erotikken som fører til galskap og undergang, på samme måte som episoden når han redder livet til en kvinne som holder på å drukne, en kvinne konen er sjalu på, og kommer i land «naken frå beltet og ned» (273), fører til ulidelig skam.

Også Helmer anklages for voldtekt (173). Etter sigende er det Olga, som han var utro med, som har beskyldt ham for dette (denne muligheten avviser Helmer, alternativt kan det være noen i menigheten, eller mor til Målfrids kjæreste, som har satt ryktet ut, sammen med spørsmålet om hvordan det egentlig *er* mellom Helmer og stedatteren). Olga begår sannsynligvis seinere selvmord, hun blir i alle fall funnet «død i ein bekk» (183). Torger blir på sin side utsatt for mistenkeliggjøring av sin egen far. Hans fortelling viser koblingen ved at faren, da han slapp den unge Torger og tjenestepiken Olina alene av gårde på markedet, ventet at det skulle skje noe mellom dem på turen. Han så «så rart på dem» (215). De kommer hjem uten at noe har skjedd. Men farens oppførsel bærer bud om at han tror noe annet (slik Torger fremstiller det. Det er åpent hvorvidt skammen originerer hos far eller sønn, men det er ikke avgjørende her): «Det var nifst at eins eigen far

tenkte så usømmelig. [...] han trudde Torger hadde missbrukt gjenta, at han var æresforplikta til å forlova seg med henne» (216), tenker Torger. I forteller-referatet som følger episoden, omtales det at det *ikke* skjedde noe av det Torger kaller «usømmelig» som «svikferda» (s.st.) mot Olina. Det går seinere frem at det Torger omtaler som farens *dom* (220, nemlig at Olina skal bli på gården som «eit levande minne», 216, om det som ikke skjedde) har gjort vondt i mange år (220). Og dessuten at når Torger har vært «nærgående mot» (222) jenter, har det vært i trass mot faren. Både *nærgående*, *missbrukt* og *usømmelig* er svært så negative ord. Muligheten for forelskelse ser ut til å være utelukket.

Roald, vidunderbarnet, er grunnleggende merket av foreldrenes altfor høye ambisjoner overfor ham, og dette er særlig knyttet til tabuet at *jenter er ham forbudt* (230). Bakgrunnen er blant annet at faren i sin tid var skyld i at en jente tok livet av seg (233). Forholdet mellom Roald og Vebjørn er også eksempel på erotikk som fører i undergangen. For dem ender det utvetydig i drukningsdøden. Men Roald har kanskje merket andre like mye som han er merket selv. Etter tur utsetter han de tre søstrene i Vikland for sin uimotståelige tiltrekning. Mildrid blir gravid og dør nesten etter en ulovlig abort (265, kanskje er det Roald som er far til også Hallgjerds barn, men hun blir i alle fall gift, se s. 244 og 254), og Aud, den yngste, blir fullstendig knust av kjærlighets sorg. Det begynner tidlig for Roald, den første som kommer i veien for ham gjør det allerede før han er konfirmeret. Dette er en relativt uskyldig episode, vel har han «synda grovt i tankane med henne» (232), men i praksis er det bare «[l]itt kyss og klem som dei andre sa, ingenting mer» (s.st.). Men presten dømmer dem hardt, og Roald dømmer seg selv enda hardere, han trekker seg fra konfirmasjonen frivillig (233). Det må sies til hans forsvar – og jf. sekundærlitteraturen, som har sprikt her – at det er litt tilfeldig, det hele. Den eldste av søstrene Vikland (som heter Hallgjerd etter den tvilsomme konen til Gunnar på Lidarende i *Njåls saga*) kommer tydelig til *ham*, ikke omvendt. Hun er markert eldre enn ham, noen og tjue, mens han er 14-15 (må vi *regne* oss frem til, ingenting blir sagt i klartekst om Roalds alder, bortsett fra at Aud er «åre yngre», 235, og hun er 14 sommeren etter). Den mellomste, Mildrid, tar også delvis initiativet selv. Begge er preget av mislykkede forlovelser.¹²⁵

Borghild er merket av skam over at moren stakk av med en omreisende, og i tillegg av det harde livet hos onkelen og tanten (en oppvekst på randen av sultegrensen), og av

¹²⁵ I denne sammenheng blir Roald oppfordret til å «trøste enke» (238). «Usselt sagt om søster si» (s.st.), svarer han. Heller ikke «Enka» Karis mann er død, han har bare forlatt henne, noe som kommenteres direkte (211). Det samme gjelder i *Samtid*, 12: 106). I *Olsevgutane* sier Johanna til Sebulon: «Du er for god til det. Til å vera enkemåg» (9: 81). Reaksjonen lar ikke vente på seg: «Orda støyte han så han heitna i hamleten» (s.st.). Å være *enketrøster* er å velge minste motstands vei. I *Menneske og maktene* blir det forklart som «eit kjent ord, eit vanæresord» (240). Det er likevel ikke så kjent at det har funnet veien til ordbøker eller internett, verken *enketrøst(er)* eller *enkemåg* gir relevante treff i Google febr. 2012.

forholdet til broren Arne, som flere har antydnet var for nært. Hun gifter seg med en hun ikke elsker for å redde broren, som dør likevel. Faktisk er det lagt opp til at også Arne kanskje dør for kjærligheten. Han er dradd mot Kari, og oppjonerer mot søsteren med ord han synes kjennes som *drap* (211). En vinterdag blir det nødvendig å hente doktor til et av Karis barn. At Torger skal dra er selvsagt; selv om han ikke har lyst, er det han som er sjømann og eier båten. Men vi får avreisen fortalt to ganger, og dobbeltmodus åpner for Arnes tragedie. I Borghilds fokalisering er det *mær*, og Arne står brått klar i regntøy. «Borghild torde ikkje seie noko, men ho skjønnte at Torger helst vilde hatt ein meir sjøvant kar med seg» (s.st). Det er altså *Arne selv* som vil dra. I Torgers fokalisering derimot er det «rimeleg vêr å kalle, og Borghild vilde at Arne vart med, han skulde ikkje vera mindre mann enn nokon annan i være» (223). Her er det Borghild som skubber på. Uansett: Torger kommer hjem alene. En brottsjø har revet Arne over bord.

Ordet «kjærleiksverda» står som et fortettet uttrykk for koblingen mellom kjærlighet og død, der det også er åpnet for et innhold i dødsriket. Det er Torger som bruker ordet. Til faren på dødsleiet sier han, om sin døde mor: «Ho er i kjærleiksverda nå» (225). Når mor til Torger på denne måten også knyttes til den dødelige kjærligheten, er det ikke på grunn av vold eller maktmisbruk. Derimot er bakgrunnen at doktoren da Torger ble født ga klar beskjed om «at mor aldri måtte komma på den vegen oftare, det stod ho ikkje ut» (s.st.). Likevel ble hun gravid, etter eget ønske: «Eg må vel ha ein gjentunge òg? sa ho» (s.st.). Da gikk det som dokteren spådde, fødselen tok livet av henne. «Ho pintes meir enn nokon var godtil å minnast, før ho slapp utor live» (s.st). Dette er kanskje den mest ytterliggående versjonen av motivet. Her har kjærligheten, selv om den *ikke* er knyttet til skam, tvang, forbud, loddenhet eller overgrep, men tvert imot forekommer lovformelig innenfor ekteskapets rammer og er preget av gjensidig respekt og aktelse (vi har i hvert fall ikke grunn til å tro noe annet), likevel, med Hagebergs ord, død i sitt følge. Kjærligheten har en så stor destruktivitet i seg at den innebærer en form for drap (eller her: selvmord).

Berre kjærleik og død? Død, etikk, desillusjon, trøst

Hageberg skriver: «det er ofte slik hos Duun at døden er resultatet av 'kjærleiken'» (1996c: 4). Kjærligheten er et sted der døden fins. Dette har vi sett flere eksempel på. Men det forholder seg, som vi har sett, også omvendt: Med ordet «kjærleiksverda» blir døden et sted der kjærligheten og en etterstrebellesverdige tilstand fins. Helmer sier noe slikt om to

døde, Giskan: «ho var inne i den natta som er bortanfor alt, der all ting er strykti ut. Det er der det er godt å vera» (12: 170) og Kari: «Ho har det bedre enn vi, nå» (318).

Uttrykk som å *få* dø er gjennomgående hos Duun (som det er i dagligspråket). Det samme gjelder døden som *sovn*, gjerne som å være *kistetryytt* og å *langsoma*. Vi kan selvsagt se dette som eufemismer, men det virker som personene forestiller seg noe reelt godt i denne hvilen. Det er imidlertid ikke bare slike konvensjonelle størrelser som fins i dødsriket. At *kjærligheten* fins der er mer duunsk enn allment. Dessuten blir det hevdet at det ligger en utilgjengelig, mystisk *innsikt* der. Dette er også særegent for Duun. Det er ingen tradisjonell religiøs viten det er snakk om. Tvert imot er det et *noe*, som man kan si så lite om at det kanskje er like treffende å kalle det *ikke-viten*. Som når Anders sier om den døde Massi: «Ja, bonn, no veit ho meir hell vi» (5: 259). Og litt seinere: «No veit ho Massi meir hell både du og æg ja» (260). Her er det presten han sier det til, og altså en som presumptivt skulle ha en del erkjennelser om livets grenseerfaringer. Men Anders sier ingenting om *hva* Massi vet. Det er det vel heller ikke mulig å gjøre.

Døden er det vi ikke kan vite noe om, men likevel synes tekstene å mene at det er en innsikt der. Fordi den er det mest ukjente av alt, og dermed får oss til å reflektere, også over oss selv og grensene for vår erkjennelse? I *Døden i Vesten* sier Philippe Ariès: «Det er framfor døden mennesket blir mest medvite om seg sjølv» (1977: 50), mens Bataille ifølge Karl Erik Schøllhammer knytter det stadiet i artens utvikling der det *virkelig* blir menneske til det øyeblikk det evner å representere døden billedlig (1994: 171, se også s. 172. Dette i en diskusjon av Batailles studie av hulemaleriene i Lascaux). Døden er den mest absolutte grensen av alle. At det likevel hevdes å ligge både innsikt og kjærlighet der, kan være en indikasjon på at den også er en *nodvendig* grense å holde seg innenfor. For var det ikke noe på den andre siden, var det heller ikke så farlig å overtre den. Døden er dermed med på å gi livet verdi, samtidig som mennesket må investere betydning i den for å holde ut tanken på at også denne grensen skal overskrides.

Reise-metaforen er også konvensjonell når det gjelder døden. Men igjen gir Duun den sitt eget merke. Kanskje er det rester av hedensk tankegods her, kanskje er det kristne forestillinger. Men det er som verdslig metafysikk jeg synes det er mest interessant. Det er uansett snakk om en reise mot ukjent stoppested, der noen av dem som har reist i forvei kanskje venter. Gudrun tenker om Ola på dødsleiet at han er «noko ufattelig som går sin veg, inn i noko enda meir ufattelig» (11: 221). Den første Åsel prøver å dempe den første Anes angst med disse ordene: «Det e da berre 'n far som står og venta på dæg»

(5: 61). Når Marjane ligger for døden i tuberkulose, tenker Astri: «For no var ho litl-faster langt på vegen alt. Ho visste mangt no. Og dei andre dei vart sittande att» (7: 10).

Noen ganger, som ved Elens dødsleie, virker det som det viktigste er om ferden går mot frelse eller fortapelse (27, det er særlig den døende som er opptatt av dette). Men ikke alltid. Skal vi tro Anders, er den som *selv* er nærmest slike innsikter, best egnet til å følge den døende. Ved Massis dødsleie ser han på Åsel: «Ho var den som kunde bli med mora lengst på vegen, – ho skjønna meir enn dei andre til samen» (5: 259). Igjen er evnen til erkjennelse understreket: «ho *skjønna* meir» (min uth.), som Marjane «*visste* mangt» (min uth.). Men igjen er det en erkjennelse uten objekt. Anders synes å mene at ettersom dette er en reise vi alle skal ut på, kan det være godt å ha selskap et stykke. En lignende reise blir beskrevet av Bataille: «Livet forsvinder i døden, floderne i havet og det kendte i det ukendte. Erkendelsen er vejen ud i det ukendte. Ikke-mening er endepunktet i enhver mulig mening» (1972: 138).

Ifølge Løgstrup er kunsten arvtager til myten (1984: 187).¹²⁶ Og myten forteller om *det som er ingens*, den «insisterer på, at ingens er ingens» (188). Løgstrup gir mytens tema to kjennetegn, som begge knytter den til Duun. De er «uafhængige af vor videnskabelige viden» (187), og de er «for altid unddraget vort herredømme» (s.st.). Blant disse temaene skiller han blant annet ut det mest basale i livet, det at vi «er blevet fødte og at vi skal dø, hvad enten vi vil eller ej» (s.st.). I *Skabelse og tilintetgørelse* skriver han:

Tilintetgørelsen er til stede i alt værende, i dets værens midlertidighed. Døden er til stede i alt levende, i dets livs midlertidighed. Fra det øjeblik det værende bliver til, er det tilintetgørelsens bytte. Fra det øjeblik det levende fødes, er det dødens bytte. Væren er udskudt tilintetgørelse. Liv er udskudt død. (1978: 176)

Her er perspektivet ikke så nøytralt som i det forrige, men mer tungt, depressivt. Det er, som Blind-Anders' konstatering avslutningsvis i *I blinda*, av at «ættene gjekk sin gang lik-som båra, skulde til stranda og mala seg sund» (5: 300, Svein i *Hilderøya* kommer også «i-hug båra, som går sin daudedømde gang mot stranda», 2: 229). Dette er en pessimistisk posisjon; desillusjonerende, nihilistisk, kan vi nesten si. Det er som om hele poenget med livet er at det ender med døden. Men hvis dette er målet, blir det tungt for noen hver.

Vi skal komme til hvordan en slik dødsbevissthet kan føre helt inn i selvmordet. Men vi kan ikke oppholde oss for mye ved slike innsikter. Da ville vi miste livsmotet fullstendig. Så synes det også som det ligger en *trøst* i mytens behandling av dette, på samme måte som det er en trøst i Anders', Astris og Helmers ord om at de som har reist i forveien vet *mer*, og har det *bedre*, enn de som står igjen. Og i Torgers om at moren er i kjær-

¹²⁶ Begrepet *myte* kunne ha vært diskutert nærmere. Jeg finner det ikke nødvendig å gjøre det.

leiksverda. «[D]eath seems to be the truth of love, just as love is the truth of death», sier Bataille (1993: 16). I så fall handler det ikke bare om «kjærleik og død», som i Tor Jonssons dikt (1987: 169), men også om «død og kjærleik» – en slags forsoning. Vi kan også huske Nietzsches ord om at vi har behov for kunsten «som botemiddel og beskyttelse» (1993: 99), for den erkjennelsen som melder seg når logikken biter seg selv i halen.

Duun lar heller ikke med slike utsagn siste ord være sagt. Hvis «alt er fåfengt og jag etter vind» er en «hva er vitsen, jeg skal jo dø likevel»-posisjon, blir det pessimistiske ved dette mildnet av at den prinsipielle likheten fremheves. Jeg siterte innledningsvis Tale i forbindelse med desillusjon og *vanitas*. Også hun finner trøst, enten det er fordi det står i Bibelen eller på grunn av det universelle, i at folk dør «som krøtere alle i hop» (10: 127. Det kan også være kunsten hun har det fra, similen innleder Wilfred Owens «Anthem for Doomed Youth», 1917). For tekststedet fortsetter: «Ja, så stod der. Eg er ikkje høgare: for meg er der ei trøst i det» (s.st.). Også Odin protesterer mot resignasjonen i stemmen som sier at mennesket er vondt: «det e ikkj alt!» (7: 290). Hvis én innsikt i forfatterskapet er at det når det kommer til stykket spiller liten rolle hva vi gjør – «enda kjem bilen og snilen like langt: rundt sola ein gong i åre» (12: 61) – er dette er en annen.

Mellom slik innsikter eker Duuns menneske ut sin tilværelse. Hvis kunsten er en arena der motstridende krefter kjemper, kan begge ytterpunktene forstås med døden som premissleverandør. I universaliteten døden holder frem, at vi dør som krøtere alle i hop, er et eksistensielt vilkår som gjør oss like på godt og vondt. Gjennom å pirke borti dette, utløse smerte og fortvilelse, minne oss om at det ikke fins noen løsning, men også gi opphav til ydmykhet og respekt, virker litteraturen både etisk og demonisk. Det fins ingen løsning, men ørsmå strimer av håp: om at skjønnheten kan legge et skjær av forsoning over livssmerten, om at vissheten om å være i samme båt kan gi en ørliten trøst, og ikke minst kan begrunne etikken. I fortellingen – i alle fall i Duuns – er døden til stede både som demoni og som det motsatte, som en stemme som sier at vi alle skal dø, men vi får gjøre vårt beste. Og at vi heller får tåle å leve i en skjør balanse.

Identifikasjon og avstand: «Det var då henne sjøll!»

Som vi har sett, innebærer kjærligheten hos Duun vold og skamfaring like mye som godt smør og solskinn. Men den er radikal også i en annen forstand: Den handler om å *gå opp i den andre*, smelte sammen eller utslettes, glemme seg selv i en slik grad at ens grenser forsvinner. Dette heter hos Duun ofte *å bli* eller *være ett*. I *Straumen og evja* spør Ingeborg

Trygve: «Er det ingenting for deg at eg vart så glad i deg? At *eg er berre deg*, heile menneske?» (8: 65, min uth.), og knytter dermed utvetydig kjærlighet og identifikasjon til hverandre, på samme måte som Catherine Earnshaw i *Wuthering Heights* kan si at hun er Heathcliff nettopp *fordi* hun elsker ham (Brontë 1995: 92, forf.s uth., jf. Bataille 1993: 21). I samme bok tematiserer Petra det samme ad negativ lei, når mannen spør hva hun synes han skulle si hvis hun var ham, og hun svarer: «Var eg deg, så *var* eg vel deg, da! – ho lo, men ikkje med lett hjarte» (89, forf.s uth.). At hun ler med tungt hjerte peker på at det *ikke* er en slik identifiserende kjærlighet mellom dem, men derimot kulde og avstand.

Identifikasjon er overskridende i Batailles forstand. Vi er i kontinuiteten, som vann i vann. Dette er det utallige kulturelle bud på. Den platonske myten om det hele mennesket som ble delt i to og siden har virret hvileløst omkring på jakt etter *sin tapte halvdel* (Platon 2001a: 136-141/189c-193d), Bibelens ord om at mann og kvinne i ekteskapet skal være *ett* (1. Mos. 2.24, Matt. 19.5, Mark. 10.8, Ef. 5.31), uttrykk som å se noe *fra en annens synspunkt* – innebærer alle identifikasjon. Både overskridelse og identifikasjon har å gjøre med at individet med sin individualitet ikke er, eller opplever seg som, avgrenset fra omverden. I «Fantasier om fullkommen kommunikasjon i *Rosmersholm*» skriver Toril Moi: «Det er bare sjeler som kan forene seg: kroppene forblir alltid håpløst atskilte, til og med – eller kanskje aller mest – i kjønnsakten» (2006: 380). Man kan nok spørre i hvilken grad også sjelene forener seg. Likevel er det vel dette vi streber etter. Å gå opp i den andre, glemme seg selv, som når Bataille skriver om en mann at «[i]n bed next to a girl he loves, he forgets that he does not know why he is himself instead of the body he touches» (2006b: 6). «In fact, in love *we stop being ourselves*», sier han i *Guilt* (1988: 111, min uth.).

Dessuten har overskridelsen med tekstens holdning å gjøre. Denne er nådeløs på den måten at den ikke bryr seg om fakta, saksforholdene, hva som er mulig i virkeligheten og ikke, men står på sitt samme hva, slik også Ingeborg Anna gjorde. Duun påstår halsstarrig at to mennesker kan bli ett, selv om han nok visste at det ikke var mulig. Desto verre for kjensgjerningene, som Hegel sa, da han ble konfrontert med at kartet ikke stemte med terrenget. Lars elsker Nora selv etter at han har sett henne fornede seg overfor Julius, selv etter at han har blitt morder, selv etter at han har sett henne like redd som sauen som ville flykte opp blankskurte fjellveggen, selv etter at han ser at han er «satan for deg, [...] rame blåsvarte majestæten» (4: 214). Det spiller ingen rolle.

Selve utgangspunktet, det å lese litterære fiksjoner, innebærer både overskridelse og identifikasjon. Det innebærer å sette seg inn i andres tanker og følelser, se verden med en annens øyne, gi slipp på seg selv for en stund og mer eller mindre gå opp i noe annet.

Går vi med på at det å lese fiksjoner er noe man kan tillate seg som voksent, ansvarlig menneske, går vi også med på dette. Tyrberg snakket med velvilje om en *nain* identifikasjon (2002: 11), og Løgstrups avstandstagen fra det sentimentale, som vi skal komme til, forhindrer ikke en slik erfaring. Han advarer mot *emotiv* person-identifikasjon, men det som skjer i lesingen er ikke bare emotivt. Det er en *estetisk* identifikasjon, man åpner også sanseregisteret.

Når han skriver om Bibelens «de to skal være ett» (Matt. 19.5 m.fl.), ser Hegel ut til å forstå det nærmest bokstavelig. De skal i hvert fall ikke være *som om de var* ett, det har ikke å gjøre med mannens og kvinnens forhold til hverandre i overfladisk forstand. Derimot *blir* de ett, *identifiseres* på en måte som ligner det som skjer når man går opp i det man leser:

If this 'joining' were supposed to have reference solely to the original designation of the man and the woman for one another, this reason would not suffice against divorce, since divorce would not cancel that designation, that *conceptual* unification; it would remain even if a living link were disrupted. It is a *living* link that is said to be something divine, effected by God's agency. (Hegel 1996: 271, forf.s uth. er)

Hvis det stemmer som Løgstrup sier, at problemet for det moderne mennesket er at det lever innesluttet i seg selv, vil det si at problemet er at det lever uten overskridelse og i-identifikasjon. Fromm hevder noe lignende, men her er det knyttet til våre eksistensvilkår, ikke til en historisk fase. Nærmere bestemt utgår det av vår (selv)bevissthet. Bevisstheten

om seg selv som en separat enhet, bevisstheten om hvor kort dets eget liv er, om at det fødes uten selv å ha villet det og dør mot sin vilje, at det vil dø for sine elskede, eller de først, bevisstheten om sin egen ensomhet og isolasjon, alt dette gjør menneskets isolerte, adskilte tilværelse til et uutholdelig fengsel. Mennesket ville bli drevet til galskap hvis det ikke kunne befri seg fra dette fengsel og på en eller annen måte forene seg med andre mennesker, med verden utenfor. (2003: 15)

På samme måte som Bataille lokaliserer Fromm løsningen på denne adstengtheten, denne «følelsen av å være innestengt og utestengt» (18, min uth.), i intense, midlertidige og mer eller mindre orgiastiske ilstander, og på samme måte hevder også han at disse lyktes bedre i arkaiske samfunn der de fant sted i et fellsskap, i institusjonaliserte ritualer. Men som vi skal komme tilbake til, ser Bataille litteraturen, med sin ensomme introverte modus, som et alternativ i vår tid.

Lars Lines' utsagn «Eg har synt fram dyre i meg åt henne; og det kan eg ikkje tilgi henne» (4: 222) er alt diskutert. Men også dette holder frem en form for identifikasjon. Grensene mellom Lars og Nora er, slik Lars fremstiller det, forsvunnet; han kan ikke tilgi *henne* det han selv har gjort. Aksepterer vi dette utsagnet, må vi også akseptere at det ikke er et skille mellom de to. Og er ikke dette kjærlighetens mål? Å opphøre å eksistere som suverent og ensomt individ en stakket stund? Uavhengig hva slags form for erotikke det skjer i, og uavhengig av om det, som her, ikke er en direkte attråverdig erfaring man de-

ler? La meg forsvinne i deg, som det heter. Dette er en logikk som ikke er akseptabel i snever forstand. Men som kjærlighetslogikk er den fullt ut passabel.¹²⁷ «Det vi dypest sett søker i intens kjærlighet», skriver Buvik, er «fortapelsen. I den mest besettende lidenskap ønsker vi å gå til grunne som selvstendige, rasjonelle individer, til fordel for en ekstatiske erfaring i slekt med døden» (1998: 50). Kanskje kjærlighetens uforklarlighet delvis skyldes denne nærheten til døden. Hvis orgasmen er *den lille død*, hva om den var noe større?

Den selvutslettende identifikasjonen har flere varianter. Søskenene Iver og Marta i *Tre venner* «var som eitt menneske» (3: 170), på samme måte som Kristian og konen i «På drivfjorden» (1976 3: 38) og Kristian og Tora i *På Lyngsøya* (1949 3: 29). I samme bok opplever Martin Brudalen med vemmelse at Vikesylt «i grunnen [var] han sjøl» (97). Vi skal se hvordan Harald i romanen med samme navn synes han er «eitt med» (4: 83) Petra når hun bærer sitt døde barn i armene. Når hun ser på ham da, «så var det han sjølv som gjorde det» (s.st., ofte er identifikasjonen knyttet nettopp til *blikket*). I Duuns mest kjente tekster er det mange eksempler, i *Juvikfolke* at Lauris *var* Odin, Odin *var* både Lauris og Åsel, Kristine *var* Astri osv. Og i *Medmenneske*, for eksempel i en scene mellom Ragnhild og Håkon: «Og enda ein gong opplevde dei det: dei vart til eitt, så dei torde ikkje sjå på einannan. Der var ikkje sømd i slikt» (10: 48). Og: «kan ikkje folk kjenne at dei er eitt? undres ho. Ho tykkjer ho veit det så sterkt og varmt at det må slå inn i alle ho ser på» (100). Seinere heter det at Karl Albert «vart same menneske som henne [Ragnhild][...]. Ho og alle andre var same menneske» (143, mine uth.er). I *Siste leveåre* står det: «Dei hadde stått og set same skyene, i same lyse, med same augepare, synest dei» (307), mens Håkon spør: «Er eg far min?» (320).

«Madame Bovary, c'est moi», rapporteres Flaubert å ha sagt. Også for Sigyns del gjelder det identifikasjon med en fiksjonsfigur: «Ho kjente denne Dyre Rein så altfor godt, ho hadde levd eit heilt liv ilag-med han, herregud, det var då henne sjøll» (2: 110). Dette er identifikasjon i ekstrem forstand. Men identifikasjon foregår så langt jeg kan se i mindre skala hver gang man «lever seg inn i» en bok. Det sier seg selv at også dette er viktig i en avhandling som blant annet handler om litteraturens kraft til å endre liv. Og ønsket om kommunikasjon og fellesskap kan ses i sammenheng; behovet for kontakt er så sterkt at det kan strekke seg til identifikasjon med litterære figurer. Som immanensaktig tenderer identifikasjonen mot det farlige, fordi vi glemmer oss selv og vår individualitet. Individet opphører å eksistere, noe som er en slags død, på samme måte som Batailles immanens, som vi lengter etter like mye som etter å gå opp i den elskede, er det. Med

¹²⁷ Også i foreldrekjærligheten, skal vi tro Lévinas, som, i en diskusjon av Hegels utsagn om at barnet *er* foreldrene (1991: 267, se også s. 278f), sier «I am my child» (277).

Bataille: «Poesien leder til samme punkt som alle former for erotisme, til uadskilleligheten, sammenblendingen av isolerte objekter. Poesien fører oss til evigheten, til døden, og gjennom døden til kontinuiteten: poesien er evigheten» (1996: 31).

Grensen mellom Sigyn og Dyre Rein forsvinner, som grensen, i beste fall, mellom Sigyn og meg. Vi går opp i noe større. Det er i denne sammenheng interessant at Fetveit knytter sitt begrep om «dei verjelause» (der altså Sigyn hører til) til personer som har 1) *estetisk*, 2) *emosjonell* sensibilitet, som er «poetisk av lynne» (1976: 88). Han ser altså disse i sammenheng. «Kjenslerikdommen, opplevingsstyrken og det sårberre er dei fornemste kjennemerka på dei verjelause» (s.st.). Dermed er det muligvis en forbindelse mellom Sigyns evner til identifikasjon og kjærlighet. For som nevnt knytter Fetveit disse personene til et talent for å elske: «I Duuns diktning finn ein desse draga hjå menneske med elskar-sinn» (s.st.). Som vi skal se, hører Sigyn også til dem av Duuns personer der et suicidalt motiv er uttalt. De som elsker mest føler kanskje både skjønnheten og smerten sterkere enn andre.

AVSLUTTENDE

I denne delen har vi sett på Duuns fremstilling av kjærligheten. I motsetning til eksisterende sekundærlitteratur har jeg betont hvordan den er ødeleggende og farlig kanskje like mye som oppbyggelig og god. Vi har sett hvordan Duun fremstiller den som en overskridende kraft, som like gjerne kan føre i døden som i lykkelig ever after. Kjærligheten er full av motsetninger, én av dem er at vi helst vil ha den vi ikke kan få, noe Giskan Larsdotter med flere er inne på: «Han eg vilde ha, han kunde eg undvera, og kva skulde eg med han da?» (1976 2: 73-74). Volden, som blant annet Odin kjenner teven av når han henvender seg til Astris nakke: «eg skal bøye deg bakover og tukte deg, til det ikkje finns der det som stort eller byrgt kan kallast imot *meg*» (1948 7: 51, forf.s uth.), går inn i et større felt, der *loddensmotivet* går igjen, for eksempel hos Martin Brudalen, som kjenner seg «som eit bustutt dyr» (3: 14) etter synet av kvinnekroppen, og tenkjer at «han hadde lengta etter å tyne han, skamfara han på det blodigaste» (15).

Vi har også sett på den identifikasjonen som kan ligge i kjærligheten, som når Ingeborg i *Straumen og enja* spør: «Er det ingenting for deg at eg vart så glad i deg? At eg er berre deg, heile menneske?» (8: 65, min uth.). Denne har jeg knyttet til andre former for overskridelse, og til kunstoplevelsen. Vi har også sett hvordan Duun på ulike måter søker å overskride temporaliteten. Gjennom fokuseringen på klokken viser han at vi er underlagt tiden, og han viser også et ønske om å overskride dette vilkåret. Allerede i «Jørgen Jens» går klokken «som ho var van til, likeglad med alt» (1976 1: 276), i *Det gode samvite* beskrives dette som «ei gamal, streng lære» (1949 4: 252), og mange personer uttaler seg om temporaliteten, for eksempel Sigyn, som beklager seg over at «kvifor kunde aldri tida gå andre vegen!» (2: 105). Dette har aldri, såvidt jeg kan se, vært et tema i Duun-forskningen.

Dessuten har vi sett hvordan Duun i *Menneske og maktene* kaller døden noe så oppsiktsvekkende som «kjærleiksverda» (12: 225), og gjør den til åsted for en mulig innsikt, som for oss levende ikke kan være annet enn ikke-innsikt, som når Anders sier om den døde konen: «No veit ho Massi meir hell både du og æg» (5: 260). Vi har sett på behandlingen av kvinner og kvinnesyn i resepsjonen, og jeg har trukket frem en interessant men oversett figur som Gudrun i *Gud smiler*. Flere av lesingene i denne delen har gått på tvers av tidligere resepsjon, når for eksempel Astri i *Juvikfolke* og hennes angivelige underkastelsestrang blir tolket som et bud om *styrke*. Astri har evne til en altforandrende kjærlighet som Duun ser ut til å stille seg bak. Sammenlignet med Duuns kjærlighet virker «vår» ik-

ke bare naiv og kontrollert, men også heller fattigslig. Duun viser både kjærligheten og menneskelivet som noe det er umulig å forstå til bunns. Og han viser behovet for overskridelse som et grunnleggende kjennetegn ved arten. Dette har også en etisk side: Hvis det er sant, er det galt å underslå det.

3) Selvmord: «Slik alle lever etter dei er døde»

LITTERATUR OM SELVMORD, SELVMORD I LITTERATUREN

Kirkens fordømmelse av selvmord var riktignok brutal, men den var i hvert fall basert på omtanke for den arme synderens sjel. Den moderne vitenskapelige toleranse derimot later for en stor del til å være basert på menneskelig likegyldighet. Riktignok blir selvmordet ikke lenger fordømt, men den pris dette har kostet er at handlingen er blitt transformert til et interessant, men rent intellektuelt problem; i og med at handlingen ikke lenger klandres, er den også kommet hinsides tragedie og moral. For meg ser det ut til at spranget er svært kort mellom tanken om døden som en fascinerende, lett erotisk foreteelse på en fjernsynskjerm og tanken om selvmordet som et abstrakt sosiologisk problem. Tross alt snakk om forebygging kan det hende at selvmorderen blir like totalt avvist av sosialvitenskapsmannen som han ble av de mest dogmatiske kristne teologer. Forfatteren av artikkelen om selvmord i *Encyclopaedia of Religion and Ethics* skriver således med utilslørt lettelse: «Kanskje det største bidrag i moderne tid til en rasjonell behandling av saken er den betraktning ... at mange selvmordere er amoralske og utelukkende et emne for spesialisten i mentale sykdommer.»

Det er ikke vanskelig å skjønne hva han mener: selvmordet er i vår tid blitt fjernet fra menneskenes sårbare, flyktige verden og betryggende gjemt bak vitenskapens dører.

A. Alvarez: *Den vrede Gud. En studie i selvmord*

«Det finnes bare ett virkelig alvorlig filosofisk problem: det er selvmordet». Med disse ordene, som må være blant de mest siterte i det 20. århundrets eksistensialistiske filosofi, innleder Albert Camus sin *Myten om Sisyfos* (2002: 7). André Malraux' ord – «Ingen tar livet av seg uten for å leve» – er kanskje ikke fullt så kjente, men peker mot noe som i min oppfatning av fenomenet er vel så viktig: den paradoksale og umulige livsbejaelsen som også kan ligge i det (Rouart 1985: 7 oversetter som «Ingen tar sitt eget liv, annet enn for å være til»). Sarah Kane lar sin suicidale protagonist i *4: 48 Psychosis* uttrykke seg slik: «I have become so depressed by the fact of my mortality that I have decided to commit suicide» (2001: 207). Hun lar henne også snakke om «my 'illness' which anyway amounts only to knowing that there's no point in anything because I'm going to die» (209). Tilsvarende søker Sylvia Plaths hovedperson i *The Bell Jar* en løsning på alt det fåfengte i livet: «The reason I hadn't washed my clothes or my hair was because it seemed so silly. [...] It seemed silly to wash one day when I would only have to wash again the next» (1971: 143), tenker hun, og ønsker at legen skal «tell me why I couldn't sleep and why I couldn't read and why I couldn't eat and why everything people did seemed so silly, because they only died in the end» (144). Og i Elizabeth Wurtzels tidsdiagnose *Prozac Nation* gir hovedpersonen uttrykk for tilsvarende tanker som årsak til sin depresjon, kort sagt at «It all seems pointless in light of the fact that we're all going to die eventually» (1995: 48).

Det er altså *bevisstheten om døden* som gjør livet ulevelig for disse relativt selvbiografiske fiksjonsmaskene. Som trussel mot den verdien livet er, gjør tanken på døden at livet

mister sin verdi. «Det eneste middel mod døden er selvmordet», skriver Marguerite Duras (1993: 27). Kane snakker også i generelle vendinger om den forhutlede slekten hun tilhører: «I have no desire for death/no suicide ever had» (244).¹²⁸

Selv om både Plath og Kane er dobbelt representerte i dette feltet – begge *skrev om selvmord*, og begge *tok sine egne liv* – peker de på selvmordet som problem ikke bare for psykisk syke, men som innebygd i menneskets tilværelse. Begg utpeker dødeligheten som forklaring. Tanken på døden gjør livet ulevelig, den fører selvmorderen i døden med uangripelig logikk. «Bare dette at døden er til, gjør selv det lengste liv til intet», sier Amalie Skrams fru Inés (1993 4: 400). Det er, som sagt, bevisstheten om egen dødelighet som skiller mennesket fra dyrene. Nå er det selvsagt ikke bare skjønnlitterære forfattere som påpeker dette, verken selvmordet, som vi alt har sett, eller det problematiske ved å eksistere som menneske, det paradoksale ved samtidig å være «the paragon of animals» (*Hamlet* II.ii.307) og «this quintessence of dust» (308). Kierkegaards «som Aand betragtet [...] er Menneskets Tilstand altid kritisk» (1994 13-15: 84) kan godt forstås i denne retning. Det er altså ikke bare den ulykkelige som er bevisst på det skjøre og flyktige ved menneskelivet – *alle som tenker* er det. Gunnar Skirbekk sier det tilspisset: «For det åndsfriske mennesket er sjølv mordstanken eit normalt fenomen» (1979: 109).

Litteraturen om selvmord er omfattende. Det er forsket på årsaker til og forebygging av selvmord, selvmord i ulike perioder og regioner, skiftende holdninger til fenomenet, selvmord blant befolkning med ulik økonomisk status, religion, etnisitet, seksuell legning, selvmord i forskjellige yrker, aldersgrupper osv. Også om selvmord blant kunstnere er det mye å lese.¹²⁹ Jeg ønsker ikke å gi noe overblikk over selvmordets kulturhistorie. Da blir det selvmordets kulturhistorie som blir hovedsaken, ikke selvmordet som problem.

¹²⁸ Psykiateren Irvin D. Yalom skriver: «Though it seems paradoxical that one would commit suicide because of a fear of death, it is not uncommon. Many individuals have said in effect that 'I so fear death I am driven to suicide'. The idea of suicide offers some surcease from terror. It is an active act; it permits one to control that which controls one» (1980: 12). Til dette vil jeg si at det i min forståelse for det første er mer vekt på *bevissthet om* enn *angst for* døden (se f.eks. Kane og Plath, som snakker i kjølige vendinger om «the fact», «knowing», «[t]he reason» og «because», altså i et nøkternt, ikke et angstladet språk). For det andre tror jeg snarere det er muligheten for å *slippe unna* den forferdelige innsikten enn å ta makten over den som kan føre til selvmord. Critchley kommer til lignende konklusjoner bl.a. i forhold til Blanchot: «In suicide, the 'I' wants to give itself the power to control the disappearance of its power» (2005: 80, forf.s uth.). Kristeva refererer til den russiske poeten og selvmorderen Marina Tsvetajeva, som i sine notater skrev: «I do not want to die. I want not to be» (i Kristeva 1977: 40).

¹²⁹ For ikke å snakke om personlige fremstillinger skrevet av etterlatte. Slike beretninger er nesten en egen sjanger. Drude von der Fehr foreslår å kalle sakprosa om selvpoplevd sykdom, sorg og smerte for *vitnesbyrdlitteratur* (2009). Hun betoner jeg-perspektivet, og skriver at de bøkene som går tettest på den egne erfaringen gjør størst inntrykk, mens de profesjonelle skribentene, som altså presumptivt skulle skrive best, skiller seg dårligst fra oppgaven. Et viktig skille i forhold til etterlatte-fortellinger er selvsagt at en selvmorder aldri kan skrive om sin erfaring med et gjennomført selvmord.

Jeg ønsker i stedet å understreke at det i fenomenet *er* noe allment, ahistorisk og universelt, historiske og kulturelle forskjeller til tross.

Det er imidlertid, etter forholdene, skrevet lite om selvmord *som litterært motiv*, og i den grad det er, er det ofte det psykologiske som står i fokus, mulige forklaringer på hvorfor en litterær person (Emma Bovary, Anna Karenina, Hedda Gabler) tar livet av seg. Men en oppfatthet av mennesker som tar sitt eget liv er også et litterært topos. Brit Bildøen, selv skjønnlitterær forfatter, ser en fornyet interesse for motivet i dagens norske skjønnlitteratur, i en artikkel vi skal komme til. Men for å begynne tilbake i tid: Svend Bjerg skriver i *Døden* at det i Det gamle testamentet bare er tre selvmord. Fra Det nye testamentet er Judas' kjent. Alle disse er fremstilt uten fordømming; kirkens avstandstagen begynte ifølge Bjerg først med Augustin (1975: 162). Jon Geir Høyersten skriver om «Selvmord i sagaene» (*Suicidologi* 3/1999) at de også der er relativt sjeldne. I den grad de fins, er de knyttet til *tap*, enten av ære eller av nære personer. De er ikke gjenstand for den slags fordømmelse vi er kjent med fra vår kristne tradisjon.

I *Myten om Sisyfos* er selvmord i litteraturen en viktig kilde. Særlig er Dostojevskijs behandling av selvmordet i fokus; *det logiske selvmordet* han tar for seg saklig i «Selvmord og udødelighet» (trykt i enmannstidsskriftet *En forfatters dagbok* 1876), og skjønnlitterært i *De besatte* (der Kirilov skyter seg, se også Camus 2002: 103ff). Kort sagt går Dostojevskijs fremstilling ut på «at menneskets tilværelse uten tro på sjelen og sjelens udødelighet er u-naturlig, utenkelig og uutholdelig» (1980: 85). I den grad man likevel holder ut, trosser man livets iboende logikk: «[N]år udødelighetsideen er tapt, blir selvmordet en ubetinget og uunngåelig nødvendighet for ethvert menneske som i sin utvikling bare står ett trinn over dyrene» (88-89). I troen på sjelens udødelighet ligger troen på en Gud (selv om dette ordet knapt er nevnt i «Selvmord og udødelighet»), og det er fraværet av denne troen som fører til det logiske selvmordet. Det ligger altså et paradoks i det å leve, man gjør det *på tross av* kunnskapen om at det bare er for en tid, og at det hele er fåfengt uansett hva man gjør. Dostojevskij siterer et brev fra en virkelig selvmorder: «Se bare hvem som er lykkelig her i verden, hvilke mennesker er det som *går med på* å leve? Jo, nettopp de som ligner mest på dyrene, de som på grunn av sin svakt utviklede bevissthet står dyrene nærmest» (81, forf.s uth.). Er man lykkelig, skyldes det en brist i ens refleksjonsnivå, mens selvmorderen selv, «fordi jeg med bevisstheten om at utslettelsen truer i morgen den dag ikke er og aldri vil bli i stand til være lykkelig» (s.st). Både de som lever og de som avslutter sitt eget liv kan altså gjøre det på paradoksalt grunnlag.

Men selv om Duun ofte skriver om selvmord, er han varsom når det gjelder hvor inngående han skildrer det. Dette i motsetning til for eksempel Skram, der selvmordere blir gjort til gjenstand for detaljert fremstilling helt ned til dødsøyeblikket. I *Avkom* (1898) får leseren beskrivelser av flekker på huden, langsom ralling osv. (1993 3: 337f). Og i *Professor Hieronimus* (1895) er det en lengre sekvens, også der med ralling, i tillegg til beskrivelser av blåhvitt skum som siver utover fra munnvikene, blyfarget ansikt, karbolstank osv., og der en medisiner, mens selvmordersken *enda er i live*, «trakk op hennes ene øienlok, og stakk pekefingeren inn på pupillen. –Hun er ferdig, sa han» (5: 337).¹³⁰ Selvmordet er beskrevet kaldt, som en hvilken som helst hendelse.

Selvmordere «utlevert» gjennom detaljert beskrivelse er utenkelig hos Duun. Han *ser* ikke selvmordet, fortellerinstansen snur seg bort, i respekt, omsorg eller ydmykhet (det kan selvsagt også skyldes litterær kutyme, men kan i alle fall tolkes som en form for anstendighetsfølelse). Verken Petra, Nils eller Ola følges idet de går på vannet; Duuns varsomhet er konsekvent, og gjelder også død som ikke er selvpåført, for eksempel i *På Lyngsøya*, der de som har kollseilt klamrer seg fast på båthvelvet, og morens replikk blir avbrutt med et «– →» (3: 18), fulgt av: «Meir hørte han [Martin] ikkje. Og da han såg den vegen, var ho borte» (s.st.).¹³¹ Selv *mordet* kan Duun tillate seg å gå nærmere inn på, jf. den nærmest naturalistiske beskrivelsen i «Ei lita gjente og tjyven hennes».¹³²

I «Den andre forsoninga: litterære perspektiv på sjølv mord», tar Bildøen som sagt opp det hun ser som en fornyet interesse for selvmordet i dagens norske litteratur. Hun finner også noe nytt i *fremstillingen* av det, nemlig at forfattere lar døde personer (både selvmordere og andre) få *fortsette å ha et liv*, være til stede i fiksjonen, etter at de er døde.¹³³

¹³⁰ Petter Aaslestad skriver at «blåsvart skum rundt munnen på rallende døde [...] vel var et slags varemerke for forfatteren allerede fra Constance Ring av» (2009a: 64n. Se også 2009b: 159, der han skriver *svart*).

¹³¹ Indirekte kan han gi uttrykk for at f.eks. den hengte er et forferdelig syn. I *Hilderøya* aborterer Herborg enten eller føder for tidlig (grensen blir ikke trukket hos Duun; i dette tilfellet er det snakk om å «gå gale», 2: 280, ellers f.eks. at «det kom *fer tilb*», 6: 63, forf.s uth.) og dør som følge av sjokket over å se Etvart Jørgen hengende i naustet (2: 281f. Slik psykosomatisme er utbredt i forfatterskapet, med kroppslige uttrykk som besimmelser o.l., for sjlelige påkjenninger). Den «ekle» fremstillingen av Danel i *På tvert* er alt sitert. Denne er for det første tidlig Duun, for det andre handler den om en *ikke villet død*, tvert imot er det for å klamre seg til livet at Danel henger etter beinpipene i berget (1: 277).

¹³² Selv om det er enkelt å finne frastøtende beskrivelser av sykdom og død, ser det når det gjelder *drukning* ut til å være en slik varsomhet også hos flere av Duuns foregangsmenn. Det er da sjelden å finne beskrivelser av selve døds kampen, merkelig nok ser det ofte ut som om den druknende går rett til bunns. Men heller ikke hos dem helt uten spor. I Hamsuns *Mysterier* (1892) avsluttes selvmordsscenen slik: «Nogen Bobler stiger op» (1918: 302). I Bjørnsons «Faderen» (1860) fins denne beskrivelsen: «Der steg nogle Bobler op, endnu nogle, saa bare en stor, der brast – og speilblank laa atter Søen» (1920: 198). På grunn av sin forjengeligheit hører bobler inn under *vanitas*-motivet i malerkunsten (se f.eks. Turner (red.) 1996).

¹³³ Også dette grepet er gammelt, det forekommer f.eks. i Lukians *de dodes dialoger* og i *Tundals visjon*, opprinnelig irsk 1100-tallsvisjon og inspirasjonskilde for seinere tekster i sjangeren, herunder Dantes *Guddommelige komedie*. Men her er det oftest ikke selvmordere det er snakk om, og i den grad det er det, er hensikten ikke å gi dem omsorg, men gjennom beskrivelser av evig pine avskrekke andre som måtte være på samme vei.

Grepet bryter altså med det som i livet fremstår som noe av det mest ubrytelige av alt, døden som absolutt, det totale «point of no return».¹³⁴

Bildøen viser til eksempel fra ulike bøker og sjangre, blant annet Jon Fosses *Dødsvarsjonar* (2002), der en selvmorder er til stede på scenen og uttrykker at hun angrer på det gjennomførte selvmordet. Som skjønnlitterær forfatter har Bildøen brukt lignende grep i flere romaner, både i *Landfastlykke* (2001), der de døde, blant dem en selvmorder, betrakter de levende gjennom et vindu i et ungdomshus (men uten at de bokstavelig talt *snakker* til dem, de er altså ikke gitt *stemme* i snever forstand), og i *Alt som er* (2004), der det ikke er en selvmorder som er gitt liv, men to barn som aldri rakk å bli født, og som fører en dialog med hverandre i innskutte parti i romanen. (Og der en mulig psykologiserende tolkingshypotese – at det er barnas mor, romanens hovedperson, som forestiller seg barnas dialog i en slags trøst eller sorgbearbeiding – er vanskeliggjort gjennom at denne aldri viste at det var tvillinger hun ventet.)

Bildøen finner grepet virkningsfullt. Hun undrer seg over hvorfor det som fremstilles som en av selvmordernes anger, ikke gjør at hun oppfatter situasjonen som *mer* tragisk, men tvert imot. «For meg rettar det liksom opp verdsordninga igjen – for ei lita stund. Kanskje er dette ein form for nåde?» (2003: 4), spør hun. Om egen bruk av grepet, som hun knytter til tapet av en venninne i selvmord, skriver hun: «Det var som eg ville fortelje henne at eg ikkje slepper taket i henne, og at eg ikkje trur at ho slepper meg, eller oss, heller» (5).

Det mest interessante med desse verka er at det vanlege spørsmålet om korleis ein skal klare å forsone seg med at ein nær person har tatt livet sitt, blir vridd til at det ikkje *er* forsoning, at ein ikkje *skal* akseptere det. Og kanskje er det like mykje trøyst å finne med ei slik innstilling? (4, forf.s uth.)

Det ligger altså en protest, trass, eller nekting i grepet, slik Bildøen leser det. Man nekter å la den døde være død. Man skal *hate* døden, sier Bjerg (1975: 15). Eller, slik Dylan Thomas foreslår i sitt kjente «Do not go gentle into that good night»: «Rage, rage against the dying of the light» (1964: 116). Og som det glipper uforvarende ut av Astri: «Berre ikkje døden var!» (7: 30). Astri henter det raskt inn: «Eg meinte ikkje det, for resten. Eg meinte at det er *han* som gir ein mot på å leva» (s.st., forf.s uth.). Med dette eksemplifiserer hun ytterpunktene i Nestbys gjennomgang: et filosofisk-oppbyggelig syn på døden som noe som «genererer muligheter» (2005: 86) og et litterært-desillusjonerende syn på den som

¹³⁴ Og trenden ser ut til å fortsette: I Johan Mjones' *Terminalhastighet* (Aschehoug 2009) utspiller handlingen seg i de 9,5 sekundene det tar fra en selvmorder hopper til han lander. Også han angrer, men naturligvis for seint. Marius Leknes Snekkevåg fremstiller en selvmorder som «levende» teatralt i *Slipp meg, jeg elsker deg* (teatermanus., upubl., 2009). Utenlands er både Alice Sebolds *The Lovely Bones* (2002) og Dave Eggers' *You Shall Know Our Velocity* (2002) fortalt i 1. person av et jeg som er død fra første kapittel av.

«en umulighet som kveler alle muligheter» (s.st.). Det er typisk for det jeg ser på som den oppbyggelige tendensen i filosofi og sekundærlitteratur, at når Birkeland går inn på dette stedet, siterer han *kun* den siste setningen, om livsmotet, ikke den første, det umulige ønsket Astri gir uttrykk for (1983: 531). Tilsynelatende er dette et konstruktivt valg. Men det han ikke får tak i med en slik taktikk, er den overskridende driften man finner hos Duun. Å gi uttrykk for et slikt ønske – bare ikke døden var! – kan, hvis man tolker det psykologisk, være et signal om avmakt, passivitet, handlingslammelse, depresjon. Men hvis man ser det i lys av Bataille, kan det like gjerne være en feiring av menneskets vitalitet og aldri endende vilje til å bryte med det gitte. Ja! Jeg er et menneske! Jeg finner meg ikke i de begrensningene som omgir meg! Jeg vil mer! Mennesket er først og fremst et *endelig vesen*, eller et *dødelig individ*, skriver Bataille (1993: 68): «His limitations are no doubt necessary to the being, but he cannot endure them. It is by going beyond these limitations [...] that he asserts the nature of his being» (s.st.). Bildøen igjen:

Det å nekte å finne forsoning er ei anna forsoning. [...] Men først og fremst ligg det i omgrepet «ei anna forsoning» ei fasthalding av at det som skjedde, ikkje skulle ha skjedd. Det er ikkje berre eit «har skjedd» dei pårørande må ta stilling til, men også dette «skulle ikkje ha skjedd». Det er uendeleg mykje vanskelegare, men kan også gi djupare innsikt og i neste omgang ei viss lindring. (5)

Det synes altså som om det i en gestaltning av døde personer som om de var levende ligger et ønske om å vise dem respekt, gi dem verdighet, omsorg, det lille det er mulig å gi dem av et etterliv. I den grad dette også innebærer en trøst til de etterlatte, er det en tve-tydig trøst. Den skjønnlitterære behandlingen av selvmordet prøver i visse tilfeller å overskride grensen mellom liv og død. Den vil vinne over døden, ikke ved å akseptere den, men ved å bestride den i en form for utopisk trass.

Også Duun opphever skillet mellom levende og død, men på en annen måte. Han lar flere ganger fortelleren mer eller mindre nøkternt konstatere at en person dør, eller er død, for så å like nøkternt informere om at så ikke var tilfelle. Et eksempel er fra *Samtid*: «ho låg der død. [...] Og så vakna ho og tok til å leve at» (12: 26). I *Det gode samvite* blir Elen rapportert å ha gått gjennom isen og druknet (4: 285), men så har hun ikke gjort det likevel. Og i *Tre venner*:

Men innunder brente angsten jamt og fortærande: ho måtte slå auga opp, døden fekk henne ikkje, men han tok henne visst likevel.

Døden fekk henne ikkje. Ho slo auga opp, og dei treffe beint på Iver. (3: 235)

Så selv om Duuns selvmordere ikke har et liv i fiksjonen (som i grepet Bildøen er opptatt av), har de det utenfor, i en slags fiksjon i andre potens, «slik alle lever etter dei er døde» (9: 85). Dette skal vi se på nå.

SKOENE PÅ BRYGGEN. ETT MOTIV – FIRE BØKER

«Og alt ho såg på, gjorde vondt». Sigyn i *Nøkkesjølia* (1910) og *Sigyn* (1913)

Når en person hos Duun tar livet av seg ved å gå på sjøen, skjer det påfallende ofte at han eller hun setter skoene igjen på land. Eller – som Sigyn i *Nøkkesjølia* (1910) – fantasierer om å gjøre det. Sigyn er den første av disse personene. Her er skoene bare såvidt streifet, i det som er en av hennes mange fantasier om død og allmakt, som oppveing for det triste livet hun lever som fosterbarn hos den beiske Tea og den snille, men konflikt-sky Erik, mens faren er død og moren har forlatt henne for å gifte seg med en mann som ikke vet at Sigyn eksisterer. Det er straffespøkket som er mest fremtredende i denne første forekomsten av motivet; Sigyn vil ha oppmerksomhet og ta igjen for det hun lider.¹³⁵

I den første fantasien er Sigyn 6 år. Hun har fått en ørefik fordi hun var obstanasig under andakten, og setter seg til på vedkassen og sturer. Hun mener «det var rett ho fekk stryk» (2: 14), men er full av trass mot dem som bestemmer. Hun *vil* ikke være folk, tenker hun, vil ikke innordne seg. I stedet tenker hun at «no skulde ho sitte her, til ho fraus seg forderva og vart sjuk og døydde, fekk skarlagsfeber eller eitkvart anna fælt som det ikkje fins råd for. Så skulde dei få sjå då! Så kanskje ho mamma kom òg då...» (s.st).

Sigyn fantasierer altså om å dø heller enn å gi seg. Da skal voksenverden få medfølelse. Men da skal det også være for seint, og de skal få sin straff i form av sorg og anger. Tanken på moren melder seg i en nedadgående selvmedlidende spiral; det er noe nesten uttalt sentimentalt i Sigyns drøm. «Så skulde dei få sjå då!» er barnets løsning på problemene: hun vil skyve smerten fra seg ved å påføre andre en større, som om tanken på den kan overdøve hennes egen. Sigyns opp-og-frem-mentalitet gjør henne ekstra sårbar for fornæring i slike episoder, som når hun finner en tioring og blir beskyldt for å ha stjålet den av Odin, nabogutten som er et år eldre og betydelig bedre stilt sosialt (22f).

Fantasien der skoene inngår, kommer når Sigyn nærmer seg konfirmasjonsalderen. Hun og Odin har begynt å kjenne at de er gutt og jente for hverandre. Han er «dei» (24) når andre er til stede, men «gild» (s.st.) når det bare er de to. En dag gir han henne munnspillet sitt, men Tea og Grete, Odins mor, er enige om at hun må ha stjålet det. Sigyn blir

¹³⁵ Hageberg tar for seg Sigyn med vekt på dette aspektet: «Eit viktig trekk er at Sigyn foresteller seg sjølv som *allmektig*. [...] I sin omnipotens vil ho *straffa* dei andre» (1996a: 47, forf.s uth.er). I hans lesing er forholdet til moren den viktigste beveggrunnen for Sigyn; han skriver om morsfantasme, dyadefantasi, repetisjonstvang osv. Siden jeg går inn i teksten via selvmord og sko-motivet, vil jeg ikke være opptatt av dette.

låst inne på rommet, men hopper ut av vinduet når det nærmer seg tiden Odin skal komme tilbake (han er gått til skogs for å plukke bær). Odin kommer, sammen med Sara, «flogsa sjølv» (12), som Sigyn kaller henne, og som erter Odin med Sigyn. Sara er en utagerende og vovet fremtoning: hun går uten stakk, kler seg ut som fantekjerring med barn i magen, og i Sigyns dagdrømmer, som Hageberg beskriver som inneholdende «tydelege islett av latent seksualitet» (1996a: 46) opptrer «Sara når ho dansar naken» (Duun 1949 2: 13). Odin reagerer voldsomt på det som må oppfattes som Saras antydninger om at det er noe spesielt mellom ham og Sigyn; han går fysisk til angrep på Sigyn, slår og sparker så hun siger sammen og blir liggende, hvorpå Odin og Sara går (26f). Da får Sigyn en innsikt, som vanskelig kan tolkes annerledes enn at det har med erotikken å gjøre, med å miste barndommens uskyld med sine håndgripelige problem som munnsjakk og tioringer, og gå over i en ny fase, der problemene er vanskeligere å takle: «Det vart kaldare og kaldare i henne; – for dette hadde ikkje han Odin gjort, visst ikkje eitkvart hadde hendt han idag. Kva det kunde vera, visste ho ikkje, stridde imot og vilde ikkje vita det. – Så bøyd ho seg og gav seg over til gråten» (27).

Sigyn kommer hjem, men til låst dør. Såret og krenket kjenner hun sjøen, skogen og stillheten kalle på seg. Hun hører ikke til blant de andre, synes hun.

Ho sette seg på ein stein nede ved sjøen og tenkte på kva dei vilde seie. Han farfar og ho Tea; og han Odin og alle dei andre ... Kanskje ho skulde gå beint på vatne? Det gjorde dei i bøkene. Ho tenkte lenge på det; ho drøymde ein stor og sorgsæl draum om vatne det svarte og døden den kvitklædde brudgomen – – – Skone skulde dei finde her på steinen. (29)

Begge episodene er foranlediget av at Sigyn opplever motgang og kjenner seg uten evne til å kjempe imot. I den første fantasien tenker hun rett ut: «Så skulde dei få sjå då!» (14), i den andre er det transformert til bildet av skoene. Det er dem de skal få øye på, dem som skal få dem til å skjønne alt, de skal være en torn i øyet og kjødet på dem som står igjen. Da kan de ha det så godt. Enda er det noe sentimentalt over drømmen, konsentrert i det oksymoronske «sorgsæl». De etterstilte bestemmelsene i «vatne det svarte og døden den kvitklædde brudgomen» er høystil, noe Sigyn har utenfra, trolig fra «bøkene», der det eksplisitt blir sagt at hun har fått ideen om selvmordet fra. Nå er hun delvis bevisst på dette: «[d]et gjorde dei i bøkene» er en tanke som går igjen; Sigyn er en leser, en av mange drømmere som finner livet og lykken best i litteraturen. Men hun er klar over at det er der hun har det fra, og det er noe hun vokser ut av med tiden. I stedet utvikler det seg en hardhet i henne, hun erstatter sentimentaliteten med sarkasme, eller vokser seg gjennom

sentimentaliteten og ut av den.¹³⁶ Men vi må også legge merke til at hun her tenker på selvmord, i den første bare på å dø, noe som kanskje både tyder på en forverring av situasjonen, og er et tegn på at hun ser seg i stand til å ta skjebnen i egne hender. At skoene skal stå igjen på steinen kan ses som et utsagn fra både forteller og person. Det er et meta-utsagn, om det ikke-betydende estetiske som viktig. Ellers kunne det like gjerne ha vært den døde Sigyn de skulle finne; årsaken til at det ikke er det, ligger altså i «bøkene».

I den neste boken om Sigyn, *Sigyn* (1913), tar hovedpersonene opp igjen interessen for bøkene. Hun innrømmer da at «[h]o hadde havt ein illvilje imot slike diktbøker, kva skulde ein med det som var ihop-sett av einkvar og som idelig var den same leksa om kjærleik og truskap og sorg og slikt?» (109). Men hun leser først Jonas Lies *Dyre Rein* (1896), siden mange flere: «og kvar ei var noko nytt som greip henne og fyllte henne; ho fann att vidder i seg som ho hadde visst om ein gong for lenge sea og hadde glømt i dei grå dagane» (110). Dette peker mot en varhet i henne, som hun ikke har kunnet tillate seg. Vel var hun «gjort av tre» (87), mot slutten av den første romanen, men dette fremstår som overlevelsesstrategi, kanskje vel så mye resultat av som årsak til hennes personlige utviklingshistorie. Derimot er oppmerksomheten for skoene tegn på en estetisk egenkap, en åpenhet for noe mer enn kalde fakta og kamp for tilværelsen. Dette gjelder om hun har dem fra «bøkene» aldri så mye. Bøkene er noe dobbelt, de er både dagdrøm og livsinnhold, både rus og støttende sannhet (vi husker også at hun tenkte på lesingen som *tyveri*, 23).

Sigyn er også *var* for det hun ser og hører rundt seg, og i likhet med Duuns naturbeskrivelser overalt, preges omgivelsene av hvordan personen er stemt. Dette er tydelig fra begynnelsen av. *Hus* blir som så ofte hos Duun oppfattet som *ansikt*, der vinduene er øyne som kan være både blinde, stikkende og lyse kaldt. *Væier* kan lokke og kalle, og *stillbeten* hviske. Når hun er på vei hjem etter å ha blitt angrepet av Odin, ser hun mot gården: «Der var husa. Stua stod og glimde med tri ljosaugo; to frå garfolke, eit frå kårstua. *Ho hadde ikkje set for kor vonde og gule dei var*» (27, min uth.). Lyset fra vinduene er onde blikk fordi Sigyn føler seg urettferdig behandlet av dem som bor der. Når hun er ute-stengt, opplever hun at «[d]et var så stilt at det sveid i henne. Det kom ifrå skogen, og det

¹³⁶ Slik at når Rosendal seinere frir og får nei, beskriver hun reaksjonen hans med nesten likelydende uttrykk, men som noe hun nå tar avstand fra: Rosendal «*hadde lagt seg til ei grå og sorgmild ro*» (87, mine uth.er), «Slik tok dei det i bøkene» (s.st.). Dette er nå noe Sigyn «dika mindre enn alb» (s.st.). Det ser altså ut som om befatningen med bøkene gjør henne i stand til å ta avstand fra det sentimentale. Men dette skjer ikke uten kostnad, idet hun, i hvert fall for en tid, reserverer seg mot litteraturen også. Hun blir dessuten forherdet av det: «*då han gav seg til å tala om sin beiske lagnad, hørde ho straks det var ærlig nok, men likevel noko han hadde lært seg. Ho vart hard og lei i seg, og ho lo med ein glasblenk i augo og tykte ho var gjort av tre*» (s.st.). Også selvmordet Rosendal truer med tar hun her avstand fra (86f).

steig ifrå sjøen og alt, sugande, sukkande stilb» og noe seinere «all den endelausa stilla rundt omkring ... ho høyrde det så grant kor det kalla på henne. Som ein lang og underfull tone saug det seg gjennom likam og sjæl, kalla med så alvorstung ei røyst» (29).¹³⁷

Til konfirmasjonen får Sigyn, som eneste konfirmant, et kort av Elias Brønnes – «eit ubergelig stort rosekort» (31). Elias er odelsgutt på en storgård, de andre ser på ham som gniten og litt utafør (han er også noe av en saring, første gang Sigyn ser ham står han og tygger på votten, og snakker ikke reint enda han er 8-9 år¹³⁸). Forholdet mellom de to skal gå gjennom mange faser, ekteskapet deres blir en hovedsak i *Sigyn*, men her er det klart at oppmerksomheten får henne til å føle at hun har verdi, en følelse hun ikke akkurat har vært bortskjemt med: «[U]nder og langt inne vogga det ei onnor kjensle; som ei duld glede, men òg som ein saknad. Ho kjende at det var eit menneske som ho var noko for, og det var han» (s.st.). Selv om andre ydmyker henne på grunn av forholdet, kjenner hun at «[h]o hadde fått fotfeste ein stad» (32). Sigyn er nå i en overgangsfase:

Det var slutt med å gå og drøyme; ho leika ikkje lenger med sorg og død, ho ønskte ikkje som før det skulde gå slik ein urett over henne at det ropa til himmels; og ho måla ikkje ut for seg meir dei store stolte stundene da ho kom som ei dronning til bygda og tok hemn med ein tilgivande smil. (32)

Igjen og igjen blir det her slått fast at *noe*, nærmere bestemt fantasiene, har tatt slutt og noe nytt, nærmere bestemt en realitetsorientering, begynt (det var *slutt* med, hun lekte ikke *lenger* med, ønsket ikke *som før*, malte ikke ut for seg *mer* osv.). Kort sagt: «Ho hadde mist dei kalde kloke tankane, og dei gamle barnedraumane om skyldlaus liding og lukke fann ho ikkje att» (33). Dette viser ikke bare til spennet mellom drøm og virkelighet, men også til ytterpunktene i Sigyn, mellom det beiske men skarpsindige («dei kalde kloke tankane») og det masochistisk-sentimentale (drømmene om «liding og lukke»).

Etter at Erik dør, drar Sigyn til byen for å finne moren. Beslutningen blir utløst av en siste konfrontasjon med Tea, der denne anklager henne for ikke å sørge nok. Etterpå sitter hun ved vinduet mens hun stadig dupper av. Når hun våkner midt på natten, ser hun sjøen, månen og skyene, skogen og fjellet og «kvar ei lita vik langsmed sørlande» (34, dvs. den mørke siden av vannet, der ingen tør ro om kvelden, 17). «Og alt ho såg på,

¹³⁷ Merk ordstillingen også her. I likhet med «vatne det svarte og døden den kvitkledde brudgomen» (29) er «så alvorstung ei røyst» boklig høystil, men som et grep i personkarakteristikken eller fordi den unge Duun rett og slett tror at en slik beskrivelse kan yte rettferdighet til fenomenet? Det er vanskelig å si. Birkeland sporer en estetisk vakling hos Duun i de første bøkene, en usikkerhet med hensyn til hvor grensen går mellom ironi og oppriktighet (1950: 156). Han setter et stilistisk skille nettopp etter *Nøkkjolia*, og både han og Sæteren fritar Duun fra det Sæteren kaller «[s]økte inversjoner» (1953: 63) etter de første bøkene.

¹³⁸ Han både stammer og er et tidlig belegg på sammenblandingen av kj- og skj-lyden (20, 21). Seinere gir han henne et speil – «[s]lik ein som ho hadde gått og ønskt seg så heit» (31) – med replikken «Der såg du vakrast gjenta» (s.st.), hvorpå han rødmer og forsvinner. Speilet som gave er ladet hos Duun, se f.eks. i *Juvingar* der Jens gir et speil til den undergangsdømte Beret (5: 51). Slike gaver kan man se som en estetisering, der tanker, følelser og intensjoner blir gjort til konkrete objekt.

gjorde vondt» (34). Igjen sniker hun seg ut, og i motsetning til de to episodene vi har sett på, som er helt parallelle til denne, idet hun blir begått urett mot, tar hun nå beslutningen om å reise til byen, og går til Elias for å få ham til å skygge henne til båten. Gjentakelsen her *kunne* ha lagt opp til det fullbyrdede selvmordet, men blir i stedet det motsatte, en konfrontasjon med den troløse moren. Igjen blir omgivelsene fremstilt som aktive, men nå er det «[v]egen [...] som drog henne avstad», «[v]egen låg der og venta» (s.st., veien går mot fremtiden, i motsetning til skogen og sjøen som suger og kaller mot selvmordet, 29).

Den voksne Sigyn tar mot slutten av boken opp dette, at naturen henvender seg til henne. Hun spør Elias om ikke han synes fossen vil *si* ham noe. «Han svara ope og ærlig, at det hadde ikkje komme for han; han såg ned og skjemdes over at det var slik» (75-76). Det å ikke være var for naturinstrykk er tegn på at noe mangler hos Elias. Han er ikke den typen som bøker og natur gjør inntrykk på. Det må man kanskje være for å forholde seg til virkeligheten slik Sigyn gjør. Det hun ser for seg med skoene på steinen er et estetisk uttrykk som går ut over det språklige. Hun har transformert aggresjonen og sorgen i den første fantasien – «Så skulde dei få sjå då! Så kanskje ho mamma kom òg då...» (14) – til det mer nyanserike, men også mer hermetiske, bildet av skoene.

Fetveit omtaler Sigyn som en av «dei verjelause» i Duuns diktning (andre er Helge i *Marjane*, Danel i *På tvert*, Svein i *Hilderøya* og Solvi og Ingri i *Juvikfolke*). Disse er ofte utsatt sosialt. Men viktigere «er lynnet. Dei er verjelause for di dei er kjenslemenneske og nettopp difor lett kjenner pine når vondskapen råkar dei» (1976: 88). Nærmere bestemt er det «[m]enneske med elskarsinn [...] som så ofte er verjelause i Duuns verd» (s.st.). For disse er det to farer: på den ene siden selvdestruktivitet og i siste instans selvmord, på den andre det Fetveit kaller *tilpansring*, *forberding* (89).

Sigyns bilde av skoene representerer både noe barnslig sentimentalt, et maktesløst ønske om å påføre omgivelsene straff, og noe estetisk, en egenskap til å oppfatte mer enn det overflatiske, og til å transformere om i bilder. Dette gjelder for det første hos *personen*; straffe-aspektet hadde vært like fremtredende hvis det var den døde Sigyn de skulle finne. Når det i stedet er skoene på steinen, peker dette mot en estetisk innstilling. Bildet krever tolking, det er skoene som skal utløse tanker om Sigyns skjebne. Og det gjelder i *teksten*. Denne første forekomsten av motivet viser at det ikke bare handler om å påføre andre sorg, men også om skjønnhet, å skape, å gi de etterlatte noe midt i sorgen. Dessuten får det et terapeutisk aspekt: Gjennom å gjøre motivet fra bøkene til sitt eget, dikter Sigyn sin egen skjønnhet, og selvmordet blir ikke nødvendig å gjennomføre.

«No var her straks ein tulling igjen». Nils i *Hilderøya* (1912)

Mellom *Nøkkjolia* og *Sigyn* ga Duun ut *Hilderøya*, der skomotivet er gått fra fantasi til realitet. Men det er samtidig skjøvet ut til et sidemotiv. Nils, en av to brødre som er på legd i bygden, en perifer person, og dertil mentalt utilregnelig (om dette er medfødt eller resultat av skader livet har påført ham, er uvisst), forsvinner slik, i en ufølsom-nøktern stil:

Ved denne tida vart dei to kallane bortsett for betaling, dei hadde fare og skulla hengt opp seg i det siste, men hadde ikkje fått det i høve. Straks etter fekk dei høyre at Nils, den eldste av dei, hadde gjort åt med seg. Han hadde kome bort, og dei leita øya rundt, der han budde, og fann skone hans utpå ein odde. (2: 277)

Motivet må betraktes som et frampeik. Det kaster lys over en av hovedpersonene, Etvart Jørgen. Det er han som omtales med ordene «No var her straks ein tulling igjen på Hilderøya» (s.st.). Han påvirkes av selvmordet; «fór og gjekk langsmed strandsteinane; om dagane sat han som han var mura inne» (s.st.), og han skal snart begå selvmord selv.

«Over lange, lange moar». Petra i *Harald* (1915)

Det går ikke lenge før neste gang motivet dukker opp. Det skjer i *Harald*, og nå får det full belysning. Der *Sigyn* er en *survivor*, en trassig person som fantaserer om å ta livet av seg som for å straffe andre, er Petra et menneske med så store problemer at noen annen utvei enn selvmordet knapt synes mulig. Hun har slektens depressive sinnelag å slite med, og er arvelig belastet også når det gjelder selvmord; både faren og tanten har hengt seg. I tillegg kommer hennes følelse av sosial underlegenhet, økonomiske bekymringer og ikke minst sjalusi i forhold til mannen Harald og hans tidligere kjæreste, doktordatteren Sara.

Petras selvmord er grundig forberedt, slik mye i boken er det. Hun introduseres i og med selvmordet, faktisk introduseres både selvmordstemaet og tendensen i slekten *før* henne, gjennom at Sara, som når boken åpner er forlovet med Harald, forteller ham at far til Petra (*Petter*, også navnet knytter dem sammen) har hengt seg (og det i samme tre som tanten). Dette får Harald til å forlate Sara til fordel for Petra – det har alt vært noe mellom dem, men det er «slutt for lenge sea» (11). Det begynner som en slags plikt for Harald, selv om han snart blir glad i Petra for alvor (19).

Harald og Petra gifter seg, og får to barn. Å si at de *sliter* er for mildt – knapt i noen Duun-roman har det fortærskede arbeidet større plass. I tillegg har Petra sinnelaget og slektsarven å stri med. Og det går gradvis nedover. Det er flere tegn på at noe er i gjære,

hun sover dårlig (70, 84)¹³⁹ og plager seg med skyldfølelse for at hun har tatt Harald fra Sara (62, 67 m.fl.). Dette tiltar etter at Sara gifter seg med naboen Ola og flytter til Engdalen. Ola sitter på en stor gård, og rivaliseringen mellom Sara og Petra går bokstavelig talt på livet løs. Det går seint for Harald å glemme Sara, som tydelig skynder på mannen så han skal gjøre det vanskelig for naboene. Harald og Petra arbeider seg nesten i hjel, men uten å komme ut av uføret. Det virker som om hele giftermålet for Sara i hvert fall delvis er motivert av hevntrang; etter å ha forsøkt å ydmyke Harald på ulike måter kjenner han på seg at «[m]illom anna så vilde ho sjå han som fattigmann» (81).

Etter bryllupsfesten hos Sara og Ola, der Harald som så ofte før ser litt for dypt i flasken og ikke kommer hjem før dagen derpå, får han ikke kjeft av Petra slik han pleier, og slik han har hatt en viss glede av: Han sto «att og sakna, at ho ikkje hadde skjent på han fordi han sette av slik; det vart til ein angst som bora og bora i han. Ho var blidare enn vanlig, ho hadde aldri vore slik før» (80). Det er tydelig at noe er i ferd med å skje.

Så dør deres yngste barn. Heller ikke det skjer uforberedt.¹⁴⁰ Etter at de har mistet den beste kuen på verst tenkelig tidspunkt, måttet hugge ned skog som absolutt burde fått stå, og avlive hesten fordi den ble drevet for hardt (82), kommer Petra med et hjertesukk: «Berre ikkje den næste ulukka bli den tyngste!» (83). Fortelleren svarer tungt: «Ho vart det» (s.st.). Vi *vet* det altså før det blir fortalt, dødsfallet blir bare et beseglende ja.¹⁴¹

Petras undergang virker altså nærmest skjebnebestemt. Harald er redd hun skal miste forstanden etter at den lille jenten er død, men det ser likevel ut som om han fortaper seg i arbeidet uten å legge nok ans på Petras problemer. «Det var ein lang vinter det åre, mykje kulde og snø. Månen skjein i dei lange nættene, og lia låg gulkvit og glømt oppetter; isen blømte på ruta, og reven drog seg langsmed skogjaren og gjøydde einsleg og ilt. Og Petra ho sov ikkje» (84, det er ikke umulig at Harald unnlater å reagere fordi han synes Petras sjalusi er litt fortjent. Hun har nemlig vært sammen med Ola, nå får hun igjen med samme mynt). Og når Sara får Ola til å kjøpe Risnese, en plass de vet Harald vil kjø-

¹³⁹ Sovnproblemer hører til et inventar av tegn hos Duun: da går det nedoverbakke. I *Hilderøya* er det et steg på veien mot Etvart Jørgens selvmord (2: 277), i *På Lyngsøya* mot Martins krise (se f.eks. 3: 91, 97, 99), og Ola Håberg sier bl.a. at han «vart så trøytt av å ligge vaken» (6: 61), når Mattea finner ham *rund*.

¹⁴⁰ I motsetning til f.eks. i *Gud smiler*, der det kommer som et sjokk når Gudruns barn dør. Ikke før er gutten født, vi er midt inne i Gudruns gledesrus over at han er «velskapt og helsug» (11: 209), hun lever gjennom den vakreste sommeren og høsten hun har opplevd, og gutten «voks så det var ein hugn» (s.st.), så rapporteres det nærmest telegramaktig at «Diferitten gjekk i bygda om vinteren, Arn fekk han, og ei natta døde han med ho stod og heldt han i armane» (s.st.). I kontrast fremstår Petras tap som fortungt.

¹⁴¹ Dette gir en helt annen leserytmisk effekt: Hos Gudrun har vi glede, glede, glede og så sorg; hos Petra sorg, verre sorg, enda verre sorg, og så den verste sorgen som tenkes kan. Tidsspennet er også svært forskjellig, hos Gudrun dekkes en relativt lang historietid av et kort tekststrekk, altså lite dveling, mens det hos Petra er fordyping; historietiden skrår jevnt frem mens fortellingen graver seg ned. Metaforisk kan det ses på som en parataktisk vs. hypotaktisk stil, både i setningsbygging (sitatet med «diferitten») og fortellemåte.

pe, trekker Petra seg inn i seg selv. Hun tier, ser verken mannen eller sønnen Kåre, og folk begynner å snakke om «at Petra var litt rar av seg. Ja, det var dei som let så, at hengte ikkje ho opp seg snart, så var det eit under; ettersom det teikna til med henne. Kven som vilde, kunde sjå det. Einast han Harald, mannen hennar, merka ingenting» (85).¹⁴²

Dette siste, Haralds mangel på oppmerksomhet, er bare delvis sant. For han *ser* henne virkelig, men bare glimtvis, midt i det umenneskelige slitet han går i. Det tydeligste av Haralds blikk inn i Petras smerte er nok etter datterens død, når han våkner om natten, ser Petra gå omkring med barnet i armene, og skjønner hva som har skjedd:

Den vesle gjentungen hadde Harald knapt set eller komme i hug, og han gjorde det for den saks skyld heller ikkje no. Han såg berre Petra, men det gjorde han så klårt, så djupt, at det svimra for han, og han vart stiv i andlete liksom henne. I ein augeblink, eit manna-liv så lang, var han eitt med henne, leita etter luft for sorga som stroypte i bringa hennar, såg live som ein veg over lange, lange moar, der den må vandre som har mist alt ein ikkje tåler å miste. Og når ho såg på han med kalde, tørre auga, så var det han sjølv som gjorde det, han såg på seg som ein framand som gjerne kunde ha vore vekk. Han såg skuggen av seg, ein kald grå skugge. Han såg barne, utan å sjå på det, eit lite andlet – eit lite utpint andlet – som grov og grov djupt inni hjarte, to små hender, som hadde blåna bort, men som aldri, aldri sleppte take sitt. (83)

Her ser virkelig Harald Petra. Et lite øyeblikk er de to ett, typisk nok i blikket, men utypisk gjennom at han liksom går ut av seg selv og ser tilbake, som om han var en fremmed. Som oftest er det daglige slitet til hinder for en slik identifikasjon. Kanskje er dette også noe Harald søker tilflukt i for å slippe å møtes med sine egne følelser.

En kveld i mars går han til Ola og Sara. Han skal hjelpe Ola med å slakte en kalv, men har tatt feil av dagene, slik at Ola ikke er hjemme når han kommer, og han blir alene med Sara (Hageberg kaller dette «eit klassisk døme på feilreaksjon i psykoanalytisk forstand», 1996a: 143). Petra får vite det. Om kvelden er hun «anles en vanlig» (87). Hun steller Kåre, «vaska han og kjemte han og bytta på han ny skjorte, fann fram litt godmat til han og snakka med han heile tida» (s.st.). Morgenen etter er hun borte. Harald blir bekymret. Kåre er også ulik seg, og Haralds uro får ham til å gi Petras bror et påskudd for å gå opp til Storgrana, som etter all sannsynlighet er den faren og tanten hengte seg i, og hente en støtting. Denne granen er felt for lenge siden, noe Harald vet, men som viser hvor innstilt han er på selvmordet. Når Jakob påpeker at Storgrana er felt, svarer han «Ja visst, det er sant. Nei, da treng du ikkje – –» (s.st.), noe som er absurd hvis det var støttingen det gjaldt (han skulle ikke trenge den mindre selv om treet den sto ved er felt).

Med sønnen på armen skynder han seg ned til sjøen. Det er kaldt, tidlig på våren, måkene på fjorden vender brystet mot varmen og solen, en annen fugl synger forsiktig:

¹⁴² Hageberg mener Harald har et ubevisst ønske om at Petra skal begå selvmord (1996a: 143). Det er i så fall bare én side av saken. Slik jeg ser det, er det viktigere at det ligger i tekstlogikken at det må skje.

Ute på Engdalsbrygga, der motorbåten hadde lagt til land, stod skone hennar. Dei stod tett inntil kvarandre, slik som dei gjerne stod heime om morgonen; – slik som dei bli ståande, når ein har teke dem i same handa og sett dem bort.

Harald gjekk rolig ut på yste kanten av kaia og såg utover, gjekk ned i ein småbåt og la ifrå land litt. Det var djupt og mørkt. Ingenting å sjå. Å nei, ho tenkte seg gjerne om, før ho gjorde ein ting. (88)

Det er noe hverdagslig over et slikt bilde. En tidlig morgen på et lite gårdsbruk, markene rundt, sjøen nedenfor, en sliten mann og et par sko på bryggekannten. Det er en stillhet over bildet, ingen aktivitet (det står ikke at Harald *så* skoene stå der, bare at de står der),¹⁴³ avsnittet kunne vært del av landskapsbeskrivelsen foran, hvis det bare ikke hadde vært et par sko som sto der, men en taukveil, en tønne, hva som helst. Skoene løfter fremstillingen opp fra det hverdagslige gjennom å være det siste tegnet fra et menneske som har forlatt dette livet for egen hånd, lagt fra seg alt som var godt og vakkert, fordi smerten var større. Hvordan må det ha vært for Petra å ta dem av seg? Hvordan gjorde hun det, fort eller sakte? Hva tenkte hun? Var hun i tvil? Snudde hun seg nesten rundt og tok dem på igjen? Jeg kan heller ikke la være å tenke på hvilken vei skoene peker. Peker de mot sjøen (her er den eneste veien for meg) eller tilbake mot land (denne veien *kunne* jeg ha gått)? Er de tatt av i farten, eller i en siste vending mot land, mot der de andre bor? Noe med roen i bildet gir inntrykk av at den døde ikke kan ha gjort det i villskap, men må ha stoppet opp og sagt farvel. «Å nei, ho tenkte seg gjerne om, før ho gjorde ein ting» (88), som Harald tenker. Vi vet hvor viktig det å skille seg med livet på en verdig måte, få en god død, har vært tidligere. Kan skoene satt til side pent på denne måten være en slags garanti for at døden tross alt var verdig? Er de en siste replikk? En hilsen?

Med Petras selvmord kommer det *omsorg* inn i bildet, på flere plan. For det første Petras, for det andre Haralds, og for det tredje den estetiske omsorgen, den som gjør bildet av skoene til et estetisk øyeblikk, på en måte det ikke i like stor grad var i Sigyns fantasi. Slik jeg forstår det, er estetiske øyeblikk scener eller bilder som står ut i teksten, punkt der handlingen stopper opp, og fremdriften i lesingen retarderer. De er avgjørende steder i teksten. De er også punkt der holdningen blir merkbar. Det etiske og estetiske er her sammenvevd i høyeste grad. Estetikken ligger i fremstillingen, etikken og relasjonene mellom dem for det første i at det faktisk er skrevet, formet med en kjærlig hånd, for det andre at det slik påvirker leseren, fører til en forandring i hans verden. Betydningen som ligger i estetiske øyeblikk er ikke så viktig, det er derimot *inntrykket* de gjør, som kan vare

¹⁴³ Boken er fortalt i 3. person med Haralds fokalisering. Akkurat denne passasjen kan vi kalle nullfokalisert, men inntrykket er likevel at det oppleves gjennom ham.

ved lenge etter at teksten er glemt. Selv om de ikke trenger å være viktige verken for forløp eller handling, kan de rett og slett være det som oppsummerer en leseopplevelse.¹⁴⁴

Omsorgen i dette er i første omgang Haralds: Han trekker en parallell til gårdsdagen, og kontrasterer skoene han tok med seg fra sjøen idag, med det som skjedde dagen før: «Han kom opp frå sjøen da som i dag, – men *da* kom han med ei honk med kokefisk, han hadde vore ute og pilka frå morgonen» (89, min uth.). Haralds omsorg var å bringe mat til huset, da han kom opp, sto Petra i tunet og ga fuglene mat. Han prøvde å få henne til å *se* ham, men klarte det ikke før han begynte å snakke om tanten som hengte seg. «Dette var i går. Kva tenkte ho da? Det var ei pine at han ikkje visste det og aldri fekk vita det. Stod ho alt da og sa farvel med det ho elska?» (s.st.). Harald trekker ikke en slik konklusjon, men for leseren virker det brutalt at han i forsøket på å få oppmerksomhet sammenligner Petra og tanten.¹⁴⁵ Han undrer seg siden på om det var besøket hans hos Sara som var den endelige tilskyndelsen til selvmordet, eller om beslutningen alt var tatt. Seinere kommer det for en dag at Sara har sagt noe til Petra om at det var noe mellom dem fremdeles (95). Alt dette kan ha vært med på å gi henne det endelige puffet, men jeg synes det er viktigere å understreke hvordan det går en rekke slike paralleller gjennom teksten, der tråder blir trukket som i siste instans er med på å gjøre bildet så suggestivt.

I måten Harald leser skoene, at de står som om de var satt bort *med én hånd*, er avtrykket av Petras liv. Hun har aldri *batt* to hender fri, den ene har alltid vært opptatt, med barn, matstell og arbeid med fjøs og slått. Haralds opplevelse sier trolig mer om hans nærhet til dette livet enn om hvordan de faktisk ble satt bort. Hadde de stått skjodesløst henslengt, kunne det vært grunn til å tro at bare én hånd hadde vært i bruk, men skoene står fint, «tett inntil kvarandre» – selv i dette øyeblikket har altså Petra verdsatt orden, holdt på at ting skulle være skikkelig, så langt hun formådde (i tillegg til at ordet *inntil* konnoterer omhet, varme, kjærlighet, det å være *sammen*). Selv de fattigslige skoene ga hun noe, så de skulle være i orden om morgenen, for ettertiden. De står fint, vil ikke være til bry, lage ekstraarbeid, samtidig som de skriker ut et Husk meg!

Visualiseringen samler det stadige fokus som har vært på *Petras hender*;¹⁴⁶ som er *store*, i klar kontrast til Saras nette og forfinede, som Harald dveler ved seinest kvelden før

¹⁴⁴ For meg er f.eks. similen epler «store som barnehoder» i Cora Sandels «Kunsten å myrde» et estetisk øyeblikk (1935: 76). Slik jeg ser det, kan alle ha egne slike. Jeg vil likevel mene at de har relevans utover enkeltleserens preferanser.

¹⁴⁵ «Slik var ho Lavina òg, ho skulde vera så glad i dyra. Da såg Petra opp litt kvast: –Kven? –Ho Lavina, faster di, ho som hengte opp seg. Ja, sa ho og såg hånlig på han, ho gjorde det ja. Ho hengte seg, ho» (s.st., jeg har rettet «Petre» til «Petra»).

¹⁴⁶ Slik ser vi henne første gang: «Petra sat i senga. Ho sat og så forundra på han, med hendene slakt framfor seg på teppene. Harald gjekk fram og sette seg stilt på senggavlen hoss henne; han tok den eine handa

selv mordet («dei var så smale og kvite», 86). Ofte uttrykker de tradisjonelle ting som omsorg, moderlighet og varme, men Duun lar dem også bære mer markert innhold, som når Harald «såg det på hendene hennar kor rædd ho var» (61). Petras hånd er faktisk det siste vi ser av henne i live, her er omsorgen konsentrert, en pars pro toto: «Da ho gjekk framom Harald, strauk ho han over håre, med den store gode handa si» (87). Samtidig gjenkaller selvsagt hendene scenen med det døde barnet, som Petra også holdt. Om Petras hender ikke ble nevnt der, ble til gjengjeld *barnets* fremhevet. De er det scenen toner ut med: «to små hender, som hadde blåna bort, men som aldri, aldri sleppte take sitt» (83). Barnets hender blir nå gjenforent med morens. Og Harald på sin side tar med seg skoene med *sin* ene hånd, nå er det han som har et barn på armen, som han overtar omsorg og ansvar for, og som han trøster med ord som sier noe av det samme jeg har prøvd å uttrykke her: «Ho mor har reist bort og skal sjå til litl-søster» (88).

På samme måte som Petras hender står i forbindelse med Saras og barnets, står skoene i motsetning til Saras kjoler, som er påspandert uvanlig konkrete beskrivelser til Duun å være: En er for eksempel *lyserød* (19 og 38), en annen *blågrå* (10 og 76), en tredje gul, og «kven veit om det ikkje var silke i han» (78).¹⁴⁷ Hun eier også noe så eksklusivt som en blank regnkåpe (72). Dette sier selvsagt mye om sosial stilling, men er også med på å utgjøre teksturen i teksten. For et utsagn i et litterært verk sier ikke bare noe *om* den verden som blir beskrevet, det er også med på å utgjøre den. Det som blir sagt *om* verden er den samtidig. I det sosiale portrettet føyer også andre element seg inn: *luk*t (Petra kjenner på lukten av Harald at han har vært hos Sara, 13, lukten av Saras klær var en medvirkende årsak til at han falt for henne, 15), *språk* (Sara aper Petras feiluttale av ord som *brodere* og *konturting*, 11 og 12), og det faktum at Harald ikke har vært til sengs med Sara enda de har vært forlovet i et halvt år (10). Det hadde han derimot med Petra (14), noe Ola også har (16, og Harald ikke vet før Ola forteller at han har «vore der» for, 16, selv om Petra har fortalt at «Eg har havt like mykje med andre som med deg», 14).¹⁴⁸ Som

hennar, men sat lenge og sa ikkje noko» (13). Et par avsnitt ned: «Ho såg rolig på han og smilte. Ho la handa si oppå hans, og strauk lint over henne. Ho hadde store, gode hender, som vermt så venlig» (s.st.). Det store henger sammen med det kjærlige og moderlige: «Petra var stor av vokster, og ho tyngde så kjært i fange hans» (28). For småbrødrene hadde hun vært «i mors stad» (17), og også for Harald er dette fremtredende: «Ho smilte så langframand, tenkte på noko som var tungt og ikkje til å seie; så vakna ho og såg på han, som ei god mor, på auga hans og håre, – og så tenkte ho vel eitkvart att. Men ho var fager som mor. Det var ho skapt for. Ho var stor og før, og hadde eit mildt og kjærlig handlag; ho vermt så rart i huse» (46).

¹⁴⁷ Den første beskrivelsen av Sara: «han såg berre den lyse hårknuten og den lange fine halsen nedover. [...] Ho kikka opp på han, med store blågrå auga; andlete hennar var litt freknut, men hadde ein fin lysrød let i kinna og var snokvit over panna og halsen, det var smalt og nervøst, og små trekningar kunde fara over det som skuggar; men det var sterkt likevel, og vakkert» (8-9).

¹⁴⁸ Det er altså flere trekantforhold vevd inn i hverandre her, ulike konstellasjoner av personer som Harald, Petra, Sara, Ola, dyrlegen, Berta (Berta Trufast, hun som ikke bare er trofast mot én, men «mot mange på same tida», 53) og Nanna avløser hverandre. Romanen ville ha vært et funn for girardianere.

Petra sier: «det er no ikkje ansles det: Eg er frå underklassa egg» (50). Dette har med stemningen å gjøre; det lette og lyse ved Sara, vs. det tunge og undergangsbetonte ved Petra (som når hun gifter seg med Harald får navnet *Mørk*, mens Sara bærer det fordanskede fuglenavnet Vibe).

I kontrast til detaljrikdommen knyttet til Saras kjoler er ikke Petras sko tillagt noen kvaliteter som helst. De er ikke noe å beskrive, de er bare et par sko. Og hendene er bare arbeidshender, ikke til pynt, men de drar Petra mot en gjenforening med det døde barnet, og de knytter henne til dem som fortsatt lever, først og fremst Harald og Sara.

Selv om Petra følger slektens dystre tradisjon gjennom å begå selvmord, bryter hun med fortiden gjennom å velge drukningsdøden. Det er heller ikke et hvilket som helst *sted* hun setter skoene fra seg: «Ute på Engdalsbrygga, der motorbåten hadde lagt til land» (88). Engdalsbrygga er Olas brygge, Ola *eier* bryggen rent faktisk, som han i overført betydning eier Petra (siden han «var der» før. Petras pikenavn er Engdalsvika (det var i alle fall farens, 11), om en vil kan en lese en kjønnsymbolikk inn her). Bryggen er eksplisitt nevnt når Sara og Ola kommer hjem etter vielsen (72). Også *motorbåten* er Olas, det er den brudeparet ankommer med. Det virker påfallende å presisere hvor på bryggen skoene står med innskuddet «der motorbåten hadde lagt til land» (88), som om det er det at brudeparet har gått i land der som definerer den. Hadde det ikke vært for Duuns evne til å si de mest påfallende ting uten at det virker påfallende (og han sier bare «der motorbåten hadde lagt til land», ikke f.eks. «der *brudeparet* hadde gått i land»). De andre hadde kommet landeveien, nå går Petra tilbake den veien Sara har gått opp. Den nærmest parentetiske måten båten blir nevnt på, sier at for fortelleren er denne koblingen selvsagt. Den nevnes i bestemt form, uten flere kvalifiseringer, som om det bare fins én båt. Og det gjør det jo, bare én båt som er relevant for Petras selvmord. Dermed ligger det et element av straff i dette også; hvis Sara hadde sett hvor skoene står, hadde det gjerne gitt også henne en siste hilsen. Nå får ikke Sara se det, for Harald tar med seg skoene og gjemmer dem på kammerset. Men Harald ser det, og leseren med ham.

Skoene inngår her i et voksent rivaliseringsforhold på en måte det ikke fantes noe av hos Sigyn. Her er kjærlighet og sosial stilling vevd inn i hverandre. Dessuten er selvsagt viktig at Petras selvmord er *faktisk*. Det inngår ikke bare i personkarakteristikken, som hos Sigyn. I *Hilderøya* var det også et gjennomført selvmord, men veldig *en passant*. Dermed går det mer og mer i retning av at det er rett å kalle bildet et estetisk øyeblikk, et øyeblikk der personen *lever videre*, i leserens bevissthet, om ikke annet. Vi skal møte motivet enda en gang, med Ola Håberg i *Juvikfolke*.

«EIN EINSTØING OG EIN FORLESEN EIN, OG EIN GUDSFORNEKTAR DERTIL». OLA HÅBERG I *JUVIKFOLKE*

Ola som størrelse i teksten

Nærmere halvveis i *I blinda* blir Ola Håberg født (5: 207). «Ein vantruen ein, som ikkje er skapt til å vera vantruen. Ein halvstoring. Og ein spellmann!» (6: 27), er hans egen beskrivelse; «ein einstøing og ein forlesen ein, og ein gudsfornektar dertil» (7: 209) blir han omtalt som i gravølet. Han dør ikke før ca. en tredjedel ut i siste bok, da er han gammel og skral, det er selvgjort og ingen *sakna-dau*e (s.st.). Ola er faktisk den som er *lengst til stede* i romanserien (regnet i antall sider heller enn år, det blir uansett sjelden sagt nøyaktig hvor gamle folk er når de dør). Han blir født på samme side som Åsel, men strekker seg inn i en roman etter at hun er borte, i alt 561 sider, eller mer enn 2/3 av hele verket, som i *Minneutgaven* er på 856 sider. Ola er altså til stede i fem bind, mot Åsels fire, og Anders' og Odins tre. Uten å gjøre et stort regnestykke av dette: Når Thesen sier at de to siste har fått størst plass (1942: 175), har han rett i og for seg, men ikke helt (også Åsel lever gjennom flere sider enn de to: 496, mot Anders' 415 og Odins 409. Sturla Brørs er såvidt jeg kan se den eneste som har lagt merke til dette, 1942: 103). Ola opplever også en generasjon mer enn søsteren; som den eneste av «de gamle» ser han Astris og Odins arvinger komme til. I mellomtiden går handlingen sin gang, spenningen stiger og faller, konflikter oppstår og avrundes, uår og gode tider avløser hverandre og barnsøl veksler med gravøl i en rytme som en tung dønning, lik den Blind-Anders beskriver i sin livspessimisme: «For ættene gjekk sin gang liksom båra, skulde til stranda og mala seg sund» (5: 300). Ola er der hele tiden, oftest i bakgrunnen, alltid som en grunntone. Han får sine øyeblikk i rampelyset og trer så tilbake, men gir verket en ekstra dimensjon, et dyp eller en dybde. Det er ingen som helt ligner Ola, i motsetning til flere andre skikkelser, særlig onkel-typene, som mer eller mindre har dobbeltgjengerkarakter. Olas rytme står i motsetning både til Åsel, som vokser jevnt i betydning jo eldre hun blir, og dør mens hun såvidt har begynt å ebbe, Blind-Anders, som flør og fjærer og går inn i en langgrunn fjære etter at han er blitt blind, med en siste krusning før han dør, og Odin, som skulle ha blitt både springflo og stormflo, men dør mens det ennå er i emning. Olas rytme ligner verkets, han kan ses som pulsen i *Juvikfolke*, en hovedperson i det skjulte.

Paradoks og ekstremer: «Sukker godt og eiter»

Ola er en motsetningsfull person. Hans eget paradoks «halvstoring» (6: 27), fanger dette. Odin karakteriserer ham en gang som «ein pose med sukker godt og eiter» (7: 156), og Astri ser i øynene hans «eit slag godslig vondskap» (71). I romanserien *gjør* han ikke stort annet enn å synge, spille og snakke. Han gifter seg aldri, får ikke barn, bygger verken hus eller veier, graver ikke grøfter, setter fyr på kirker, oppretter gamle hjem eller etterlater seg spor på annen måte. «[D]et var så lenge sidan *han* gjorde noko» (6: 71, forf.s uth.), som det heter når han ser dyrlegesønnen kjøre gjødsel i hagen. Han flytter litt på seg fra sted til sted, bor ulike plasser ettersom det faller seg, drar på fiske og til byen for å gå på lærerskole, men *deltar* egentlig ikke i verden. Ola bare *er* der. Det mest aktive gjør han kanskje etter at han er død (brevet 7: 203ff). Man kan også se på det som et paradoks at han, etter gjennom hele livet å ha snakket om selvmord, det å være trøtt, ikke passe inn og at verden byr ham imot, først tar sitt eget liv når han er gammel og syk.

Men han er en tydelig person, både for leseren og for personene rundt seg. Mange misliker ham, eller er redd ham, han skaper uhyggestemming rundt seg, og blir blant annet sammenlignet med ormen (7: 144, 167). Det at han er så full av hån gjør at folk tror han ikke mener det han sier. Men ofte er det nettopp det han gjør; – «same kor du laug, så snakka du no sant le!» (6: 46), som han sier – selv om han dekker det til bak flir, ironi og spydigheter, blottstiller han sitt indre i en grad som kan være uhørt for andre. Han snakker ofte litt *for* sant, sier det andre ikke tør si, eller ikke helt har visst, men likevel kjent på innerst inne. Og det er gjerne når han snakker rett ut at han minst blir tatt på alvor. Også fliren har han et paradoksalt metaperspektiv på: «Ein kunde ha gråte, men derfor var han på yttste kanten til å le» (58).

Alle disse beskrivelsene viser til dobbeltheter ved Ola, splittelsen og ekstremerne i ham, som overskrider enkle kategoriseringer. På den ene siden er han en trivelig fremtoning, liten og rund og med tiden skallet (5: 230, 235, 7: 71, 152, 171, 194), svetten han stadig glinser av (f.eks. 6: 59, 109, 7: 149, 152, 169), smilet og en godhet i bønn, ansvaret for slekten og gården. Men han har også noe infamt ved seg, fliret kan være innfult og replikkene beiske (se f.eks. 6: 58, 7: 31 og 140). Han ser ut til å nyte det når han treffer ømme punkt, og har glede av å så splid og skape konflikt (f.eks. i barnsølet til Astri og Lauris, 7: 166). Som spelemann disponerer han over den dionysiske musikken, som egger menneskene ut av sitt hverdagslige jeg og får dem til å komme i kontakt med sine mørkere sider. Og endelig er selvmordet noe som trekker nedover. Melankolien hans er også fylt av motsetninger, og det merkelige draget på damene han har, er både en høyst jordisk

og en eterisk kvalitet. De mange dobbelthetene ved Ola peker både mot det åndelig opphøyde og mot galskap og destruksjon. Dette gjør ham til en fascinerende person.

Ola i sekundærlitteraturen: «Den mislykte bror»

Likevel har Duun-forskningen gitt ham liten oppmerksomhet.¹⁴⁹ De fleste som omtaler ham, gjør det bare *en passant*. Thesen kaller ham «ein Hamlet av bondeætt», «ein drøymar og ein gruvlar utan tiltak» (1942: 202), men fremhever også at han *ser* mer enn andre; han er «[e]in forkommen diktar» (208). Thesen er en av flere som fremhever kunstnernaturen og det intellektuelle i Ola. Han knytter ham til skalden Kormak i *Kormaks saga*, og refererer til Kincks lesing av denne, der kunstneren blir så opptatt av den elskede at han dikter henne om til motiv, til et objekt som står fjernt fra ham selv og det virkelige livet. Det er dermed et slags kjærlighetssvik Ola står for, han «'visner foran besiddelsen', liksom den islandske skalden som set kjærleiken sin om i kunst» (202, Kinck 1921: 76). Olav Hanssen (dvs. Dalgard) ser i 1921 ut til å mene at det er møtet med bykulturen som har degenerert Ola (1921: 128). Han mener også at han er den mest uavklarte personen i romanserien så langt (dvs. til og med *Storbrylloppet*), men heller mot å se ham som negativ, i likhet med onkelen Petter (s.st.). I 1976 kaller han ham derimot «filosofen i slekta» (139). Fetveit understreker også Olas evne til å *se*, spesielt hva som rører seg i folk av det vonde, som har særlig glede av å pirke borti (1979: 160, 177). Både han og Thesen fremhever at det at Ola skjønner så mye gjør ham sannspådd (160, jf. Thesen 1942: 208); han venter på han som skal *komme*, nemlig Odin (f.eks. 6: 121, 142, denne funksjonen er det flere som merker seg). Men Fetveit mener også at han unnlater å gifte seg med Andrea fordi han vil spare henne for et ulykkelig ekteskap, og at det er et eksempel på at han «viser menneskeverdnad òg i somme tilfelle» (175). Dette tror jeg er mer sammensatt; selv om Fetveit sier at Ola «nok» har andre grunner også, blir det for edelt å trekke frem bare denne. Dette skal vi komme tilbake til.

I sin store artikkel om *Juvikfolke* setter Svensen Ola i bås med Åsels sønn Peder og Odins far Otte, idet disse verken har røtter som kan gi dem identitet ut fra slekt og tradisjoner, eller ambisjoner i fremtiden som kan gi dem retning hver for seg (1978: 67, 69). Mye av dette mener hun skyldes moderniseringen, men hun sier også at «[n]år Ola blir en såpass tragisk skikkelse, har det også mange individuelle grunner som ikke kan tas opp

¹⁴⁹ Og selv om dette er en mangel jeg prøver å bote på, kan heller ikke jeg ta for meg *alt* som sies om Ola. Mange sitat o.l. kunne ha vært behandlet under flere av overskriftene jeg setter opp, og jeg verken har eller ønsker å ha forklaringer på alt.

her» (35). I Vannebos artikkel om *Medmenneske*-trilogien får Ola selskap av Håkon Stav-
sund, Martin Brudalen og Agnar i *Samtid* (1990a: 25). De har *solgt seg til tanken*, som ut fra
Bergsons filosofi blir sett på som direkte motsetning til evnen til å handle.

Men det er vanligere å gruppere ham sammen med onkeltypene Jens og Petter. Aar-
nes gjør det, idet han følger opp Schjelderups kategori «den mislykte bror» (1945: 192),
og lar den «overreflekterte, handlingshemmede» Ola gå inn i rekken av slike (1968: 31).
Aarnes ser ham tilsynelatende *ikke* som en sympatisk skildret person (26), mens Schjel-
derup betoner kunstner tematikken og Olas «evneløs[e] kjærlighet til alt det som han har
sviktet: slekten, gården, tradisjonen og den kvinne han elsker» (1945: 193). Olav Næs og
Sturla Brørs foretar samme gruppering i to artikler i *Syn og segn*, Næs ved å skrive ham inn
i «rekkja av 'stakkarar', dei som blir gåande utan oppgåver, utan eit rom å fylle» (1929:
314), men som like fullt «er diktarar alle» (316), Brørs ved å regne ham til «dei livsu-
dugande» (1942: 102), som også er artikkelens tittel. Kristian Elster d.y. ser Ola som en
hamsunsk person (1934: 43), mens Øverland slår fast at han «er kunstner. Han tilhører
gruppen 'Jens'» (1926: 49), «en variant av den nervøse grubler, som var en så yndet figur i
'fin-de-siecle'-diktningen over hele Europa», og som sådan ville ha vært uspiselig, hadde
det ikke vært for «en selvprøvende intelligens, hvis lidenskab det er at vite alb» (s.st.), og
måten han «kommer ruggende selv, bonde og klokker, en munter og besk og ulykkelig
spøkefugl» (s.st.). Det er *selvbevisstheten* som er Olas svakhet, mener Øverland, og siterer:
«Den som sel seg til tankarne, sel seg til ei svart makt» (50).¹⁵⁰

Flere gjør også en sammenligning med Odin: Ifølge Thesen har også han, i forhold-
et til Astri, en reim av Olas hud i seg. Det spøker en Kormak i begge, som han sier
(1942: 235). I samme gate ser Heltoft Ola som en belysning af Odin i hans «kriseperiode»
(1950: 80). Simon Andrews har spennende ansatser i lesingen av de to, om han er litt
overfokuserert på det sosiale. Begge ender sine liv i drukning, begge

are made aware of the constraints placed upon them by the limitations of the local society and seek ways to
break these constraints. Social change makes it impossible for either of them to accept uncritically the con-
servative traditions and beliefs of their environment, and they have to reach a rational, conscious under-
standing of their social situation. In the process of reaching such an understanding they both find an ulti-
mate solidarity, intellectual rather than instinctive, with the community they were born into; Ola with the
farm at Håberg, Odin with the whole parish. Both of them see the local community as enshrining certain
human values which are threatened by the hostility of social competitiveness and destructive tendencies in
the modern society. (1982: 160)

¹⁵⁰ Ifølge Øverland er det Ola selv som sier dette. Jeg har imidlertid bare funnet det lenge før Ola blir født,
og i en marginalt annerledes ordlyd enn Øverlands (5: 99). Men innsikten er rimelig også i forhold til Ola.

Med tiden ser likevel både Odin og Ola at forestillingen om lokalsamfunnet de hadde laget seg ikke holder mål, og de mister livsgnisten.¹⁵¹

I de nyeste forskningsbidragene anerkjenner Høystad Ola som «menneskekjennaren framfor nokon i Juvik-slekta» (1981: 58), men ser også ut til å avskrive ham som ufarlig, som «flåkjeften» og «ertekroken» (1987: 180, 206). Jan Bjøndal mener Ola ender opp «som en kaldflirende nihilist» (1998: 51), og representerer «fallet i Juvikslekta», men at det er «i fallet at kimen til oppreisning [gjennom Odin] finnes» (s.st.). Også i Gujords *Juving og medmenneske*, gis Ola en marginal plass; han tilhører «de handlingsudyktige i ætta» (2004: 196), men er viktig fordi han utløser handlingstrangen i Odin. I biografien blir denne oppfatningen bekreftet; i Duuns forfatterskap «er kunstnersjelene helst å regne for livsudgelige tapere som sjelden stifter bo, og som fort kan ende opp som selvmordere» (2007: 174), og Ola «er selve prototypen på en slik duunsk kunstnersjel» (s.st.). Heller ikke Bjerck Hagen utviser sensibilitet for Olas kvaliteter; han rubriserer ham som «en grublende stakkar» (2007: 22), en det er «mindre ved enn man kunne ønske» (23).

Blant dem som *har* vist til løp til interesse for Ola er Birkeland, som ser ham og Åsel som *samlende* personer i *Storbryllopp*, Ola som «ein fri og ulykkeleg skapning» (1983: 529). Birkeland skriver at Olas «åndelege impotens løyser ut ein vondskap som er hemn mot livet, og ein kunst som er kompensasjon» (s.st.). Heltoft viser også følsomhet når hun sier at «Olas falske rolle dekker over et i virkeligheden fint menneske» (92-93). Hun snakker om «den Ola, som aldri får lov til at komme til sin ret» (93). Groven på sin side tar avstand fra eventuelle likheter med onkeltypen Jens, og ser dem heller som komplementære størrelser: «*til saman* utgjør dei det ustadige elementet i ætta» (1998: 165, min uth.). Selv om han ikke avviser tradisjonelle beskrivelser som «refleksjonsmenneske», «den overreflekterte» (s.st.), er det med halvveise forbehold. Groven ser på Ola som unik på sitt vis. Men selv de som *ser Ola* gjør lite, for ikke å si ingenting, ut av mitt fokus: hans kjærlighetsevne og forholdene til Laura, Andrea og Anetta.

Selv om Ola ikke ligner helt på noen andre, står det ikke til å nekte at han har trekk fra flere av de mer tvilsomme juvikingene, særlig onklene i slekten. Her er jeg enig med flertallet. Mefistofeles-motivet knytter ham til Jens og Petter. Sistnevnte sier om Ola: «med

¹⁵¹ Andrews trekker inn Emile Durkheims selvmordstaksonomi, og finner Olas i overensstemmelse med *det egoistiske selvmordet*, i og med at «his subjectivity was rarely checked or tested against social experience, owing to his non-participation in social life. He was cut off from society, a cynical observer» (160). Om Ola virkelig er så avskåret, kan diskuteres. Skjotter han ikke arbeidet som klokker og lærer? Låner han ikke penger til snart den ene, snart den andre? Går han ikke fra plass til plass og *snakker* med folk, *bryr* seg, om Håberg i det minste? Det er en *følelse* av avskårethet som preger Ola, mer enn faktisk isolasjon. Dessuten er det en emosjonell isolasjon, i og med at han avskjærer seg fra muligheten for å elske). Odins selvmord, i den grad det er et, plasserer Andrews under Durkheims *anomiske*, med likhetstrekk med det egoistiske.

kvart så ler du innvortes som Svarten sjøl» (6: 70), autoralt får vi høre at «[h]an smilte til han [Peder], som ein devel inngjenom gluggen» (104). Også andre fremhever det djevleske ved Ola; det siste vi får høre fra Peder på dødsleiet er at «[h]an har Styggmannen med seg!» (143). Olas onkel Petter drikker og synger også (se f.eks. 5: 209) og er en tiltrekkende mann (218), som i likhet med Ola kommer med mange fyndord (224 m.fl.). Han kaller Ola «skrapkaka du som eg» (6: 69), og sier at han «er som du skulde ha vore sonen min» (s.st.). Petter har ødelagt foten (67), en diabolisme hos Duun (som i folketroen og litteraturen for øvrig, f.eks. med snekker Engstrand i Ibsens *Gengangere*), og det er han som er spøkelseset som får Anders til å falle utfor stubrua og dø (128). Men han sier seinere at han ikke er så svart som folk tror (132), at verken han eller Ola er av de verste (s.st.). Petters onkel igjen, den rødhårede Jens (5: 111 og 226, også en diabolisme), sier til Morten Aune at han har «forsvore meg åt'n Gammel-Sjur sjøl» (67), synger sanger han lager selv (90), og danser (Per «hadde aldri set eit menneske så vilt og glad, som Jens når han dansa, det var ikkje ein vettug manns andlet det der: juvikingen fauk av skafte nol», 112). Petter sier om Jens at «vi e no vel to spona tå samma skia, vi» (195), han kaller seg selv «avskab» (249) mens han setter fyr på kirken. Ola sier til Andrea at han er «avskala og hivd til sides» (6: 45), og til Otte: «Vi to, vi er avskal, dei kallar; vi er avskal tå slekta vår» (263). Også den yngre Jens skakkjører livet sitt, han drikker for eksempel jevnt og trutt og altfor mye mens han bestyrer butikken i Vågen (f.eks. 5: 252, 253, 256, 268 og 269).

Alle disse er lite stasjonære. Den første Jens drar til Finnmark, den andre til USA, begge kommer tilbake og gjør oppstandelse. Petter reiser bort i malerlære (5: 170), bor hos Ola Engdalen og Massi (174), flytter til Håberg når han ikke orker å stelle Ola lenger (181), vender tilbake til Engdalen når Anders ber ham om det (191), blir plassert av Anders på Rønningan (209) osv. Også i dette ligner de Ola. «Men det e sannt», sier Jens den eldre, «at samma kor ein fløtta og farka, så e ein like heimlaus. Det hi sæg vel slik» (116).

Men Ola har flere nyanser enn disse (derimot mangler han en bror å stå i et dualitetsforhold til, slik disse gjør). De har større glede av vondskapen, viser ikke den fortvilelsen som hele tiden er sterkt til stede hos Ola. De er intrigemakere rett og slett, Jens er også morder, Petter kirkebrenner, de setter barn på plassjenter og får andre til å gifte seg med dem, lyver, svindler og bedrar.¹⁵² Destruktiviteten deres er rettet mer utover, ikke

¹⁵² Selv om Petter muligens blir bedre etter hvert. Han tar ansvar for Kjersti (om enn i hvert fall delvis for å terge broren, 5: 208ff), og seinere for Anetta (6: 67), tilstår kirkebrannen overfor Ola og tror kanskje på Gud (68). Petter er også uheldig i kjærligheten; Anders snapper både Solvi og Massi fremfor nesen på ham. Det er såre glimt i fremstillingen av ham, f.eks. når han skal tenne på kirken og det farer gjennom ham «at han skulde ha vore ansles og vore ein annan stad, skulde ha vore småguten helst, og heime hoss ho mor»

innover som hos Ola. Derfor plages de kanskje ikke nevneverdig av den. Derfor tar de kanskje heller ikke livet av seg.

Ola er også noe annet og mer enn nevøen Peder, som først og fremst knyttes til betegnelsen «tungsint» (6: 17 m.fl. Ordet har ikke med *vrede* å gjøre, men betyr *tungsinn*, *tungsindig*). I tillegg er Peder «ein vakker gut». Andrea vil ikke ha noen vakker gut, sier hun (30), og tar ham først og fremst fordi Ola har såret henne. Fra Peders side er alliansen enklere motivert: det er motstand i Andrea, og det tenner ham. I tillegg pusher moren på. «Fer veikjan borti gåran, dem e æ snart lei tå», sier Peder (20). «Inga troyheit ti dem. Finns ikkje ting så trøysam som det som e ulovlig; og for resten finns det ingen ting som e trøysamt, – det va i gammeldaga, deb» (s.st.). Det at jentene liker ham, ødelegger litt av gleden ved å holde på med dem: «æ fria og fria bygda rundt, og ja får æ kor æ attåt kjem, tvi fanken!» (18). Dette er et eksempel på et ønske om overskridelse: Det er det ulovlige som gir Peder kicket, forbuden frukt smaker best, han trigges av tanken på nei, mens det å få ja ikke innebærer noen glede (det er også et eksempel på triangulært begjær og rivalisering, på samme måte som det var dette Gjartru benyttet seg av overfor Åsel).¹⁵³

I forhold til Petters ord om at «Det e ein mann og ein stakkar i vår slekt» (5: 195, 224) i hvert ledd nedover, virker det som om disse i Ola fins i én og samme person. Og hvis det er påfallende hvor liten oppmerksomhet han fikk i den tidlige sekundærlitteraturen, er kanskje de nyestes behandling enda mer oppsiktsvekkende, i og med at han kan ses på som en utpreget moderne figur, som burde appellere til vår tids forskere, oppvokst med mistankens hermeneutikk, og flasket opp med dens forkjærlighet for lesinger som fokuserer på undertekst. Det sammensatte ved Ola gir mat til mange slags lesinger.

Ola som elsker, kunstner og dømt: «Røytegge bli det aldri fugl av»

At fortellingen om Ola er ladet av undergang, galskap, død og destruksjon, er tydelig fra første stund. Slik går det til når han blir født: «Fleire år etter, da dei ingen venta lenger,

(5: 249), og når han blir gjort til latter fordi en jente «han så gjerne vilde ha havt» (209) har fått barn uten å være gift. Man kan liksom ikke la være å like dem likevel, disse beiske typene.

¹⁵³ Peder er merkelig passiv når moren maner ham til å ta Andrea. Selv om han dør ung, og kanskje hadde vokst seg til hvis han hadde fått leve, viser han uvanlig lite ansvar til odelsgutt å være. Han vil bl.a. selge Håberg for han i det hele tatt har overtatt den (114). Like etter skriver han under for Mina, 10.000 kroner med pant i Håberg (6: 126f, *sier* han i alle fall. Og det virker sant. Det er til tider vanskelig å avgjøre hva som stemmer og ikke av slike transaksjoner, fordi det er så mye snakk, forhandlinger, trusler, skryt, taktikkeri osv. Men at han skriver under for kr. 1000 for Arnesen er sikkert, også at denne forfalsker papiret til å lyde på 2000; det går frem av en scene i banken, 134). Kanskje hadde han heller utviklet seg som onkelskikkelsene; han har jo alt gjentatt den første Jens' bedrift: å sette barn på en jente han ikke akkurat tar ansvar for (selv om han ikke vet at Kjerstina er gravid før hun har født/abortert, og er sterkt inne på å ta henne likevel). Men han ser ikke ut til å ha det positive Ola tross alt har.

kom det ein gut, og han kalla dei Ola. Det var røytegge, sa dei, og han tok mest live av mora; ho vart kleinhelsug i mange år etter, men gutungen vart tjukk og rund» (5: 207). Og som det heter noe seinere: «røytegge bli det aldri fugl av» (226).¹⁵⁴

Fødselen tar altså nesten livet av Massi. Alt neste gang Ola nevnes, mens han enda er barn, blir hans egenskaper også i positiv lei fremhevet; talegavene, den intellektuelle interessen og musikken. Men også galskapen blir introdusert alt her:

Han var tjukk og rund, og sein av seg. Berre osten! sa foreldra. Men ein god ost lel, sa han; for han svara så det sat i veggene, om han aldri sa noko elles. Han vart ein klyppar til å lesa, og så kunde han spella så folk gret. Men det var dem som tvila på om han var *rett* eller ikkje. (5: 226, forf.s uth.)

I bryllupet til eldstebroren Per og Marja Leinland spiller en ganske ung Ola. Faren klager på at han «spella meg forderva, Ola, med slik jamring», og lurar på hvor han har «fått i desse slåttane» (235), noe som spiller på forestillingen om at man kan lære å spille av djevelen eller nøkken. («Styggmannen lærte han slåttane, som gammalkarane sa», 6: 128, er direkte uttrykk for dette, som er kjent både fra litterære og andre kilder – Bjørnsons «Thrond» (1857) og Kincks «Felen i vilde skogen» (1895), for å nevne to).¹⁵⁵

Til farens innvendinger svarer Ola med en ultrakort dyrefabel: «*Song om sola du liksom æg*, sa kråka åt ugla; *for det er så vakkert*, sa a» (5: 235, forf.s uth.). Dette må tolkes som at det ikke er mulig å velge hvem man vil være i livet; noen er født kråke, og hører dermed til dagen, mens andre, som uglen, hører til natten, og at en påtatt optimisme, å late som noe er bedre enn det er, ikke fører noen steder hen. Tvert imot fremstår det som både komisk og naivt. Kråken er en dagfugl, både definert etter *når* den synger, og som her: etter emnet for syngingen, mens den dødsvarslende uglen (og dette er det mange eksempler på hos Duun), verken kan syngje om dagen eller om oppløftende ting.¹⁵⁶ Men selv om det er opplest og vedtatt at dagen er bedre enn natten, som lys er bedre enn mørke, ligger snerten her i at ingen kan påstå at en kråke synger pent. Det er vel ikke vanlig å si at den *synger* i det hele tatt, i motsetning til uglen, som i det minste har en tone som klinger, om det er av undergang og død. Dermed har fabelen også et kunstfilosofisk poeng: Kråken tror uttrykket blir vakkert hvis bare motiv og intensjon er positiv og lys. Uglen derimot, får uten et ord påpekt det motsatte. Dessuten sier den noe om dumskap og selvinnsikt,

¹⁵⁴ *Røytegg* har med *å råtne* å gjøre, ikke å røyte. Det er et egg det ikke blir kylling av, kan også bety *mislykket person*, og er, i likhet med *skerupkeake*, et ord for det yngste barnet i en familie (Norsk Ordboks setelarkiv).

¹⁵⁵ Hardingfelen var f.eks. forbudt i kirken og uglesett i lekmannsbevegelsen, se Neal 1994: 5, 128 og 160f, som finner en vegring blant kirkens folk helt opp til 1985. For djevelen, haugfolk, Fossegrimen, huldre og de underjordiske som læremestre, se Neal 128ff, Bø 1987: 154 ff og 143 og Bjørndal og Alver 1985: 153ff.

¹⁵⁶ Både kråken og uglen er tvetydige i folketroen. Østmoe Kostveit viser til ord som *uvarskeråke* og *ulykkeskråke*, og skriver at det følger uhygge med kråken. Den blir regnet for å være intelligent, var Odins fugl, ble seinere djevelens (2000: 19f), og har en del av de samme kjennetegn som den dødsvarslende uglen (24ff). Østmoe Kostveit nevner Minervas ugle, symbolet på visdom, også at uglen er djevelens fugl: Den «skyr lyset liksom Satan» (25). Uglen regnes også som en av melankoliens attributter. Dette skal vi komme til.

og den inneholder en kritikk av dag-menneskene, de som tror de er bedre enn de egentlig er. Det er på alle måter uglen som er vinneren i fabelen: den får kråkens selvforherligelse til å falle på sin egen urimelighet.¹⁵⁷ Og hvis Ola svarer til uglen som faren til kråken (som den som klager vs. den det blir klaget på, dvs. situasjonen som avføder fabelen), er det dermed slått fast at både han og musikken hans er knyttet til nattsiden av mennesket.

Så drar Ola på fiske. Det gjør han i død manns sted, han overtar plassen etter Petter Lines, som har druknet. Dette blir også en døds-tur; Hall, som er forlovet med Gjartru, drukner (5: 237). Når Gjartru får «nå-bu» (236), overnaturlig varsel om at kjæresten er død, reagerer moren slik: «Og så var det no vel heller Ola-guten da» (237), noe som tyder på at også hun har en forestilling om at det følger noe uhellsvangert med minstebarnet. Men Ola kommer helskinnet hjem. Det er noe rart med ham her, han svarer ikke direkte når søsteren spør om det var Hall som tok avgjørelsen som ble fatal: «Det va no han som va høvesmann ja» (s.st.), sier han unnvikende, og slår blikket ned, som om han hadde dårlig samvittighet.

Det neste vi hører om Ola er at han «hadde fått nok av sjøen, og ikkje var han huga på jorda heller. Han ville *lesa*» (257, forf.s uth.). Anders godtar dette, men han vil ikke at han skal lese hva som helst: «Prest skulde han bli, enten han pista eller han gob» (s.st.). I mellomtiden spiller han, «og laga ord attåt» (284). Men fremmedfølelse og destruktivitet preger ham: «Han ønska han hørte ikkje til her i garen lenger» (s.st.). Mot slutten av boken vil Anders at Ola skal overta gården (291). Per er nå død, og nestemann i odelsrekken, Jens, står på farten og skal reise til Amerika. Men Ola vil ikke. Han drar i stedet på lærerskolen, selv om faren fortsatt ønsker at han skal bli prest.

Det er først i *Storbrylloppet* (1920) at Ola for alvor kommer i rampelyset. Nå er det hans ulykkelige kjærlighetsforhold det gjelder. Han er blitt klokke, og har vært forlovet med Laura, dyrlegens datter, men hun er død for tre år siden. Folk mener at Ola ikke har sørget noe videre over Laura, og det er ingen som venter det heller (6: 18). De tar ham altså for å være troløs og kald, ute av stand til dypere følelser. Men der tar de feil, Ola henvender seg direkte til henne når han er på vei ut av borstua (24), og han faller vekk når han ser bildet av henne hos dyrlegen (26). Og for å foregripe og understreke at både resepsjonen og juvikingene har en mangelfull forståelse av Ola: At han virkelig føler smerte også over tapet av Andrea er tydelig når hun er nygift og ber ham hente bydoktoren til Peder, som er i ferd med å bli innhentet av tuberkulosen. Ola registrerer da at håret hennes er i

¹⁵⁷ Men i og med at det er Ola som forteller fabelen, og dermed rettferdiggjør seg selv, slår den enda en rekyl. Den blir et eksempel på egenfordreelse og selvrettferdiggjøring i en og samme stund.

ugreie, men hun har «nykonnå-huva på, og kjolen – Dette var ho Andrea like vel, og det så vakker ho aldri hadde vore før, ein kunde gå vekk ein staden og sette seg. No vart han skjeiv i andlete» (6: 133). Ola henter doktoren, og dagen etter, når hun lykkelig rapporterer at det står til liv med Peder, og betror seg om at hun ikke var glad den dagen hun giftet seg, reagerer han slik: «Slikt forteler ho meg, tenkte han. Så gammal er eg alt, i hennar auge, slik er det eg *em*» (s.st., forf.s uth. Se også 6: 59, når de diskuterer bryllupsplaner). Er Ola kunstneren med stor K i *Juvikfolke*, og elskereren med E, så er det kanskje ikke tilfeldig at hans første kvinne, som aldri er til stede annet enn som tap, som objekt for kjærlighet og sorg og lengsel, har fått navn etter kvinnen i Petrarcas *Canzoniere* (1374), en av verdens mest berømte samlinger av kjærlighetsdikt.

Nå er Ola «i god gang med Andrea, søstra; no er det henne han syng for» (6: 18), mener folk. I dette ligger det at han har en ikke ubetydelig tiltrekningskraft overfor kvinner, trass sitt lite tiltalende ytre.¹⁵⁸ «[D]æ kund ingen bli glad il» (23, forf.s uth.), påstår Mina, men det er noe med ham, her representert ved musikken, som drar kvinnene. «Æ song åt mæ *ei* ein gong. Æ vil ikkje song åt mæ *ei* tel» (27, forf.s uth.), er hans egen dom. Han knytter altså tiltrekningskraften til de musikalske evnene.

Men Ola har konkurranse. Peder er nå i 20-årene. Han har alt gjort Kjerstina i Juvika gravid (6: 39ff) men blir drevet av moren til å ta Andrea i stedet. Åsel er kjent med forholdene både mellom Peder og Kjerstina og Ola og Andrea, men blir, gjennom sine sosiale ambisjoner og æresfølelse overfor ætten, tilskyndet til denne alliansen gjennom rivaliseringen med Gjartru. Gjartru egger til konflikt gjennom å oppmuntre Åsel og Ola samtidig. «Herre gud rett, skulde ikkje ho Andrea bli anna enn klokarmadam» (18), tenker Åsel etter en samtale med søsteren, hvorpå hun går i gang med å trekke i trådene.

Peder og Ola blir altså rivaler, men Ola trekker seg fra konkurransen uten egentlig å ha deltatt. Når Gjartru forteller at han har en konkurrent, setter han seg selv på en merkelig prøve. Flere av dem som har skrevet om Ola har vært opptatt av denne. Fetveit ser den i sammenheng med lignende prøver i romanserien (1997: 141ff) – Per Anders som tilbringer lucianatten i naustet og trosser finngann, Per Juvika som flytter på storsteinen trass i advarsler fra Steffen Storsko, Odin som skyter med trollborsa osv.¹⁵⁹ – men uten å

¹⁵⁸ Ola er tydelig «sterkt erotisk», som Duun sa om Martin Brudalen (i Dalgard (red.) 1976: 187). Både Laura, Andrea og Anetta faller for ham. Odin antyder til og med, om enn for spøk, at han ser etter Astri på en spesiell måte (7: 18).

¹⁵⁹ Fetveit rubriserer dette som «*Mot andsynes overnaturlige makter*» (1979: 141, forf.s uth.), men har også kategorier som «*Mot i fysiske farer*» (139, forf.s uth.), «*sosialt mots*» (s.st., forf.s uth.) og «*Mot andsynes dødem*» (143, forf.s uth.). Alle disse kan ses på som måter å utfordre grenser på, å ikke finne seg i vilkår, forbud eller tabu som gitte, men overskride dem på ulike vis. Det kunne vært gitt flere eksempel: Blind-Anders som tuk-

få så mye ut av den. Min påstand er at årsaken til dette er at han ikke setter den inn i den sammenhengen den hører hjemme i, som er kjærlighetsforholdet til Andrea.

Prøven går ut på at Ola skal overnatte i borstua til søsteren, der det spøker. Dette går ikke så bra. Selv om han tyr til Fadervår både en og to ganger, ender det med at han rømmer for redselen:

Men *var* han verkeleg sveitt alt? Ja; handa var blaut når han strauk henne over panna. Men vart det ikkje verre, så skulde det gå. Mørkredd, større, hadde han aldri vore.

Det vart verre. Det vart for tungt. Det var synd og skam, men han las fadervåre over seg; han kunde ha gjort verre ting. Men dermed hadde han tapt. Her var ingen ting å ligge etter, og no kom redsla att, ho krevde fadervåre enda ein gong, – ho hadde sju andlet.

Så var han på veggen ut. Han var så kald, han trudde ikkje han levde. Urande lite grand til no, så gjekk det sundt einkvart i han, så rauk det sundt heile stelle, – han var eit egg som fór imot veggen. Ja, han var på veggen ut no, ut gjennom kammerse og ut gjennom borstua, det var ingen ende på den veggen. Kjellar for kjellar med berre døden og usynlige ting. – Eg ser dykk *mest!*

Slik var veggen for dei stakarane som hadde gjort åt med seg. No veit du *det*, Ola. No veit du det. (6: 24, forf.s uth.er)

Ola taper manndomsprøven. Han møter seg selv i døren, ser at fändenivoldskheten han har skjult seg bak bare har vært påtatt, at han ikke er det han selv regner for å være en mann (23-24). «Og det va ikkj det at du taft, Ola. Det va det at du *prøvds*» (25, forf.s uth.), sier han. Han burde ikke ha satt seg på denne prøven: «Ein vaksin ein – – men han prøvd det aldri! Folk trøng ikkj å vetta slikt om sæ sjøb» (24), det er en slags hybris, å gå ut over mandatet sitt, ikke kjenne plassen sin i verdensordenen. Mennesket vet ikke, og *skal ikke* vite om slike grenseerfaringer, virker det som. «Og han som hadde trudd det var berre å gå ifrå leiken med ein liten fli» (s.st., kanskje mener han med *leiken* også *kjarleiken*, det er i alle fall her han henvender seg til Laura. Ordspillet leik-kjærleik er belagt f.eks. i 10: 62).

Men, tenker Ola: «Det var for resten ikkje berre eitt, det var mange ting. Andrea, ho visste det vel. Elles hadde ho ikkje slept han Peder inn. Og så var han Ola fri mann som han hadde vore, ein fliropp og ein fâne til kar, men fri mann» (6: 25). At Andrea har sluppet Peder inn til seg – og dette skal vi huske er i *dyrlegegården*, ikke på en hvilken som helst gård der nattefrierier på loftet var vanlig¹⁶⁰ – fikk Ola vite *umiddelbart* for prøven, noe som kan føre en til tanken om at hvis dette ikke bare er en etterrasjonalisering, så har Ola kanskje hele tiden *vist* at han kom til å tape, han ville bare ha bekreftet nederlaget, vri kniven litt ekstra om, kjæle for såret. Det er imidlertid en hake her: Andrea *har ikke sluppet Peder inn*, slik Ola tror. Dette er bare et rykte Gjartru sprer, først til Åsel (15), som avviser det

ter oksen (5: 126f), som i rivaliseringen om Massi lar seg slippe ned en foss, svømmer midtfjords osv., og i alderdommen trosser skrømtet og dør (6: 128).

¹⁶⁰ Dette har vi fra Andrea selv: «Slik fór dei og gjekk på loftet til dei andre gjentene, ho hadde hørt om det; ho hadde berre ikkje drømt at nokon skulde våge seg hit» (6: 34). Se også Saras brev til Harald i *Harald*, der det går frem at hun som doktordatter heller ikke er fortrolig med denne skikken: «[I] morgen er det lørdag, og om lørdagskveldene går de andre guttene til jentene sine, det har du fortalt mig, og du bad mig engang derom. Ja, du skal få komme, Harald [...] Nøkkelen finder du utenfor stuedøren under barkvistene» (4: 30).

som løgn, noe hun får bekreftet av Peder selv (18), og så til Ola, like før prøven i borstua (21. Ifølge Gjartru skal han ha vært der «ei natt, og kanskje to» s.st., forf.s uth.).¹⁶¹

Alt tyder på denne tiden på at det tvert imot var Ola Andrea ville ha. Dette kommer frem på flere måter. For det første i en samtale hun har med Kjersti Rønningan (6: 29f), seinere på veien hjem, der hun legger veien om kirkegården selv om hun er redd (fordi sjansen er størst for å treffe ham der), og utbryter «Er det du berre!» (30), når hun går på broren (underforstått: Hun har Ola i tankene). Det er også tydelig i måten følelsene skinner gjennom hjemme (31f), og ikke minst kommer det frem gjennom at når Peder endelig viser seg på loftet hennes (34ff), så er det Ola hun venter. Andrea er både overrasket over og ambivalent til Peders tilstedeværelse på loftet, som altså inntreffer *etter* at Ola har avvist henne. Denne scenen kan godt leses flere ganger, den er en studie i Duuns kunst. «Men i all verda – – var det *han* da?» (6: 34, forf.s uth.), står det; gjennom uthevingen er Ola til stede gjennom sitt fravær. «Kom det ikkje for henne at han *kom* da, nokon gong?» (35, forf.s uth.), spør Peder: «Nei! Da hadde ho stengt døra med sju lås! – orda kom liksom ho grøste dem fram» (s.st., forf.s uth. ekkoet av det magiske tallet 7 aktiverer Olas nyss nevnte redsel, som hadde «sju andleb», 24). Det er først når han eksplisitt nevner Ola at Peder kommer noen vei med nattefrieriet, da tar *hun* hånden *hans*, etter at han hadde tatt hennes mens det enda var mørkt, og hun hadde trukket den til seg etter at hun skjønnte at den tilhørte Peder og ikke Ola (det hjelper også at han truer med å ikke komme tilbake etter Nordlands-ferden, s.st.). Hadde det ikke vært for at Ola har spilt seg selv ut over sidelinjen, hadde alt ligget til rette for at det var han og Andrea som ble et par. Og dette gjør han altså først og fremst fordi han tror han rivaliserer med Peder, ikke av «menneskevørndnad» slik Fetveit mente. Fetveit siterer Ola på at han har berget Andrea «frå å gå seg ned i myra» (1979: 175, Duun 6: 46), men dette er bortimot det eneste stedet som støtter hans tolking, og kan også leses i tråd med Olas selvmedlidende masochisme, som vi skal se mer til.

For Ola Håberg, «røytegge» (5: 207), «klokkardauen» (6: 261, 7: 129 m.fl.), er sin egen verste rival. Han er full av selvdestruktivitet. I kampen om Andrea kaller han seg «Ola Forsein» (6: 21), og mener at selv om «hovude helb» (27) i forhold til både lesing og grubling, så holdt ikke sjelen. Det er ikke nok to i ham til å leve ut og ta konsekvensene av de innsiktene han sitter inne med. Han forstår så mye, men klarer verken å holde det nede, eller sette det om i handling. «Ein vantruen ein, som ikkje er skapt til å vera vantruen» (s.st.) er dermed en god beskrivelse, og ikke bare i forhold til gudstro.

¹⁶¹ Hun sier *Per*, men førsteutgaven har *Peder* (1920: 28). *Minneutgaven* har flere slike feil, også f.eks. 6: 94.

Fetveit skriver om «*Mot andsynes overnaturlige makter*» (1979: 141, forf.s uth.) at det «blir rekna for å vera eit særmerkt juviksk drag» (s.st.). «For Ola Håberg er dette motet så viktig eit manndomsmerke at det er heilt avgjerande for tilhøvet hans til Andrea [...]. Dersom Ola klarar natta i borstua, reknar han seg for å vera ein mann» (143). Dette er ikke direkte feil, men vektleggingen gjør at det ikke havner i et fullgodt lys. «Etter nederlaget i borstua overlet han initiativet til rivalen, Peder» (s.st.), skriver Fetveit. Igjen: ja, men tja: det ligger et sterkt *på grunn av* i dette *etter*. Fordi han ikke setter prøven i borstuen inn i den rette sammenhengen, det vil si kjærlighetsforholdet til Andrea *etter* at Ola har fått «vite» av Gjartru at Peder har vært på loftet hos henne, har Fetveit heller ikke gitt den sin rette betydning (årsak-virkningsforvirring: Ola oppfatter seg ikke som en taper fordi han gir opp i borstua, han gir opp i borstua fordi han oppfatter seg som en taper). Heltoft treffer etter mitt syn bedre: «Fuldt medvidende går han ind til sin 'djevlelekkamp', nærmest for at se sig selv lide nederlag og finde en undskyldning for sin selvopgivelse. [...] I modsætning til Odin og Per har han nemlig valgt sig en negativ rolle, som han søger at udfylde ved *bevidst selvfornedrelse*» (1950: 92, forf.s uth.).

Det er i alle fall nå selvmordstankene for alvor melder seg hos Ola. Det ser nesten ut som det er prøven i borstua som inngir ham dem: «Slik var vegen for dei stakarane som hadde gjort åt med seg. No veit du *det*, Ola. No veit du *det*» (6: 24, forf.s uth.), tenker han på veien ut. Når han vet hvordan det er, blir det mindre ugjørleg; han har kjent på angsten, og det er som sagt typisk ved erfaringen hos Duun at den setter spor, er irreversibel. «Eg har så godt som prøvd det» (61), sier Ola seinere, og mener da selvmordet.

Kvelden etter prøven i borstuen, i samtale med dyrlægen, Andreas far, virker det som han tenker på selvmordet hele tiden. I hvert fall er mye av det han sier tvetydig og kan forstås i den retning. Det er rett og slett trist å lese om Ola her, han er så direkte, skjuler seg ikke bak sarkasmer. «Æ e 'veiet og funden for lett'. Av mæ sjøl, forstår du. Fyk som eit fjun i vinden» (6: 27), sier han, og dette er altså først og fremst på grunn av at han tror han har tapt i forholdet til Andrea, ikke fordi han faktisk tapte prøven i borstuen. Tonefallet blir beskrevet som grått og bitende (27), «måle raspa og skar» (s.st.). Likevel ser han «fast og ålvorsamt på dyrlægen» (s.st.).

Så kommer enda en dyrefabel: Ola sier at han har lest «om eit slag krabbe som ét opp sjøsnilen, hølar ut skale hans og tek det på seg til hus. Riv du han ut, ei tid etter, så kreperer han, å, han bed så tynnt for seg når du tek i han, strid imot mest han vinn. Og eg vil ikkje ut av skale mitt; det er for seint» (28). Hvis man foretar en realitetsorientering på denne parabelen, finner man at krabben Ola viser til, den såkalte *eremittkrepsen*, knapt

er så morderisk som Ola fremstiller den. Det vanlige er ikke at den spiser ut sneglen, men flytter inn i allerede tomme skall. Heller ikke befinner den seg i så splendid isolation som navnet tyder på, men lever gjerne i gjensidig symbiose (mutalisme) med andre arter.¹⁶²

Ikke bare har Ola en tendens til å uttale seg i bilder, han svartmaler altså uttrykket for å sverte seg selv. Dyrlegen reagerer på denne tendensen til allegorisering i Håberg-slekten: «Dikter sig tel å væra både det og det, – og du til å væra en stakar og en einstøing, en jælk i live, men ædelmodig så det renner av dig, –ja tel helvede for resten!» (6: 28). «Når du berre ikkj ha rett!», svarte Ola da, og refererer da trolig til det siste, om å fare til helvete, som han tar i konkret forstand, selv om referansen er noe åpen.¹⁶³ Heller ikke når Ola snakker om nederlaget sitt, at han trodde han kunne gå fra leken med et smil, at han er veid og funnet for lett osv., går det frem om det er Andrea eller borstuen han har i tankene. Det vil si, det må vel forstås som å gjelde begge deler, det er Andrea prøven gjelder. «For henne var det han låg her» (24), sier han til seg selv. Og til Mina: «Klara æ det, Mina, da – da bli vi skyldfolk frå ander kanten du og æ – lik vel» (23). Når hun spør om han virkelig mener det han sier, svarer han «Ja, Mina, for ein gongs skyld snakka æ alvor. Det e leng sia sist» (s.st.). Det er i alle fall tydelig at nederlaget gjør ham om ikke kjær av himmelen, så kjed av verden. «Løkkeli all dem som renni hue imot veggjen; kanskje så våga æ mitt, æ ò» (28), sier han til dyrlegen når han vil til å gå.¹⁶⁴ «Men æ kjem att. *Trur æ da*» (s.st., forf.s uth.). Så kommer Andrea, og han blir litt lenger, selv om «Æ e trøytt som ein gammal kall» (31). Dyrlegen, som er stor i munnen, synes det passer med en avskjed som følger opp tendensen i den forrige: «Ja ja, du får fara da, te pokkers» (s.st.). «Ber vel den vegjen, ja» (32) er svaret. Dyrlegen synes for øvrig at Ola er uvanlig rar denne kvelden: «Klokkaren er rangsøvd i kveld» (31). Til og med Arthur, Andreas bror, reagerer: «Eg syntes han Ola var så rar, eg?» (32). Og for siste gang: Dette er på grunn av at han har bestemt seg for å gi opp Andrea, ikke fordi han tapte ansikt i borstua.

Et par dager seinere våkner Ola uforklarlig lett og glad (6: 41). Det er dagen da Peter skal reise til Nordland, og han går for å se når de drar. Andrea er der, og han skjønner at de nå er offisielt forlovet (43). Han går til dyrlegen igjen, og minnes kvelden da

¹⁶² Jeg har realitetsorientert meg så langt som til Akvariet i Bergen, der marinbiolog Jens Andreas Huseby går god for at det må være eremittkrepser Ola viser til, samt for det andre jeg kommer med av faktaopplysninger angående dette dyret. Ola bruker ikke ordet «krepser», men «krabbe». At dette ikke er et viktig skille hos Duun kan vi se f.eks. i *Samtid*, der Agnar omtaler stjernefregat krepser som «Krabben» (12: 119).

¹⁶³ Disse uklare referansene er gjennomgående; ofte spinner Duun på flertydighet ned i deiktiske ord som *han, hun, den, det*, slik at disse får en referanse som er uavgrænset mer enn den opprinnelig pekende.

¹⁶⁴ Odin sier noe om dette seinere: «Menneskja er så laga at dei vil forstå. Først all verda, og sia seg sjøl. Når ein så har stanga hovudet mot veggjen og ikkje forstår det grand, da råkar ein på det inste i seg: at ein vil tru på det ingen kan grunde ut. Det var det ein rente i veg etter./Enda er ikkje den klokast som skyt beinvegen dit» (7: 279). Han knytter nødvendigheten av å gjøre seg en del grenseerfaringer til selve det å være menneske.

Andrea kysset ham: «'Ein einaste gong', seier han. 'Ein einaste gong va live *ette* mæ; ei lita kveldstund – huff nei, no æ eg full, no val æ gål! For no e æ visst full?» (45, forf.s uth.). Ja, svarer dyrlegen. Men når han treffer Andrea alene og hun konfronterer ham både med ryktene («*Trodde* du det dem fortalte? Om mig og –?»), s.st., forf.s uth.) og kvelden med kysset, avviser han alt, først med at han er «[e]in dømt ein» (46), som kommer til å «bli tili blind» (s.st.), at han har «drømt det, all mi tid, at æ fekk berre bytinga te bonn» (s.st.), så på denne måten: «Kund du ikkje forstå det, da, Andrea, at det va smått med mæ? At du ha fått sjå det når det va for seint? Og det meint æ å spara dæ for» (s.st.). Det er etter dette han tenker at «same kor du laug, så snakka du no sant leb» (s.st.), og spørsmålet er hvor mye oppriktighet det er i forklaringen, og hvor mye etterrasjonalisering og trøst til Andrea. Det er i alle fall et typisk duensk paradoks, at løgn og sannhet er en og samme ting.

Etter dette skifter fokus en stund, til Gjartru og mannen Arnesen og deres geskjefter: fiske, økonomi og bryllupsplaner. Gjartru tar Ola med til dyrlegen, der de treffer Åsel og Andrea. Åsel bestemmer seg for at det ikke kan ha vært noe alvorlig mellom Andrea og ham, søstrene drar, og de to blir alene igjen. «Det feila visst ikkj mykji på at æ tek live og spring med det no, tek løkka mi og fer som ein annan juviking. Men sjå: det *gjer* æ no ikkj, det e den forskjéln. Hælsena e avhogd på mæ – det va skjit, va det» (6: 60, forf.s uth.),¹⁶⁵ sier han, og et par stikk til får han inn, som at hun gjerne ville hatt «som ei lita 'opplevels' du?» (61). Effekten uteblir ikke. «Han kjente siste orda sine, kor dei gjorde veg gjennom henne. Vondskapen var no basen, da» (s.st.). Denne trangen til å plage, både seg selv og andre, er det mange eksempel på; etter at Andrea og Peder er forlovet, buser han mot henne med spørsmålet «Kund æ ikkj få ligg i lag med dæ i natt da?» (75). Da blir hun «så skræmt, ho vart både stiv og mållaus» (s.st.), og da ler han. Ikke minst at han uoppfordret tar på seg å vekke Andrea og Peder med kaffe etter bryllupsnatten, er eksempel på en slik plaging, da av seg selv. Ved dette høvet tar selv den forsiktige Anetta til motmæle: «Ja men – – at du *nil* da?» (111, forf.s uth.). Reaksjonen lar ikke vente på seg: «Han vart stinn ifrå munnvika og opp til øyra, det kvitna som etter svep» (s.st.).

Et kjennetegn ved Olas flir er at det kan melde seg i de mest alvorlige sammenhenger. Til og med selvmordet omtaler han som *flir i en høytidsstund*, med et metaperspektiv

¹⁶⁵ Ordet «løkka» kan oppfattes også som «dykken». Her er det imidlertid metonymisk knyttet til tauet: «Men eg har komme etter ein ting i natt.[...]At sjøldauen er ein tung daue, når ein ikkje bli jaga ut i han[...].Eg meinte det var så pass av juvikingen att i meg, at eg kunde ta mitt og gå når eg lysta. Men ikkje det eingong er eg til. Kanskje så bar det i fliren med meg, i sjolve høgtidsstunda, – at eg såg meg sjøl som ein annan fâne, med taue i handa?» (6: 61), «Å næggu, *du* hengji dæg ikkj, som snakka om taugje» (62, forf.s uth., se også s. 140: «tauglökka»). Homofonien går begge veier; Gjartru sier «løkka» om «dykken» et par sider før (57). I avslutningsordene i *Blind-Anders* blir lykken omtalt som «lykka»: «Det er lykka det ikkje hender noko så gale no for tida» (1976 2: 186). Og i novellen «Ola-karane» er det et ordspill på forholdet: «Lykka kan vere bra, berre ein ikkje får a rundt halsen» (86).

konkretisert til å se seg selv utenfra, som om en var en annen: «Kanskje så bar det i fliren med meg, i sjølve høgtidsstunda, – at eg såg meg sjøl som ein annan fâne, med taue i handa?» (6: 61). En spesiell effekt oppstår når han forteller Gjartru om hvordan han har det i kirken. Situasjonen er at Gjartru låner penger av ham, og han reagerer på den nymotens og/eller formelle ideen hun har om å skulle skrive under for lånet: «Ola ruska fram tjuge kroner og flidde henne. Ho vilde ha penn og blekk, ho vilde *kvittere* for dem! Javel, den gleda skulde ho få, attpå; han kom med det ålvorsamt som når han sette lys på altere» (58, forf.s uth.). Selv om det er mye som tyder på at dette alvoret er påtatt, reagerer Gjartru med: «Du fliri ikkj åt mæ da, Ola? Og ikkj forteli du a Åsel det her heller?» (s.st.). Det siste spørsmålet gjør Ola trist: «Ein kunde ha gråte, men derfor var han på yttste kanten til å le, berga seg berre ved at han stinna panne-huda med all si makt; han hadde vore ute for det same i kirka, vonoms oftare» (s.st.). Gjennom sammenhengen som oppstår i at han henter beskrivelsene fra samme sfære, det å sette lys på alteret vs. det å holde latteren tilbake i kirken, blir Gjartrus mistanke etter den første replikken bekreftet.

Men også dette virker retrospektivt i teksten, og forandrer siden før.¹⁶⁶ Da Gjartru kom til Ola og viste ham telegrammet fra mannen, en lignende formalitet som kvitteringen for pengene (i Anders' tid var *skriflig* «eit harskt ord, rettelig eit kjeltringsord», 5: 144), beskyldte hun ham nemlig for det samme: «Ja, no skal du vel til å flire, du, som du plar gjera, kan du aldri vinne deg så pass i vêre at du let det vera?» (6: 57) Så står det at «Ola snudde seg til henne. Han var ålvorlig nok no» (s.st.). Selv når det på troskyldigste måte her står at han var alvorlig, og selv om det blir påstått mens han leser telegrammet at «der var ikkje stort å sjå» (s.st.) på ansiktet hans, er det liksom umulig – når alvoret blir så grundig underminert i replikkvekslingen som følger – ikke å få mistanke om at han flirer, i hvert fall innvendig, også her. Men dette oppstår først, eller aksentueres i alle fall, når man leser det i lys av siden etter.

Overfor «gammalmoster» Mattea, som steller for ham i huset på Vollan, gjentar Ola selvmordssnakket.¹⁶⁷ Og han forsterker det, her ved å snakke om det som en ikke-reali-

¹⁶⁶ Beslektet med dette er en form for narrativ metonymi, der samme eller lignende ord, vendinger, bilder eller formuleringer *glir* videre selv etter brudd i tid, sted og personer, og skaper sammenhenger som en viktig del av leseopplevelsen. Dette er et grunntrekk ved Duuns stemme, det har med lesingens materialitet å gjøre, og med det estetiske i sin grunn-betydning; det oppstår nesten fysiske sammenhenger. Ofte lager han slike buer i kapitteloverganger; slik at selv om man begynner et nytt kapittel med innpust, finner man seg, gjerne overraskende, satt tilbake til avslutningen av kapitlet før, og altså i uttoning.

¹⁶⁷ «Å næggu, du hengi dæg ikkj, som snakka om taugje» (6: 62, forf.s uth.), tenker Mattea. Når det gjelder det «realistiske» ved selvmord, er dette en forestilling vi kan ta avstand fra. 70-80% av alle selvmord skal følge etter ulike former for *varsling* (se f.eks Retterstøl m.fl. 2002: 221, 224). Andre vanlige tegn i «det pre-suicidale syndrom» (220) er 1) innsnevring og isolasjon, 2) aggresjon, først og fremst mot selvmordskandidaten selv, og 3) virkelighetsflukt, med fantasier og dagdrømmer, også om å begå selvmord. Mye av dette stemmer. *Brevet* er imidlertid ikke typisk, i hvert fall ikke det vi får vite om det. I slike skal det være vanlig

serbar mulighet. «[S]jøldauen er ein tung daue» (6: 61), sier han, «når ein ikkje bli jaga ut i han» (s.st.). Med det forstår jeg: for tung for Ola til å ta på seg: «Eg meinte det var såpass av juvikingen att i meg, at eg kunne ta mitt og gå når eg lysta. *Men ikkje det eingong er eg tilb*» (s.st., min uth.). Her fremstiller han selvmordet som impulshandling, «det måtte berast i veg både fort og blindt; skulde det bli noko av det; og såpass kan ingenting gå innpå meg – eg som mest ikkje er till» (s.st.). Det *måtte* skje fort, *hvis* det skulle skje, noe han altså på dette stadium ikke ser for seg. Ikke engang *det* er han i stand til, han mislykkes til og med i det å mislykkes. Beskrivelsen er også motsatt slik det endelig går, når han seinere gjør det, ikke mer fort og blindt enn at han rekker å ta av seg skoene først. Han avviser også her «[k]lokkardauen»,¹⁶⁸ den «blir meg for seig» (s.st., mens han mot slutten av boken *aksepterer* samme klokkerdød, 142, det vil si *avviser* selvmordet, fordi han nå har fått troen på «han som ska *komma*», s.st., forf.s uth.). Overfor Gjartru tok han også bladet fra munnen: «Verda er grå tå vanspark og smått folk. Her e svartår støtt» (57).

Vi må merke oss én ting til i samtalen med Mattea: «Og så *etterpå* da?» (6: 61, forf.s uth.), sier Ola om det tenkte selvmordet: «Eg har så godt som prøvd det. For *da* var han der, det kjenner eg på meg, om eg aldri kan tru på han» (s.st. forf.s uth.). «Han» må vise til Gud, noen annen forklaring ser jeg ikke, og at Ola så godt som har prøvd det viser til borstua, der han tenkte at «slik var vegen for dei stakarane som hadde gjort åt med seg» (24). Det er ikke godt å si hvordan Gud melder seg for Ola i borstua, kanskje er det noe han har kommet til etterpå, i og med at han snakker om det i presens: «det kjenner eg på meg», ikke «det kjente eg på meg». Ola er uansett ikke *bare* en gudsfornekter, han er *det* og.

Etter å ha vært på Håberg, der Kjerstina ligger syk etter å ha mistet Peders barn, og hos Petter, der han drikker seg full, får Ola et slags livsmot tilbake. Grunnen til at han ombestemmer seg med hensyn til selvmordet, ser ut til å være at Petter nærmest oppfordrer ham til det. «[H]ar du aldri tenkt på å gjera åt med deg?» (6: 70), spør han: «Ta rennsnara kring halsen ja, og rømme ifrå heile stelle, hm?» (s.st.). Da får trassen overtaket i Ola: «No skal vi sjå da! låg han og sa. Om eg hadde hovude inni rennsnara, så jamisæl tok eg det ut att ei stund og bia» (s.st.). Andrea fatter mistanke angående Peder og Kjerstina og går til Åsel og spør. Åsel lyver her *skamløst* (73). Nordlandsfarerne kommer tilbake,

med ønske om forståelse, evt. tilgivelse, også i religiøs forstand, at de etterlatte ikke skal føle skyld, noen ganger oppblandet med aggresjon eller bebreidelse. Flere kvinner enn menn etterlater seg brev i materialet Retterstøl m.fl. viser til, og de fleste er adressert til foreldre, i en vennlig tone, ofte med uttrykk for takknemlighet (222ff). I Olas brev ser det ikke ut til å være en avsluttende tone, det er heller noe nytt som blir satt i gang. Brevet er et eksempel på hvordan Ola lever videre, «slik alle lever etter dei er døde» (9: 85).

¹⁶⁸ som jeg forstår som å bli i sin gjerning og dø en naturlig død når tiden er inne, og i mellomtiden gå mekanisk omkring og skjotte sine sysler som en levende død, mer eller mindre. Jf. *Ettermale*, der Turid ikke skal «døy den døden» (11: 104) det er å gifte seg, og *Menneske og maktene*, der Kari tenker på å flytte fra Øy-være fordi Helmer ikke skulle «døy fiskardauen her, det var han litt for god til» (12: 291).

Peder vil avlyse bryllupet når han hører hvordan det står til i Juvika (s.st.). Men selv nå unnsår ikke Åsel seg for å sette dem opp mot Gjartru og hennes familie (86). Så blir Peder full, kommer i slåsskamp, og Andrea havner på loftet med ham. Dermed er det ingen vei tilbake, og det blir lyst for dem i kirken: «Vi har ikkje anna å gjera no, sa Peder. For seint er for seint» (91).¹⁶⁹ Men han uttrykker tvil under det karnevaleske høydepunktet i boken, handleturen til byen der aktørene overbyr hverandre i ødsling og forliser på vei hjem. Han ber moren fortelle Andrea det om Kjerstina. Andrea visste det fra før (97), og det ser ikke ut til å lette den vordende brudgommen nevneverdig. Moren sier at han må gjøre det han synes han må (98). Han tviler fortsatt: «Enten det så bli slik hell slik ja» (99).

Men bryllup blir det. Andrea ber Ola om å spille, om å ikke drikke seg full, og om å passe på Peder, så heller ikke han gjør det. Det vil han; «eg skal vera grømgut» (6: 107), sier han, og er det også. Her viser det seg blant annet hvor knyttet til Håberg han er (og til Andrea), han får «ein annan hamleb» (101) når Peder sier han vil ta bruden med seg og emigrere, og stemmen «hørtes trong i halsen» (s.st.). Håberg er «den einaste tingen eg trur på» (102), sier han til Åsel, som merker at «dette *meinte* han» (s.st., forf.s uth.). Han blir «bleik som kalka veggen» (114) når Peder sier han har solgt den til Arthur og Mina.

Det kommer en ny kvinne inn i Olas liv her, den purunge Anetta, «ein veikj-unge frå plassane» (6: 67). De treffes først hos Petter, der de blant annet er i skogen og henter ved (70f). I bryllupet er de sammen flere ganger. Anetta er et stort blikk og en taushet, «ei lita veikje [...], smal og fin i andlete, og still og allvitande i auga» (109). De går flere ganger hånd i hånd bryllupsdagene, og legger seg også på loftet sammen (119). En nesten rørende liten scene er når Anetta tørker svetten av Olas panne med et lommetørkle (109). Etter bryllupet trekkes Ola stadig til Rønningan, der hun bor (131). På samme måte som Andrea helt klart ville hatt ham, virker det også som Anetta tar forholdet alvorlig: «ho visste at ho hørte han til» (s.st.), selv om hun er «på sprange ifrå han støtt, inst inne» (s.st.). Anetta viser omsorg for Ola, hun *ser* ham, men hun er ung, konfirmert året før (67), mens Ola kan være i 40-årene (eller kanskje ikke fylt 40. Men han virker eldre, både på grunn av utseendet og fordi han gir uttrykk for å være livstrøtt og satt.) Men Anetta blir dradd med av vekkelsesbølgen i kjølvannet av bryllupet og Anders' død, og lar Ola seile sin egen sjø. Og var scenen med lommetørklet for knapp til å gjøre varig inntrykk, er dette siste møtet mellom dem direkte hjerteskjærende. Her burde bortimot en side si-

¹⁶⁹ Gujord kaller slåsskampen og den påfallende natten på loftet et *melodramatisk kunstgrep* (2007: 291). Han ser det som tegn på at Duun svikter sitt ideal om at personene skal *leve*, utvikle seg etter sin egen logikk, og heller styrer dem etter en plan. Da går det ikke så godt, det blir tendensdiktning, mener Gujord (s.st.). Tanken er interessant, men det er vanskelig å forestille seg *Storbrylluppe* om det *ikke* ble Andrea og Peder.

teres, fra han kaller henne «veikja mi» (140), via synet av «ryggen hennar i dora» (s.st.) til Ola sier til seg selv at «[d]ette er det tyngste eg har kjent nokon gong» (s.st.). Selv her er det det motsetningsfylte som kjennetegner ham: «Om det var sorg eller glede visste han ikkje» (s.st.). Det ender i alle fall med at han bestemmer seg for å dra «ut i verda» (s.st.).

Selvmordet – og videre

Tatt i betraktning hvor viktig Ola er i *Storbrylløppe*, virker det ikke mer enn rimelig at den avsluttes med ham i sentrum: «Straks etter gravøle flytta Ola til Segelsund. Dei trong han der» (6: 143). Men i *I eventyre* (1921) går det en stund før vi treffer ham igjen. Naturlig nok, siden Odin nå skal presenteres og historien om ham fortelles. Ola kalles nå «klokka-ren» (187, 189, 190 m. fl.), det vil si at det er større avstand til ham enn det var. Det blir understreket hvor lærd han er, han har «både seminarien og meir tib» (187, min uth.), «det var ukristelig kor mykje han hadde lese» (191), han snakker blant annet om Tolstoj (s.st.). Ola vil hjelpe Odin (se f.eks. s. 242 og 261ff), han bør komme seg ut, «i skole eller kva det kunde bli» (263). Men Odin vil heller i snekkerlære hos faren (266). Ola snakker ikke om selvmord i denne boken. Men han er seg selv ellers, som når det heter at han pleide å snakke om været når han kom inn til folk, «meir ålvorsam enn nokon annan, men aldri slik at ein kunde tru på det ålvore» (264).

I *I Ungdommen* (1922) har Ola sluttet som klokker (7: 13 og 14). Men han synger med jentene på Minas skole i Segelsund – «han kunde visst få ein stein til å synge» (14), rapporterer Astri, nylig konfirmert og elev på skolen. «–At han idest leva? undra Odin seg. – Han er morosam han, sa Astri. Og snild. –Ja, men han skulde ta og døy snart, kva hunden er det som held live i han?» (18, forf.s uth.). Odin irriterer seg over Ola i denne fasen, han «kunde gjera Odin rasande, somtid. Slik ein allvitande gammalman, som aldri hadde vore anna til enn å gå og lure på folk og vita alt om dem!» (31).

Så kommer vi til *I stormen* (1923). Ola er «ålvorlig gammal no, han var mykje over 70, men takomtil var han ung og kåt som han hadde vore» (7: 166). Beina svikter (167, 168, 173, 185) og han plages med hoste og piping i brystet (172 og 173), men virker lys til sinns i barnsølet til Astri og Lauris, som sitatet over er hentet fra. «Ungane no for tida, det er reint synd å døy ifrå dem. Gu om eg vil nei!» (167), sier han. Her kommer også kjærligheten til drammene frem (170-171).

Selve selvmordet blir rapportert som en sjokkhendelse på festen i ungdomslaget, der både Vikesylt, Engelbert og Odin taler: «no går det frå mann til mann at det har

hendt einkvart gale, på Segelsund, Ola Håberg er død, har gått seg på sjøen no i kveld; kaldgrøssen har snart fare alle veggene frammed» (7: 202). Så blir det beskrevet nærmere:

Mina hadde sakna Ola til kafeen og hadde gått og set etter han. Da kom ho i hug at han hadde vore litt rar av seg før om dagen, og best ho gjekk fór redsla i henne, det slo som eit vått plagg innpå naken kropp, at han levde ikkje. Likevel var ho på veg ned til uthusa, ho trudde ho skulde finne han der liggande eller hengande, og ho var nøydd til å gå i veg og sjå etter. Da kom det for henne, at ho heller skulde sjå ned til sjøen, for der nedpå bryggeodden eller nedfor nausta hadde ho set han stod somtid; ho småsprang nedetter vegen. Ho fór odden rundt, og gjekk seg på skone hans ved åborden der fartya fortøyde seg. Ho sette i og rop-te namnet hans, eit par gonger. Skone torde ho ikkje røre. Da fekk ho sjå ein lang hake låg straks bortafor, ein båtshake frå eit farty, visst, dei hadde brukt han til garnrå. Den tok ho, og til å sokne i sjøen, ho visste så tvillust at der nedunder bratteberge låg han. Litt hadde vore, fekk ho tak og drog opp. Det var han. Ei lita stund viste ho knapt til seg, ho hadde berre ein ting klart for seg, at utan sko skulde ikkje folk finne han, for det hadde ho hørt frå gammalt, at folk som gjorde åt med seg dei smetta av seg fothyre først. Det var tverrdjupt ved bryggeberge, men ho fekk bala like frametter med lande til det låg på grunn i ei bergklip. Der kleiv ho ned med skone, vadde uti og fekk dei på han, slikt det var. Det hadde leita på, så fjell og jord dansa for auga da ho retta seg bein. (202-203)

Olas selvmord er ingen impulshandling. Det er foregrepet i de utallige døds-fokuserte ut-sagnene han skiller seg med gjennom store deler av romanserien. Også umiddelbart før er det mange varsel: «Eg har alt vore rundt og sagt farvel», sier han (185), «det er synd å døy i frå det!» (169). Han sier til og med fra både om *måten*: «Eg tek snart av meg skone og lurar meg til sjøs» (185), og at han vil etterlate seg et brev (186). Men, kan man spørre seg, når han ikke har gjort det tidligere, hvorfor begår Ola selvmord nå? Han er gammel, dårlig til beins, alkoholisert, kanskje smittet av slekts sykdommen tuberkulose osv. Kan det være av stolthet? For ikke å være til bry? Han har ingen nærmeste som kan ta seg av ham, og vil sannsynligvis ikke ende opp på det planlagte aldershjemmet heller, dermed kan det være at han i alle fall vil dø med stil, om han ikke greide å leve med det.¹⁷⁰

Etter Ola forsvinner motivet fra Duuns fiksjonsverden. Fra å opptre i en fantasi hos Sigyn, være virkelig, men perifer i *Hilderøya*, får det full empatisk kraft med Petra, og blir utvidet med en utenomtekstlig referanse for Ola, at Mina hadde «hørt frå gammalt» (203) at selvmordere tok skoene av seg (når det gjelder Sigyn, står det at hun har tanken om å gå på vannet fra «bøkerna», 2: 29, men ingenting om hvorvidt hun også har ideen om å sette fra seg skoene derfra). Fra nå av ikke flere som går på sjøen og setter skoene igjen på land. Med Ola fører Duun motivet tilbake til virkeligheten, og minner om at det er en forbindelse mellom den og teksten.

En annen forskjell i Olas tilfelle er at de *finner* liket. Dette åpner omsorg i flere varianter. For det første det å få ham i jorden, som den dag i dag blir regnet som viktig, om ikke lenger «for den arme synderens sjel», som Alvarez sa (1974: 74), så for de etterlattes.

¹⁷⁰ Selv om selvmord blant eldre er relativt vanlig, og dermed «realistisk» nok, kan vi se dette som en refleks av et arkaisk ideal. Alvarez skriver om disse sidene ved selvmordet: rituelle selvmordsformer som harakiri, romernes måter, at man kunne dømmes til det (med Sokrates som det mest kjente eksemplet) og vekslende holdninger, til fenomenet, f.eks. at man ble vurdert ut fra hvor heroisk man skilte seg fra oppgaven.

At de har et konkret sted å knytte sorgen til, regnes som viktig i sorgarbeidet. Men også for det, og helt konkret, er det et element av omsorg i tilfellet Ola: Mina *tar på ham* skoene igjen. Hun baler slik med ham at «fjell og jord dansa for auga da ho retta seg bein» (7: 203). Selvsagt tar hun på ham skoene først og fremst for å få selvmordet til å se ut som en ulykke, men handlingen har også andre konnotasjoner: Det å *kle på* er noe man gjør med barn og gamle, med de som er hjelpeløse, de man tar ansvar for. Og det har også en rituell side: Å svøpe lik og reive unger er tegn på overgangsfaser, man forbereder dem på en ny og annerledes tilstand. Det er altså snakk om omsorg både i basal, nesten kroppslig forstand, og mer symbolsk.

Men det Mina gjør ved å ta på ham skoene, er billedlig talt et forsøk på å reversere tiden, gjøre gjort til ugjort, nekte for at Ola aldri skal traske langs veien eller trakke i myren mer. Men for seint, naturligvis (i motsetning til Ingeborg Annas omsorg overfor Tor). Dette peker mot et grunnleggende ønske hos mange av Duuns personer. Tiden «skulde ha vore avskaffa!», ler Ola et sted (7: 169). Også Odins fornemmelse i Olas gravøl peker mot et slikt ønske, om å overskride døden som det paradigmatisk irreversible, endepunktet for vår menneskelige temporalitet: «*Når* skal vi menneskja vinne over døden? tona det i kring han» (209, forf.s uth). Dette er helt klart et ønske om *det umulige*. Og det virker «rett» at det er i Olas gravøl det melder seg.

Men Olas liv er ikke slutt i og med at han dør. Allerede når de kommer med liket til kammerset hans, finner de et brev. «Til Mina» (7: 203), står det utenpå, og det er alt vi får vite i denne omgang. Først etter en rekke begivenheter knyttet til sildoljefabrikken kommer brevet tilbake til sentrum for oppmerksomheten. Det viser seg at innholdet er noe som, hvis det blir kjent, vil gå ut over Astri og Lauris. Kort fortalt er det, slik Mina gjengir det, dette: For fem år siden ga Åsel fem tusen kroner til Lauris. De skulle gå til gamlehjem i bygden. Pengene er forsvunnet, men Lauris satte inn samme beløpet i banken like etter, og har aldri oppgitt denne summen til myndighetene (231). Astri blir rasende, og sier hun skal sverge på at det Mina sier er løgn. Etter noe om og men, der blant annet lensmann Mørk, det vil si Harald fra *Harald*, får sin gjenopptreden i forfatterskapet med konklusjonen at Ola var «tullut den siste tida, og at han gjerne vilde ha gjort folke sitt et pek» (273), forteller Astri sannheten. Lauris og Astri leverer pengene til Ola Engdalen, som er formann i styret for aldershjemmet (303). Og dermed er både brevet og Ola ute av saga.

Jeg vil ikke gå nærmere inn på handlingen etter Olas død. «[H]er er krig i bygda» (250), sier Engelbert, men vår mann har fått fred, han er i verden som vann i vann, og

fins ikke mer annet enn i dem som husker ham. Men vi skal ikke slippe ham med det, tvert imot skal vi gå nærmere inn på måten han er fremstilt i teksten.

What's in a name? «Han heitte ikkje etter nokon»

Som sagt ligner mange av bipersonene i *Juvikfolke* hverandre i en slik grad at man må kunne si de faller i grupper. Ofte er dette knyttet til navn. De som heter Beret går det for eksempel dårlig med. Den første drukner (5: 50) og er overspent og dødsmerket også for det, den neste blir «plukk tullut» (292). Kjersti(na)-navnet er knyttet til utenomekteskape- lige svangerskap. De som heter Åsel blir bra folk; den første blir sittende som overhode i Juvika, den neste på Håberg.

Alt navnet Ola får seg tildelt har en tung arv. Riktignok kan vi lese at «[h]an heitte ikkje etter nokon» (5: 226), men dette stemmer ikke, som vi nå skal se. Den første Ola i *Juvikfolke* var Ola Engdalen, Massis første mann, som hun aldri var glad i (195), men tok fordi hun mente Anders ikke var tydelig nok på at han ville ha henne. Anders viste ingen respekt for at Massi holdt til i prestegården, han ville ikke gjøre det som måtte til av rituelle underdanigheter, selv om han først hadde fått i hvert fall mer enn halvveis ja fra henne (150ff). Ola Engdalen gikk mer på kne, og fikk henne på den måten. Ifølge Thesen (1942: 180) er det fordi Ola er syk og Massi vil være mor for ham, at hun velger ham og ikke Anders. Men dette er bare en faktor i Anders' egen forklaring; omsorgsbehovet er høyst en medvirkende årsak (men danner i så fall en parallell til Astri og Arne Finne seiere). Ekteskapet blir i alle fall preget av motgang; parallelt med at Anders tar halv/kvart- finnen Solvi¹⁷¹ fra broren, gifter seg med henne og opplever den fremgangen som blir mistenkt å ha overnaturlige årsaker, dør to av Massi og Olas barn, Ola får koldbrann i en fot, og folk begynner å snakke. Etter hvert som mistankene mot Solvi og faren øker, ligger Ola for døden i et forløp som er utbrodert inntil det groteske; foten «rotna beint av

¹⁷¹ Hvor mye finn det er i Solvi, er et åpent spørsmål. I *Juvikingar*, i Per Håbergs fokalisering, er faren «halv- finn, og gift med ei finntøykje» (1948 5: 105), noe som gir broren 3/4 for Solvi. I *I blinda* er moren «ei halv- vori finntøykje [...]»; finn var ho no elles ikkje, men ho var kona til han Halt-Andrias inni Engdalsmarka» (139). Her er forholdet ubestemt, det beror på hvor mye finn det er i Andrias. I Petters fokalisering er stamtavlen slik: «Finn var ho elles ikkje, faren var halvfinn berre, og mora var garmannsdotter ovant sjolve Grong, det hadde Anders fått greie på med han var der og handla hest» (159). Dermed er vi nede i 1/4. For bryllupet med Anders heter det «borti garane» (171) at «det var lite og ingenting med finn i henne» (s.st.). Det ser altså ut som om det blir mindre og mindre finn i Solvi; Duun sår konsekvent tvil om hennes biologi. Gujord kommer i skade for å kalle henne både *halvt* og *kvart* finn (2004: 41 og 55, han viser kun til Duun 1948 5: 159), men uten å la seg merke med det. Han lar dermed en mulighet gå seg hus forbi, nemlig for å se dette som en *undersøkelse* og *problematisering* av rasespørsmålet, ikke en reproduksjon av stigmatiserende karakteristikk i samtiden. At usikkerheten peker mer mot det samfunnsmessige enn mot den biologiske realiteten, er ikke til å overse etter en grundigere lesing (se også Syéd 2010).

han» (175), han roper og klager seg om uhyggelige syner, hovner opp og blåner mer og mer. Til slutt gjør lukten av den råtnende foten at folk knapt klarer å oppholde seg innendørs, selv hardhausen Petter orker ikke være der lenger. Olas endelikt er uvanlig uverdigg.

Den neste Ola i *Juvikfolke* er sønnen til Åsel i Juvika. Han er i høyeste grad marginal i romanrekken, opptrer kun noen få ganger i *I blinda*, og det går heller ikke frem hvem han eventuelt er oppkalt etter. Denne Ola står imidlertid for én viktig handling, som også er direkte knyttet til undergang og død: Det er han som utløser raset som tar livet av Solvi og sønnen (5: 187). Rett nok sier Petter han lurte gutten til å løpe over de løse steinene da han hørte de kom roende nedenfor berget (197, han trekker seinere dette delvis tilbake, 249), og det etter at både Petter og Anders selv har forberedt hendelsen både for Ola og leseren (182). Så noen *moralsk* skyld har han ikke, men det er like fullt han som utløser raset. Etter ulykken drar denne Ola tilbake til Juvika; «han treivst ikkje her lenger» (191).

I *Juvikfolkes* univers ligger det noe mer i navnene. At de to Jens-ene knapt er helter har vi alt sett. Om Olas bror Per blir det påstått at han kommer det til å gå bra med, for han er oppkalt etter en bra mann. «[D]et vart verre for Jens og Beret, som var oppkalla etter skrape» (5: 222). Allerede noen sider etter blir det som sagt påstått at Ola ikke heter etter noen (226), men det gjør han, som vi har sett, og det til gagns, både fra mors- og farssiden.¹⁷² Jamvel tilnavnet «Ola-guten» blir brukt både om gjeter-Ola og Ola Håberg, med relativt kort mellomrom (187, 230 og 237). I og med at han ikke bare er oppkalt, men dobbelt oppkalt, ser det ut som det ligger en slags avsverving i det å nekte for det. Både Massis første ektefelle og ikke minst han som førte til at hun og odelsgutten døde, er såpass markerte at de skulle være minneverdige for enhver i fiksjonssamfunnet, som nok kan tenke sitt om oppkallingen av Ola, selv om det ikke blir referert til i teksten. Så hvorfor denne avsveringen? Hvis det var for å slippe å se i øynene at navnet dømmer Ola nord og ned, skulle man heller ikke ha snakket så høyt om at Jens og Beret «var opp-

¹⁷² Det har vært tradisjon for å kalle opp *det første* barnet etter avdøde ektefeller (Hodne 1999: 44, Olafsen 1906: 128, Aune 1978: 19 og Seland 1978: 105. Disse tar for seg ulike strøk av landet, og at funnene samstemmer tyder på at tendensen er generell. Olafsen sier f.eks. at det er en «meget almindelig skik – jeg tror, den omtrent er uden undtagelse», 128). Litterært følger f.eks. Per Sivle den i «De tvende» (1892). De generelle reglene for oppkalling kunne fravikes f.eks. ved å ta hensyn til alder (eldre besteforeldre kunne gå foran yngre), hvem som var døde og ikke (avdøde kunne gå foran gjenlevende) eller sosial status. Imidlertid skulle Ola også etter disse reglene ha kommet for Jens. Jeg har sett på navnebruken i *Juvikfolke*, og kommet til at reglene stort sett blir fulgt for de eldste barna, i hvert fall frem til Odin og Astris generasjon (der f.eks. Odin som uekte barn regelrett blir gitt forbokstav etter faren, på samme måte som Lauris' uekte sønn). Der det er avvik, vil jeg tro man kan forklare med litterære hensyn, for det første fordi man ikke vet så mye om hvilke navn som går igjen i de inngiftedes slekter (f.eks. Valborgs, Massis, Kristen Foldens og Lauris'), for det andre fordi det gir en effekt at de samme navnene går igjen med variasjoner. Heller ikke Astri kaller opp eldstemann etter sin avdøde første mann, han kalles Peder etter morfaren. Men da er vi også tre generasjoner nærmere vår egen tid, og skikkene går i oppløsning.

kalla etter skrape, og det berre på tråss. For å sjå om det *gjorde* noko» (222, forf.s uth. «Han skulle aldri ha vore oppkalla etter farbroren», 226, heter det om Jens).

Ola er et relativt høyt frekvent navn hos Duun.¹⁷³ Men det er aldri et lykkenavn. Flere Ola-er bipersoner, og de tilhører gjerne den eldre generasjon. «To næter» åpner for eksempel med at «Gamal-Ola Nordberg ligg og skal døye» (1976 1: 196), og i «Utpå berge» forekommer «han Finn-Ola, som kasta sonen sin på sjøen i fylla; ein kveld seinare støypte han seg iverg etter» (195. Olava Skarsaune i *Tre venner* drukner seg også, 1949 3: 182). I *Det gode samvite* har vi både «lægdakallen, han Gammel-Ola» (4: 135) og Ola Bukta eller Bugta (162, 164, begge skrivemåtene er brukt også i førsteutgaven), og i *Tre venner* «skrapakallen» Ola Leinland, som også kalles «Gammel-Ola» (3: 176ff). Alle disse er knyttet til døden; de er gamle og avfeldige, Gammel-Ola er «reint for gamal til å leva lenge» (4: 135), lægdakallen kalles «Kjerringdauen» (162), uvisst av hvilken grunn, og ord som «Finn» og «(Skars)aune» er heller ikke panegyrikk.¹⁷⁴ Det virker som om navnet blir mindre frekvent utover i forfatterskapet. Til gjengjeld får Ola-ene en mer sentral plassering. Av disse har vi alt sett på én som i likhet med Ola Håberg er en slags selvmorder, nemlig Ola Lindsholm i *Gud smiler*, som nærmest spiser og drikker seg i hjel.

Etymologisk er Ola en yngre form av *Olav*, som kommer av to urnordiske ord, for *forfader* og *etterkommer* (se f.eks. Kruken 1995. Det er også et kongsnavn. Olav den Hellige Haraldsson ble – ad Ola som rundbygd – kalt *Olav Digre*). Det har vært vanlig å uttale det som ble skrevet *Olav*, *Olaf* o.l. som *Ola* (Olafsen finner dette tilbake til Heimskringla, 1906: 146, og Per Olov Enquist, født på om lag samme breddegrad som Duun, blir i selvbiografien *Ett annat liv*, 2008, tiltalt som *Per-Ola*). Portrettet av Ola er selvsagt et kunstnerportrett, kanskje med trekk av selvportrettet. Det er flere likheter mellom Ola og

¹⁷³ Den allegoriske nordmannen heter til dags dato Ola, noe Duun utnytter i en novelle med samme navn. På samme måte utstyrer han navnet *Per* med ulike egenskaper: I «Lykke-Per» skriver han om *Lykke-Per* og *Per Devel*, og bruker uttrykk som «dystigperen», «Kort-Per» og «Per Fåfeng» (1976 3: 140, 144, 145). Carolus Magnus blir omtalt som «Viktiger» (1949 8: 222), og vi har «stakars Per» i *Gud smiler* og *Samtid*. Når det gjelder «Ola Nor(d)mann», er skrivemåten «Ola Normann» brukt innad i teksten og i overskriften i *Soger og forteljingar*, mens novellen i innholdsfortegnelsen og de bibliografiske opplysningene heter «Ola Nordmann». I Duuns manus er det vakling, skrivemåten uten «d» er brukt syv ganger, med «d» fem ganger, inkludert i overskriften (opplysninger fra Nils Dverstorp ved Nasjonalbiblioteket, der manuskriptet fins med signaturen Ms.fol. 1606). På samme måte som Ola Nordmann er Per, Pål og Espen Askeladd etablerte størrelser i nasjonalbevisstheten, Asbjørnsen og Moe har et eventyr kalt «Herre-Per», «Rike Per Kremmer» og «Store-Per og Vesle-Per» (f.eks. i *Norske folkeeventyr*, Kagge 2002) og *Person* som navn er en Flogstad-blødme. Det er to motsatte tendenser i verk i denne formen for navngiving. Den ene er at tegn og ting hører sammen, den som er viktig kalles viktig. Den andre er at det er tilfeldig; hvem som helst kan kalles Per.

¹⁷⁴ *Tre venner* har også Ola Svenningen, som er svær til å slåss og forfører den fine frøken Ingeborg (men drukner, 3: 235), og Ola Leinland, som har en avskjedsreplik som står som en påle i Duun-litteraturen, når presten på dødsleiet spør om han noen gang har bedt til Gud, og han svarer: «Det kan æ vel ikkj – – sei mæ rigtū fri for. Men – æ hi no aldri – *knegått* 'om heller» (185, forf.s uth.). Humoresken «Ola-karane» (*Blind-Anders*) har de freidige Ola Lystig og Ola Lettfot, samt en Olava, som de forelsker seg i etter tur. Tittelpersonen i «Engesgubben» (først trykt i *Jolehøgtid* 1911) ligner «vår» i vett og verbalitet («Or hans munn var det ikkje skikkelg svar å få; så klok var han», 1976 4: 31).

opphavsmannen: Begge gikk på lærerskolen og avviste bondeyrket til fordel for kunstner-tilværelsen (Duun var odelsgutt), begge er rundbygde og glade i en dram. Duun var døpt Ole, men kalte seg Olav – Ola kan ses som et mellomstadium (i tekstene fins også «Ole», «Olaf» og «Olaus»; «Olav» er uvanlig). Både Schjelderup, Birkeland og Gujord er inne på selvbiografiske pekere i Duuns navnebruk. Birkeland skriver at *Julius*, Duuns mellomnavn til dåpen, og, som vi har sett, en usympatisk figur, ser ut til å være «knytt til forestillinger om noko veikt og livsudyktig – med dragnad mot kunst» (1976a: 239, se også Schjelderup 1945: 104, Gujord 2007: 174). Gujord nevner også Ola: «Så kan man jo spekulere på om Duun med overlegg har gitt Ola en variant av sitt egen navn» (s.st.). I brev til Norli 2/3-15 omtaler Duun seg selv som Ola, lagt i Oskar Bråtens «mun», som sitat fra ordveksling mellom de to (Nasjonalbibliotekets brevsamling 436). Dette kan tyde på at det samme gjelder for ham som det Allkunne.no opplyser for Olav Tordsson Åsmundstad (1850-1925) at «[h]an var døypt Ole, vart kalla Ola, men valde sjølv å skrive seg Olav»).

Kunst, kjærlighet, melankoli. «If music be the food of love»

Olas tilknytning til den dionysiske musikken, og gjennom denne til det diabolske, har vi alt sett. Han er selv klar over at det ikke alltid er lystige toner han lar tilhørerne få oppleve; et sted heter det at han stryker ut tonene «med eit langt kattskrik» (6: 59), og noe tilsvarende kommer frem her:

Ola hadde helst sitte og spella til lyse morgonen, og han meinte slett ikkje på å pine folk. Han hadde spella seg varm, det var berre det. Han var just kommen dit, at han kunde tonen på alt som fór gjennom han, og det var mangt. [...] Men ein skulde kanskje tenke på dem som måtte høre på. Han legg frå seg spelle. (128)

Han både komponerer og improviserer, og dikter litterært («laga ord attåt», 5: 284). Han danser også dårlig, som spelemenn skal (113, i motsetning til f.eks. (den eldre) Jens, 5: 112, og Anders, 145. Begge Jens-ene er mer av *fortellere*, den første forteller fra Finnmark, 115, den andre fra Amerika, 6: 86ff). Det er belegg for at Ola trakterer både fiolin, trekkspill og piano, han «hadde det orde, at han spella like godt på kva instrument dei gav han, spella på alt han attåt kom, som dei så» (107). Musikaliteten hans er gjennomgående.

Men når vi først begynner å nøste i kulturelle forestillinger, er det viktig å merke seg at musikken ikke bare kan være dionysisk oppløsende. Musikk handler også om skjønnhet, harmoni, sfærenes symmetri og himmellige orden. Fra Platons ord i *Timaios*, om at

det tjenlige ved musikkens språk er gitt oss for harmoniens skyld. Harmonien er nemlig en bevegelse som er i slett med sjelens omløp i oss, og den er gitt av musene til den som tar musene til hjelp gjennom tenkingen –

ikke til uvettig nytelse, slik som den nå synes å bli brukt, men som en forbundsfelle for sjelen som kan skape ordnet skjønnhet og symfoni i det sjelens omløp som i oss er blitt uharmonisk (2005: 244/47c-d)

går det en tråd bakover til pytagoreerne og den greske mysteriereligionen *orfismen*.¹⁷⁵ Og det går en tråd frem til Keplers *Harmonices Mundi* (1619). I Shakespeares *The Merchant of Venice* gir Lorenzo uttrykk for denne typen tankegods, når han sier at «[t]here's not the smallest orb which thou behold'st/But in his motion like an angel sings,/Still quiring to the young-ey'd cherubins;/Such harmony is in immortal souls» (V.i.60-64. Lignende fins i «Prolog i himmelen» i Goethes *Faust*). I våre dager ser det ut som tråden på ny blir synlig, i og med sterk oppblomstring av *terapeutisk musikk*, også kalt *musisk medisin*, både blant eldre, funksjonshemmede og i traumemedisin (se Myskja 2006, 2007 og 2011). Musikkens katartiske effekt går ut på at den formidler mellom kropp og sjel.

I *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism* skriver Daniel Birnbaum og Anders Olsson at musikken tradisjonelt har blitt betraktet som et botemiddel mot melankoli, men at den utviklet seg til å bli ett med affekten, og at den, blant annet hos Shakespeare, til og med «får makt att producera svårmodet» (1992: 12). Forfatterne siterer fra *As You Like It*, der Amiens synger for Jaques, som når han blir sunget for, vil høre mer:

Jaques: More, more, I prithee, more
Amiens: It will make you melancholy, Monsieur Jaques.
Jaques: I thank it. More, I prithee, more. I can suck
melancholy out of a song, as a weasel sucks eggs.
More, I prithee, more (II.v. 9-13, Birnbaum og Olsson: 13)

«Melankolin er själv-affekterande, en föda som livnär sig på sig själv» (s.st.), skriver Birnbaum og Olsson. Og musikken føyer seg inn i et større mønster av forestillinger. Kjersti Bale understreker i sin melankoli-studie oppfatningen av at *remediet ligger i ondet* (1997: 20, 282). Kur og årsak er det samme, ett og samme fenomen viser to motsatte ekstremer; refleksjon blir grubleri, skjønnhetslengsel nytelsessyke, humor kynisme osv.

Men musikken er ikke bare å botemiddel mot og uttrykk for melankoli, den er også noe *kjærligheten* nærer seg av. Forbilledlig igjen hos Shakespeare:

If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die. (*Twelfth Night* I.i.1-3)

Som sagt er det viktig både at Ola er melankoliker, og at han virkelig er en som elsker. Disse henger sammen. Giorgio Agamben har tatt for seg kjærligheten og det erotiske i

¹⁷⁵ Uttrykk som «sfærisk musikk» og «sfærenes musikk» fins ikke hos Platon, men har kommet til seinere (Platon 2005: 296n). Derimot snakker Platon om «[S]tjernes dans» (236/40c) og «altets harmoni» (293/90d): «Altets tenkning og kretsløp er de bevegelser som er beslektet med det guddommelige i oss» (s.st.). «For de indre kretsløp [dvs. i mennesket] er beslektet med de himmelske, selv om våre kretsløp er forvirret og de førstnevnte er uten forvirring» (244/47c).

melankolien. Han hevder at denne siden har blitt underbetont, men at den fra begynnelsen av var viktig, særlig som en *vanskelig* side ved melankolikerens liv: «the determined contemplative inclination of the melancholic pushes him or her fatally toward amorous passion» (1993: 17). Dette gikk så langt at kjærligheten ble rubrisert som en sykdom (16ff og 112ff). Fra (Pseudo)Aristoteles' *Problemata III*, «erotic disorder figures among the traditional attributes of black bile» (16, den svarte gallen ble som kjent regnet som melankolienens åsted), Ser man ikke dette, kan man ifølge Agamben ikke gi en fullgod beskrivelse av melankolien, selv ikke i dens mest berømte billedliggjøring, Albrecht Dürers kobberstikk *Melencolia I* (1514).

Bale omtaler sangen som «den mest kraftfulle av alle imitasjoner» (1997: 73), den kan, slik Ola antyder når han sier at han har *sunget til seg* Laura, ha en overnaturlig tvingende kraft. En slik kunstnerisk frembringelse kan «inngå i en magisk rituell handling» (s.st. Vi husker at Ola ifølge Astri «kunde visst få ein stein til å synge», 7: 14). Bale knytter dette til Orfeus-myten, slik hun blant annet finner den hos Blanchot: «For Blanchot er Eurydike det ytterste kunsten kan nå, det punkt den beveger seg mot. Det avslører seg ikke, men fins skjult i verket» (270. Fortellingen om Orfeus og Eurydike fins i flere varianter, bl.a. hos Ovid, 1989: 309-312). I likhet med Orfeus er Ola en sanger og en elsker (han «daga ord attåt», 5: 284, dyrlegen omtaler også parabelen om eremittkrepsen som *sang*, 6: 28). «Uten Orfeus' begjær etter henne – et begjær som bryter underverdenens lover slik at han får se henne, men taper henne – ingen sang», skriver Bale (271). Orfeus' eneste bestemmelse er å synge om Eurydike: «Han er bare Orfeus i sangen», skriver Blanchot (1996: 26). Det å se Eurydike er selve inspirasjonen (27), Blanchot skriver at han så henne og rørte henne «i hennes skyggeaktige fravær, i dette tilslørte nærvær som ikke skjulte hennes fravær, som var nærvær av hennes uendelige fravær» (25-26).¹⁷⁶

(Pseudo)Aristoteles' *Problemata XXX* er en grunntekst for vår tids interesse for melankoli. I denne teksten spør forfatteren hvordan det kan ha seg at alle de som blir fremstående på felt som filosofi, politikk og kunst er melankolikere, og flere av dem i sykelig grad. Melankolien blir av mange betraktet som den mest ur-kunstnerlige legningen av alle. I *Den andra fjödan* intervjuer forfatterne blant annet Jean Starobinski, som sier at «Melankolin är det konstnärliga tillståndet par excellence, men den har också en relation till andra fenomen, som excesset, äcklet och isoleringen» (Birnbaum og Olsson 1992: 45). Når han blir spurt om den kunstneriske skapingen *er* selve melankolien eller om den snarere er en

¹⁷⁶ «Orpheus does not want to make the invisible visible, but rather (and impossibly) to see the invisible as invisible», skriver Critchley (2005: 49). «Orpheus' 'mistake', as it were, lies in the nature of his desire» (s.st.).

løsning på den, svarer Starobinski: «Den frågan har diskuterats under årtusenden. Aristoteles och många med honom betraktade geniet som melankoliker. Men det finns en essentiell dubbelhet: å ena sidan tungsinne, dumhet og trøghet – å andra sidan möjligheten til blixtrande genialitet» (46). Denne dobbeltheten mener jeg er eksemplarisk hos Ola. Med sin fremstilling skriver Duun ham inn i hjertet av en flertusenårig tradisjon.

«Melankoliens dobbelthet av inspirasjon og desillusjon har virket som en innfallsport til litterære refleksjoner over forholdet mellom mening og meningsløshet like fra før vår tidsregning», skriver Bale (1997: 21). Dobeltheten er typisk for det melankolske *unntaksmennesket* (26), som har anlegg både for skaperevne og handlingslammelse, manisk geskjeftighet og depressiv passivitet. Bale fører ordet *temperament* tilbake til det greske *kerasis, blanding*, (s.st.). Denne blandingen er ofte av ekstremer; «det melankolske temperamentets to motsatte aspekter: eksaltasjonen og nedtryktheten» (14, hun snakker også om motsetningsfylde, dialektikk, antitetikk, dualisme og polaritet, 107f. Sammenhengen er melankoli-oppfatningen i renessansen. Jeg går ikke særlig inn på historiske utviklingstrekk).

Det er lett å oppfatte «unntaksmenneske» som utelukkende positivt. Men her balanserer man på en knivsegg; «briljansen är snuddande nära forrycktheten», som Starobinski sier (Birnbäum og Olsson 1992: 46), jämför Ola, som «spella på alt han attåt kom» (6: 107), selv om «det var dem som tvila på om han var *rett* eller ikkje» (5: 226, forf.s uth.). Forskjellen mellom unntaksmennesket og den gale skal blant annet gå på om den svarte gallen er temperert eller for varm eller for kald (Bale 1997: 37. Olas tilfelle kan tyde på en viss overoppheting, i og med at han stadig er rødmusset og svett. Dette blir imidlertid fjernet fra vår tenkemåte idag, det er en del av melankoliteorien som *ikke* har stått seg).

Det positive ved Ola ligger i omsorgen for gården og menneskene, de åndelige ressursene, gleden i musikken, at kvinnene liker ham. Hvorfor er Håberg så viktig for ham (se f.eks. 7: 153)? På grunn av *stedet* som melankolikeremblem, det jordbundne? Bale snakker om «kontemplasjonen over den falne gjenstandsverden» (127), noe vi kan knytte til Håberg-gården, fallen fra fordums storhet som den er, splittet opp og i fare for å ende som gamlehjem. Ola sier at Håberg er «som ein levande ting» (142). Men også tradisjoner og fortid opptar ham. Han rår for eksempel Mina til å overta Segelsund etter konkursen (6: 121). Vil det si at han ser i henne et potensial for å tenke på gamlemåten?¹⁷⁷ Dessuten

¹⁷⁷ Mina blir også viktig gjennom Ola. Det virker som om han er den eneste som virkelig *ser* henne. For de andre er hun bare fjollebøtten Fagergåsa (som er et tilnavn på *gravanden*, en fugl som graver huler i jorden og legger eggene sine der). Ola sier rett ut at han er glad i Mina (6: 121), og hun tar ham på alvor, f.eks. når hun får ham med til byen for å skaffe penger til å redde Segelsund (141). Selvmordsbrevet er stilet til henne, og det er hun som finner ham og tar på ham skoene. Det heter om Minas øyne «kunde stane ein som var på veg åt skogen med tauglökka i handa» (140). Hvorfor gjør de ikke det når det kommer til stykket?

er Olas sans for humor og treffende replikker noe positivt. Men også dette er dobbelt. Walter Benjamin skriver: «Komikken – eller bedre: den rene spøken – er sorgens nødvendige innside, som av og til viser seg på samme måte som klesfôret i kantsømmen eller ved oppslaget», 1994: 130). Sorgen fremstår «uventet nok, i all sin fortapelse som mindre håpløs enn lystigheten, hvor Djevelens grimaser åpent kommer til syne» (131).

En del av disse ekstremene kan knyttes til melankoliteoriens oppfatning av planetene Saturn og Merkur. Saturn fremelsker den langsomme bestandigheten, som også henger sammen med det selvrefleksive. Saturn er den *høyeste* av planetene (Benjamin 1994: 156, Bale 1997: 54, se også s. 70. Begge bygger på Panofsky og Saxls *Dürers 'Melencolia I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig og Berlin 1923), den som går *saktest* og har *lengst* omløpstid (Benjamin 155). Derfor gjør den personene den influerer på i stand til de høyeste tanker, men også ubesluttsomme og treige (Benjamin 162, jf. Ola som er sein av seg, 5: 226 m.fl.). Benjamin beskrev seg selv ved å vise til disse sidene ved planeten: «I came into this world under the sign of Saturn – the star of the slowest revolution, the planet of detours and delays» (Sontag 1983: 386, se også s. 391, sitatet er fra «Agesilaus Santander», skrevet på Ibiza i to versjoner i 1933, se Benjamin 1991: 521 og 522). I sitt essay om Benjamin skriver Susan Sontag:

The mark of the Saturnine temperament is the self-conscious and unforgiving relation to the self, which can never be taken for granted. The self is a text – it has to be deciphered. (Hence, this is an apt temperament for intellectuals.) The self is a project, something to be built. (Hence, this is an apt temperament for artists and martyrs, those who court «the purity and beauty of a failure.» as Benjamin says of Kafka.) And the process of building a self and its works is always too slow. One is always in arrears to oneself. (390)

Merkur er på sin side den *minste* av planetene (jf. Ola, som er *youngst* av Håberg-barna); den kalles Merkur fordi den beveger seg så *fort* (ordet betyr også *kvikksohl*, og Merkur er planeten som går fortest rundt solen, jf. Ola, som er kjapp i replikk og tanke, og vanskelig å få tak i). Merkur har innflytelse på intellektuelle evner, tankens flukt (jf. den latinske guden, og den greske Hermes, budbringeren med bevingede sandaler) mens motsatsen Saturn, i forlengelse av langsomheten ser ut til å virke på *fordypelse*. Sammen viser de til noen ekstremer som også viser seg i astrologien, der Saturn styrer Steinbukken, som er et *jordtegn*, mens Merkur styrer Jomfruen, også et *jordtegn*, og Tvillingene, som er et *lufttegn*.

Italo Calvino knytter Merkur og Saturn (som han også knytter til smeden Hefaistos, gr./Vulkanos, lat.) til forståelsen av seg selv som menneske og kunstner (1992: 64). Merkur er den av antikkens guder som har den mest uavklarte statusen, mener han (62). Likevel er det ham han velger som skytshelgen for sitt litterære prosjekt (s.st.). Calvino oppfatter seg som saturnalsk, men trekkes mot Merkur: «Min Merkurdyrkelse svarer kanskje bare til en aspirasjon, til en lengsel etter å være: jeg er en saturnalsk person som

drømmer om å bli en merkurialsk, og alt det jeg skriver, bærer preg av disse motsatte kreftene» (s.st.). Calvino kaller Hermes-Merkur «formidlingens og meglingsens gud» (61), og mener at han også, under navnet Toth, er oppfinneren av skrivekunsten (s.st.), i motsetning til Saturn-Kronos, «som er melankolsk, kontemplativ og ensom» (62), og i tillegg preget av «en uttalt misnøye med verden» (s.st., jf. Olas usmak i munnen, 6: 60, og «Bort verden av mitt sind og øieb», 7: 72, forf.s uth.). Hermes var *kommunikasjonens gud*, og den som formidlet mellom guder og mennesker. Gudenes tale var ofte obskur eller kryptisk, *hermetiske*, og krevde tolking for å bli forståelig. Navnet Hermes har også vært sett på som opphavet til *hermeneutikken*, men dette er omstridt.

Ting og transcens. Lombroso om geniet, Benjamin om intriganten

Ifølge tradisjonen har melankolikeren profetiske evner (se f.eks. Benjamin 1994: 154, Balle 1997: 19, 54, 104 og 202). Jeg har ikke sagt så mye om Ola i forhold til dette, det skulle ikke være nødvendig, i og med at det er som den som forutser Odins komme han ofte blir trukket frem.¹⁷⁸ Da kan kombinasjonen melankoliker-geni være mer verdt å forske i, utidsmessig som den er. Ola er kanskje ikke et «gjennomført» geni, han *driver* det jo aldri til noe, men han er et menneske med en spesiell intellektuell og kunstnerisk utrustning. Den italienske legen og antropologen Cesare Lombroso, grunnlegger av *den positivistiske kriminologien*, mente at den geniale kunstneren var preget av arvelig *degenerasjon*. Etter å ha utgitt flere verk om forbrytere, kom Lombroso ut med *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria*, en bok som raskt fikk stor utbredelse. På engelsk har den fått tittelen *The Man of Genius* (1895 [1888]). Lombroso finner her samme trekk av mental abnormitet hos det han kaller *idioter*, *kriminelle* og *geniet*. Blant kjennetegnene er det flere som *ikke* uten videre fins hos Ola (f.eks. epilepsi, og blant de mer kuriøse: stamming og venstrehendthet, se f.eks. 6f, 13 og 38),¹⁷⁹ men også en rekke som uten videre kan sies å stemme. Det gjelder selv-

¹⁷⁸ At Ola har intuisjon viser seg gjentatte ganger. Og at det er bevisst fra forfatterens side er tydelig for eksempel der Astri kaller Odin *bror*, og Ola like etter kommenterer det samme (7: 138 og 139). Hadde dette vært i virkeligheten, ville det ha vært utrolig; Ola måtte ha vært tankeleser i tillegg til skarpsynt (evt. ha spionert på dem), men teksten er selvsagt satt sammen av en som vet hva Astri og Odin nettopp har sagt, selv om de var i enom (dyrlegen beskylder Ola for å være nettopp «tankelæser, da git! Osså tar du annenmanns tanker i munnen etterpå», 6: 26). Det er hånden over det hele som utstyret Ola med disse evnene.

¹⁷⁹ Lombroso oppgir også direkte motsetninger som tegn: forsinket utvikling i tillegg til bråmodenhet (15ff), selvmord og annen tidlig død i tillegg til langt liv og alderdom (41 og 64f). Noe han for så vidt bygger inn i teorien: I motsetning til den fullbårne, sunne personligheten, «which bends not for any wind that blow» (314), *har* knapt det sinnssyke geniet en helhetlig personlighet (s.st.). Det blir litt som å plukke fra en smørbrøddliste (lange strekk av Lombrosos tekst har preg av namedropping), vi bør nok trekke med at det er ekstremene det gjelder også her, samt at det ikke er noe mål at teori og tekst skal bekrefte hverandre.

sagt melankolien (40ff m.fl.), selvmordet (41ff), men også alkoholismen (54, se også Nisbet 1900: 45), geniets forakt og manglende medfølelse for andre (62, jf. Olas flir og spott), religiøs tvil eller grubling (319), selvopptatthet (s.st.), skallethet (7, se også Nisbet s. 48), bråmoden framferd der evnene viser seg alt i ung alder (Lombroso 1895: 15 og 315), i tillegg til for eksempel det å leve opp til relativt høy alder (64). Dessuten må vi kunne si at Ola har et snev av *vagabondage* eller «dove of wandering» (18f), *overvekten* er også representert (gjerne sammen med ulike eksesser i matveien, som kaller på et ord som bulimi), og ikke minst blir *tuberkulose* nevnt som en sykdom med tilknytning til geniet og det åndelige (Lombroso 1895: 6, se også Nisbet 1900: 39, 46 m.fl. og Sontag 2002).¹⁸⁰ Når det gjelder den manglende evnen til å handle (*folie du doute*: 48ff, der han også nevner Hamlet, 53), skriver Lombroso at i motsetning til «ordinary lunatics» (53), er geniet «the more active in the ideal life because the less apt for practical life» (s.st.).

I tillegg kan disse teoriene kaste lys over noe Ola sier til Andrea: «æ hi drømt det, all mi tid, at æ fekk berre byttinga te bonn» (6: 46. For byttingen i folketroen, se Bø 1987: 92ff). Mens Andreas far sier til Ola at Håbergfolkene «[d]ikter sig tel å væra både det og det, – og du til å væra en stakar og en einstøing, en jælk i live, men ædelmodig så det renner av dig» (28). Dette går på det erotiske (det ædelmodige kan også knyttes til Thor Inge Rørviks rubrisering av Benjamins bok som en teori om melankolsk *heroisme*, 1994: 15): Olas evne til å elske er pervertert. Eller han er, hvis vi skal være nøyaktig, *fratatt* evnen; en *gjelk* er en kastrert hingst. Dyrlegen er fagmann, han vet hvor sterke driftene er i en hest som *ikke* er kastrert, og at han mener Ola *dikter seg til* å være gjelk tyder på at han ikke selv oppfatter ham som det. Uansett er det en slags impotens eller sterilitet han snakker om, noe også Lombroso er inne på: «Many great men have remained bachelors; others, although married, have had no children» (13), «Nearly all of these great men [geni han oppgir navnene på], moreover, showed anomalies of the reproductive functions» (316).

Disse anomalier består i at geniene enten er for lidderlige og/eller for kyske. Geniet fremviser ofte avvik nettopp i det organet som er «the source of its glory», skriver Lombroso (1895: 11). Kan vi lese dette som at Olas eventuelle sterilitet og frykten for degenerert avkom er tegn på at han er et geni til å elske? Og at han frykter å «bli tili blind»

Men mange av disse tankene var in på Duuns tid, både Lombrosos bok og f.eks. J. F. Nisbets *The Insanity of Genius. And the General Inequality of Human Faculty Physiologically Considered* (1900) kom i opplag på opplag.

¹⁸⁰ Sontag skriver at man ifølge myten måtte ha en særlig sjelelig disposisjon for å pådra seg tuberkulose (2002: 32f, 40). «The melancholy character – or the tubercular – was a superior one: sensitive, creative» (33), og sto også utenfor samfunnet (s.st.). «TB sufferers may be represented as passionate but are, more characteristically, deficient in vitality, in life force» (25). Både kreft og tuberkulose «are, or were, understood as diseases of passion. Fever in TB was a sign of an inward burning; the tubercular is someone who is 'consumed' by ardor, the ardor leading to the dissolution of the body» (21).

(6: 46) fordi han vet hvilke evner han har som seer? Og at han blir omtalt som «tullut» (7: 233 og 273) fordi han er så skarp? William A. Frosch skriver at det fra romantikken av var vanlig ikke bare å se på geni og galskap som noe som hang sammen, men at det på 1800-tallet også var en gjengs oppfatning at genier ofte var *sterile*, eller at avkommet var degenerert: «Maudsley wrote that 'the great man ... uses up the silently accumulated capital of generations. ... The natural result after him, therefore, is commonly mediocrity or degeneracy.' He also believed geniuses often were infertile» (1990: 54).¹⁸¹

Ifølge Lombroso er geniet også mer utsatt for *hallusinasjoner* enn vanlige folk (1895: 3, 56ff). Dette kan knyttes til episoden etter nederlaget med Andrea, der Ola blåser ut:

Ikkje trivs det hår på meg, og ikkje skjegg, eg er som eit eggskal både utvendig og innvendig, og så enda ha deg gåande her og sjå meg! Eg har set mor mi her eit par netter med eg sat blankt vaken i senga; og meg sjølv har eg set gong for gong – trur du noko menneske i heile kristenheita har gjort det? (6: 62)

Skal vi ta utsagnet hans for pålydende her, var han altså «blankt vaken» da dette skjedde (selv om det kanskje er vanskelig for oss å gå med på at det kan ha vært noe annet enn en drøm. Dessuten er det noe han sier i et sannsynligvis fiktivt *brev*, dette kommer jeg tilbake til). Nisbet snakker om «Waking visions» (1900: 260ff): «Apart from actual hallucinations there are waking experiences as vivid and fantastic as any dreams» (260). Den svarte gal-len var ifølge Agamben knyttet til en sykelig vekst av det imaginative, som kunne bli så sterk at det resulterte i fantastiske drømmer og visjoner. Med referanse til Freud sier han at det melankolske subjektet, på grunn av sin sterke revolt mot å innse tapet av det elskede objektet, kan komme til å klamre seg til det gjennom en hallusinatorisk ønske-psykose (1993: 22, se også s. 24ff). «The soul of the lover is pulled toward the image of the beloved written in the imagination and toward the beloved itself», siterer han Ficino (17). Også dette hører til forståelsen av melankolien fra opprinnelsen av (24).

Teorier som dette, med slektninger som fysiognomi, frenologi, evgenetikk osv., har lenge vært desavuert.¹⁸² Poenget er ikke å relansere dem, men å peke på at Ola, i tiden han lever i, *oppfatter seg selv slik*. Han kan ha lest slike teorier, eller hans opphavsmann kan ha gjort det. Duun sa selv at han i en periode leste alt han kom over om psykopatologi.¹⁸³

¹⁸¹ Frosch viser til Henry Maudsley (1835-1918), engelsk lege og psykiater. Sitatet er fra George Becker: *The Mad Genius Controversy. A Study in the Sociology of Deviance*, der det blir oppgitt å stamme fra Maudsleys «Hereditary In Health And Disease» (i *The Fortnightly Review* mai 1886, s. 657, se Becker 1978: 91 og 140). Denne har det ikke lyktes meg å få tak i.

¹⁸² Men ser ut til å være på vei tilbake, også for Harald Eias *Hjernevask*. I Sverige raste det i 2007 en like het debatt, utløst av Annica Dahlström, professor i histologi og neurobiologi ved Göteborgs universitet, med boken *Könet sitter i hjärnan*. Også velrenommerte tidsskrift som *New Scientist*, *The Economist*, og *Time* åpner for at det kan være noe i tanker om at kjønnshormon o.l. kan vise seg i ansiktsform, fingerlengde osv.

¹⁸³ I brev til Winsnes i 1937 sier han at han hadde lest litt psykologi av William James i 1909, og noe om og av Freud et tiårs tid seinere (Dalgard (red.) 1976: 201). Winsnes gjengir dette som et faktum, uten å vise til brevet (1937: 547), og Vannebo ser ut til å ta utsagnet for god fisk i 1990b: 140 og 2004: 44f. Men Hage-

At Ola er klar over egne gaver, er tydelig: «Det var synd, var det, at ikkje eg vart prest like vel. Eg skulde ha fingra fint på hjarte åt folk, slik! han spella med fingrane på flaska han stod med» (7: 149). Han sier også til dyrlegen at «eg er storkar eg» (6: 27), mens Gjartru oppdaterer den hjemkomne Jens slik: «innvendi, hell ka æ skal kall det, der e 'n tå eit finar slag; han veit korles det skuld ha vøri» (83). Men det som skulle blitt av ham ble aldri fullt realisert. Som Odin sier etter at han er død: «Han ha' visst aldri vøri i gang» (7: 206).

Bale skriver at det med Benjamins bok om det tyske sørgespillet ble kastet et «nytt lys over et av Saturn-menneskets trekk – troløsheten» (127). Man kan også kalle Ola troløs i måten han gir slipp på Andrea på. Han er for det første troløs overfor sine egne følelser. For det andre er han – med replikker som «Du vild' visst gjern ha havt som ei lita 'opplevels' du?» (61), og «Kund æ ikkj få ligg i lag med dæ i natt da?» (75) – temmelig brutal overfor hennes (og/eller velmenende: man kan også forestille seg at han tenker det blir lettere for henne å glemme ham hvis han viser frem vrangsidene). Hoffintriganten er både tro og utro på samme tid, skriver Bale (128). Når det gjelder melankolikeren som intrigemaker, Benjamins foretrukne term, kan man spørre: Hvorfor kom ikke Ola ut med det han visste om Lauris og pengene mens han levde, i stedet for i brevet han legger igjen? Brevet kan man se som en ruin i benjaminsk forstand. Det er en *ting*, en etterlatenskap. Ola *kunne* ha sagt det som står der i levende live, slik onklene gjør det når de stadig finner på fandenskap. Da ville det ha vært hans levende stemme som bar ordene frem, med avsenderen som en person det var mulig å spørre ut, nå står bare sporene igjen; «det var den runde fine skrifta til Ola» (7: 203). Sontag skriver at Benjamin «perceives that the deep transactions between the melancholic and the world always take place with things» (392). Når Odin finner brevet og gir det videre til Mina, er det en transaksjon av ting alt her (se også Benjamin om rekvisitten, s. 136f). Men brevet er også noe som *lever videre* etter at Ola er død. Det setter i gang ny handling, holder oppe den narrative driven.

Tingene representerer *immanensen* (i tradisjonell filosofisk forstand, ikke i Batailles). Brevet er en *ting*, skoene er *ting* (de er også en slags brev, en transaksjon mellom melankolikeren og verden, som setter i gang prosesser også i leseren), og det er også *jorden* (myren, Håberg-gården). De er alle materie. Den barokke melankolien er *rettet mot objektene*,

berg siterer et brev til Magnhild Jørstad, der Duun i 1907 sier at «eg les alt eg kjem yver um 'sindssygdomme', um nevrose og paralyse og slik», og dessuten «dansen Lange» (1995b: 39), trolig Carl Georg Lange. Max Tau nevner Freud, Adler og «de moderne engelske psykologer», og forteller at i Duuns bokhylle «sto de alle på rad og rekke, forskerne som hadde kastet lys inn i menneskesinnets dunkelhet» (1977: 89, jf. Hageberg 1996a: 32 og Groven 1998: 108f). Tau tidfester ikke, men Duun er *lærer* når han er på besøk, noe han sluttet med i 1927. Han nevner også hvilke norske bøker som nettopp er kommet på tysk (og fortellingen virker kronologisk), noe som gjør det rimelig å tro at besøket har vært ikke så lenge før 1927. Hageberg (s.st.) mener det må ha funnet sted på 30-tallet. I september 2008 er det én bok av Freud i Duuns bibliotek, *Indføring i psykoanalyse* (1929), ingen av James, Lange eller Adler.

skriver Bale (128). Den har dermed en retning *nedover*. «Hoffintrigantens troløshet mot menneskene er en troskap mot tingene, en kontemplativ hengivelse overfor dem. Han gir avkall på håpet og overgir seg til skyldlovene i sitt liv» (127), skriver hun. Slik finner han en sannhet som andre melankolikere går i miss: «den ubarmhjertige innsikten i tingenes tilstand – om naturens ubønnhørlige gang mot død» (s.st.). Benjamin «fremstiller den barokke melankoliker som nedsunken i en tom verden» (128, men viser også «hvordan kontemplasjonen av denne tomme verdiløse verden innebærer en immanent dialektisk bevegelse» (128-129). Dermed beskriver han en *redning* som ligger i «en sekulær form for frelse» (129). «Hvor kontemplasjonen av gjenstandsverdenen hos Ficino er utgangspunkt for et omslag i transcendens, så forblir den i sørgespillet i immanensen» (127). Dette i motsetning til tidligere teorier: «Den ficinske lære om hvordan nedsenkningen i tingene slår om i en gradvis oppadstigning fra sfære til sfære og opp i den høyeste av dem, blir som en speilvendning av den nedsenkning i tingene man finner i sørgespillet» (s.st.).

På samme måte som i barokkens sørgespill, er det ingen transcendens hos Ola, ingen metafysisk frelse. Han *forblir* i gjenstandsverdenen: brev, sko, gården, myr og berg, og til slutt det kalde vannet. Men hos leseren skjer det noe. Kan vi si at leseren føres ned i tingene, gjennom dem, og ut på den andre siden? Som Sigyns ferd ned i sentimentaliteten og ut av den? At en slik nedstigning kan slå om i en estetisk transcendens? Både drukningsdøden og innstillingen mot det fysiske-materielle har retning nedover. Men gjennom Olas fordypning blir leseren løftet over dem, noe som gjør tanken nærliggende at Ola *må* dø for at leseren skal få den katarsisliknende erfaringen.

Den depressive Ola. Det oseaniske uendelige vs. sneglehusets *incurvatus*. Kristeva

Julia Kristeva kaller melankolien «den lidenskapelige kjærlighetens mørke skygge» (1994: 23).¹⁸⁴ Jeg prøver å vise hvordan forståelsen av Ola må legge vekt på kjærlighetsmotivet. Selvmordet og det ladede bildet av skoene som står igjen på land, kan forstås ved hjelp av Kristevas *Svart sol*. Forfatteren snakker her om to typer depresjon, som begge kan føre til selvmord, men som må tolkes ulikt ut fra hvilken årsak de har. Den *objektale* depresjonen er «implisitt aggressiv» (37), mens den *narsissistiske* depresjonen, som er individkronologisk eldre enn den objektale (dvs. skyldes forhold som ligger lenger tilbake i den individuelle historien) er vendt mot den depressive selv: «I dette tilfelle er ikke selvmordet en ka-

¹⁸⁴ Jaques i *As you like it* sier at elskerens melankoli er den lærdes, musikerens, hoffmannens, soldatens, advokatens og kvinnens *til sammen* (IV.1.10-159).

muflert krigshandling, men en gjenforening med tristheten og, hinsides denne, med kjærligheten som aldri nås, alltid er et annet sted» (28, se også Kristeva 2002: 200ff. Birnbaum og Olsson har *melankolien* i stedet for «tristheten» her, 1992: 58).

Den objektale depresjonen er vendt mot et distingverbart mål, mens den narsissistiske er diffus og utflytende. Kristeva kaller den faktisk *oseanisk* (1994: 34. Rett nok i anførselstegn; sammenhengen er slik: «Den depressive fornektelsen som tilintetgjør meningen i det symbolske, tilintetgjør også handlingens mening og leder subjektet til å begå selvmord uten angst for desintegrasjonen, men ser det som en gjenforening med den arkaiske ikke-integrasjon – like dødelig som frydefull, 'oseanisk'», 1994: 34. Hun snakker også om oseanisk *tomrom*, 42, og i en kasus-beskrivelse skriver hun: «En oseanisk, total død oppslukte verden og Helenes person i en knugende, hodeløs og urørlig passivitet. Dette dødelige havet kunne etablere seg sammenhengende i dager og uker», 80). I innledningen snakker Toril Moi om det narsissistiske selvmordet som «en slags oseanisk gjenforening med selve sorgtilstanden» (13). Det oseaniske peker mot det grenseløse, det som helt er uten skiller. Å være i verden som vann i vann, husker vi Bataille sa, er et umulig prosjekt for mennesket, det innebærer immanensen, og med den døden. Men det er like fullt en drøm. Å gå opp i en annen er også forelskelsens impuls og kjærlighetens mål. Synnøve Rodal snakker også om selvmordet som et *kjærlighetsmote* (2007: 51 og 52).¹⁸⁵

Kan en slik depresjon påvises for Olas del? Kristeva: «Et slikt individ oppfatter ikke seg selv som krenket, men skyldig i en fundamental skyld eller feil, en medfødt mangel» (28). Vi husker fra gjennomgangen av Olas liv at det aller første gangen han ble nevnt, fortelles at moren nesten satte livet til under fødselen. Så dårlig var faktisk Massi at Anders i løpet av disse årene fikk barn med en av tausene (5: 207-208). Massis tilstand kan selvsagt tolkes som en strategi for ikke å bli gravid igjen, men hvis vi oppfatter utsagnet som sant, kan hun ha vært så dårlig at hun ikke engang kunne skjøtte den helt basale omsorgen i spedbarnsstellet. Hun var tross alt «kleinhelsug i mange år etter» (207). Dermed er grunnen lagt for at Ola kan ha fått et svært så tidlig følelsesmessig sår, og vi må tro at både Massi og andre kan ha nærret en viss ambivalens til gutten som nesten tok livet av moren. Kristeva sier rett nok at tristheten i dette tilfellet snarere er «det mest arkaiske uttrykk for en narsissistisk, ikke-symboliserbar, unevnelig skade, som har skjedd så tidlig at

¹⁸⁵ Innledningsvis i *Ubeaget i kulturen* bruker Freud ordet «oseanfølelse». (1966: 6). Han ser ut til å ha det fra et brev fra Romain Rolland, der det inngår i en diskusjon av «religiositetens egentlige kilde» (5), utspringet for «den religiøse energi som de forskjellige kirkesamfunn og religionssystemer bygger på» (6). I ordet ligger «en fornemmelse av 'evigheten', en følelse av noe ubegrenset, skrankeløst» (5), «en følelse av uøselig fellesskap og samhørighet med omverdenen» (6). Freud sier at brevet voldte ham besvær, fordi han selv ikke har merket noe til en slik følelse, men at han kjenner ett og bare ett tilfelle der grensen mellom jeg-et og objektet ser ut til å forsvinne: forelskelsen (7).

det ikke kan refereres tilbake til noen ytre agent (subjekt eller objekt)» (28). Slik sett skulle det være feil å peke ut moren som årsak. I motsetning til Sigyn, som er sint på moren (i fortiden) og omgivelsene (i nåtiden) og Petra, som har slektsarven å stri med (i fortiden) og er sint på Sara og Harald (i nåtiden), er det vanskelig å peke ut en definitiv årsak til Olas sinnelag (han er den han er også *før* kjærlighetssorgene). At han bryter med Andrea er en følge av, ikke en årsak til, tungsinnets hans. Både i Sigyn og Petras tilfeller kan man se på selvmordet som «en kamuflert krigshandling» (Kristeva 1994: 28). Olas er mer en kjærlighetserklæring. Eller en erklæring *om* kjærlighet, i alle fall, eventuelt «en endelig triumf over tomrommet etter det tapte objektet» (Kristeva 2002: 201). Ifølge Kay Redfield Jamison (1999: 139) representerte drukning for Karl Menninger et ønske om å vende tilbake til livmoren (Ola, Sigyn), mens det for Freud sto for et ønske om å *få* barn (Petra). Men nå er dette en litterær tekst, ikke en kasus-beskrivelse, og grensen mellom hva man skal oppfatte som realistisk og ikke er flytende. Dessuten husker vi hvordan moren viste seg for Ola da han hadde det som vanskeligst. Den eventuelle omsorgssvikten fra Massis side åpner også for det såkalte *deprivasjonsyndromet*. Spedbarn kan i verste fall dø hvis de ikke blir vist omsorg og kjærlighet de første månedene. Eller det kan gi seg ikke fullt så dramatiske utfall, idet barnet ikke blir «psykologisk og følelsesmessig rede for det store foretagende som ligger foran: å gå på egne bein ut i en ukjent verden. Det vil stadig 'se seg tilbake', og til sin skrekk oppdage *tombet*. Personene mangler en trygg kjerne i sin personlighet, et stabilt selv» (Torkelsen 1996: 108, forf.s uth. Det er René Spitz som er kjent for forskingen på deprivasjon hos barn, se også May 2007: 289). Dette kan dermed være en faktor ikke bare i forhold til selvmordet, men også til Olas tilknytningsangst.¹⁸⁶

Olav H. Hauge har et dikt med denne tittelen: «Og eg var sorg» (2008: 207). Identiteten som blir slått fast gjennom kopula-verbet angir at det her, i likhet med det oseaniske hos Kristeva, ikke er snakk om grenser, om å *ha* sorg, være *i* sorg, oppleve noe *som* sorgelig e.l. Det er en fullkommen identifikasjon mellom jeg-personen og sorgtilstanden. Diktet åpner slik: «Og eg var sorg og heldt til i ei hole» (s.st.). Hulen er et vanlig bilde på livmoren, og det å gå inn i en hule et signal om regresjon. Men hulen er dessuten en *bøyd form*. Bale fremhever en slik bøydheth som nok et kjennetegn ved det melankolske temperamentet. Hun viser til Starobinski, som kaller melankolikeren «en bøyd figur» (1997: 9,

¹⁸⁶ Det er påtakelig hvordan m-en går igjen i mange av kvinnene i Olas liv: også Mina og Mattea begynner på *m*, som er en av de første lydene spedbarn lager (den andre er *a*, som i Andrea, Anetta, Laura, og som ifølge Rolv Nøtvik Jakobsen er viktig i jødisk og buddhistisk mystikk, 2008: 134). Både Mina og Mattea er moderlige i forhold til Ola, den siste er «av morfolke» (42) hans, og «ho stod for både huse og han som ei mor» (s.st.). Også flere av Bibelens opphøyde navn begynner på *m*, Caputo kommenterer f.eks. at «(there is a confusing *mêlée* of Marys in the Christian scriptures)» (1993: 172, forf.s uth.).

Starobinski 2009: 41ff). Dette gjelder ikke minst i billedkunsten (og jf. beskrivelsene av den fotograferte Benjamin som Sontag innleder Benjaminessayet sitt med), og Starobinski påpeker hvordan de franske verbene *pencher* (å bøye seg) og *penser* (å tenke) begge kommer fra *pendere* (å henge, 2009: 42). Bøydheten kan ses i forbindelse med både det innkrøkte og det selvrefleksive ved Ola. Dette er som sagt viktig i Bales fremstilling; i alle hennes tre innfallsvinkler – melankoli i forhold til kreativitet, allegorien og refleksjon – er en slik bevegelse fremtredende. «Å trekke seg inn mot sitt eget sentrum er Jordens egenkap – den sorte gallen er således analog med Jorden. Derfor får den sorte gallen hele tiden sjelen til å samle seg sammen til en enhet og til å kontemplerer seg selv», skriver Bale (51). Som tankefigur er dette kuleformet, som steinen.

Bildet av eremittkrepsen passer også i denne sammenheng som hånd i hanske: Å kripe inn i en beskyttende omgivelse er en mor jeg vil tilbake-positjon, å krøke seg sammen i fosterstilling eller som et dyr i dvale, i en hule. Sneglehuset er krøllet rundt sin egen midte, det er *incurvatus in se*. *Incurvatus in se* er et begrep fra teologien, som ifølge Matt Jenson kjennetegnes av egenskaper som stolthet, hovmod og egenkjærlighet (men uten at det er likhetstegn mellom disse). Jenson finner begrepet i kim hos Augustin, følger det til Luther, som er den som vanligvis forbindes med det, og videre opp til vår tid (der Kierkegaards demoniske innesluttethet er én stasjon på veien, og med den fortvilelsen og angsten for det gode, se Kierkegaard 1994 5-6: 202ff). *Homo incurvatus* har med *synd som introversjon* å gjøre, det å være selvsentrert og selvopptatt, noe vi må kunne si Ola er (selv om dette ikke lenger regnes som en synd). Det er i denne forbindelse interessant at den «gravity» som er satt inn i tittelen på boken, i tillegg til «alvor» og «verdighet» kan bety *tyngdekraft*, altså noe som suger og drar, i likhet med myren Ola snakker om. Jenson bruker også en metafor som kvikksand (2006: 61), som man kan se på som en form for myr (noe myr-isk. Dessuten knytter disse metaforene selvsagt an til melankoliens *tungsinn*).

Heltoft har brukt *incurvatus*-begrepet om Duun (1950: 77-98).¹⁸⁷ Hun oppfatter det som en sjelelig tilstand som springer ut av den «medvidenhet om sig selv» (77) hun ser hos en rekke av hans personer. Dette finner hun uttrykt av forfatteren selv, i brevet om Martin Brudalen jeg alt har vist til (s.st.). Medvitenheten kan være tendenser til selvopp-

¹⁸⁷ Med henvisning til Heltoft diskuterer Høystad om en kan se Odin i ungdomsfasen som innkrøkt i en slik forstand, men mener det heller er selvrefleksjon det er snakk om (1987: 114). Seinere skriver han at Odin skal være den som «tåler den medvitne sjølvrefleksjonen utan å bli innkrøkt i seg sjølv og misse den spontane handlekrafta» (1996: 485). Heltoft bruker betegnelsen om Didrik i *Medmenneske*, han er «Bøjet ind i sig selv» (1985: 31). Det samme gjør Fjær (1933: 9), som Thesen viser til (1942: 280), og Heiberg (1976: 120). De sistnevnte ser altså ut til å knytte betegnelsen til *ondskap*, jf. over, om synd som introversjon.

tatthet, egoisme og ulike nevrotiske egenskaper. Den selvmedvitende er hemmet, og uten evne til å oppføre seg naturlig:

Hans liv bliver i meget høj grad et forestillingsliv, hvor de spontane og skabende kræfter, som i den indre koncentration ikke finder naturligt omløb, omsættes i tanker og drømme, som erstatter den virkelighed, hvis krav den medvidende er uegnet til at opfylde. Hvis evnerne er forhånden, finder denne omsætningsproces sit udtryk i kunst. (93)

Incurvatus-posisjonen resulterer i at personene blir spaltet. Den ene delen handler, den andre *betrakter* den handlende. Dermed risikerer de å bli sperret ute fra virkeligheten (80). Heltoft merker seg at «De fleste af slægtens mislykkede 'brødre' har kunstneriske anlæg» (94), i tillegg selvsagt til Otte og Odin. (Når det gjelder årsaken, lokaliserer hun denne for Olas del i et skisma mellom den moderne individualismen og naturmennesket, 94-95).

Heltoft synes Duuns behandling av stoffet tyder på at han oppfatter det som «et tidstypisk fænomen, et tegn på kulturdegeneration» (79), og at det hos personene er selvforskyldt, men likevel ikke håpløst; Carolus Magnus er den eneste som ikke er i stand til å ta opp kampen mot problemet (78). Hun mener Duun knytter problemstillingen til syndefallet. Om han enn «ikke oppfatter syndefallet bogstaveligt, er der ikke tvivl om, at han betrakter den eensidige selvbeskuelse som selve synden» (s.st.). I *Juivefolke* utvider forfatteren motivet, hevder hun; her er det ikke lenger et stadium i individets, men i menneskeslektens utvikling (s.st.). Heltoft mener også å finne et åndelig slektskap mellom Ola og Odin på det stadiet i Odins liv der han gjennomgår sin «modningskrise» (79).

Oral fiksering: «Du kunde suge blod»

Ola sier at krepser *eter ut* den opprinnelige beboeren i sneglehuset. Dette kan vi se som del av en oral fiksering hos ham. Kannibalismen Birnbaum og Olsson snakker om, er nemlig ett av flere utfall en slik fiksering kan få. Forfatterne setter nærmest likhetstegn mellom det orale og det kannibalske, det trenger altså ikke være snakk om kannibalisme i bokstavelig forstand, som det å fortære et individ av samme art. De viser til Karl Abraham, som både svært tidlig og mer detaljert enn Freud «teknar [...] sambandet mellan melankolin och ett tidigt, bortträngt ätande» (1992: 64). Han tese er at melankolikerer

har en oral fixering och bär på en känsla av skam för sina 'kannibalistiska' impulser, vilket yttrar sig i självbestraffning, lidande-mystik och självvält. Hatet riktas främst mot modern, i en sorts omvänd Oidipuskomplex, varför melankolikern får problem att skilja oralt och genitalt, att äta och att älska. (s.st.)

Det er mye ved Ola som faller på plass i et slikt perspektiv. Eremittkrepser er nevnt. Videre sier Petter til Ola: «Eg har sett munnen din, somtid. Det er ein småmanns-munn. Du kunde suge blod» (6: 70). Ola tar raskt til seg bildet, og sier til Andrea «ser du ikkje eg

har blodsugar-munn?» (72). Også i overført betydning er det orale til stede; når Ola oppsøker dyrlegen etter at han har gitt opp, sier han at han «[m]ått visst kjenn kor det *smak*» (60, forf.s uth.). Og det er ikke udelt positivt: «Osså denher usmakjen i munn!» (s.st.). «[E]g får munnen full av vatn!» (61), sier han litt seinere, og da ikke på grunn av noe appetittvekkende, snarere er det et frampeik mot selvmordet.

«Melankolikern är ett rovdjur med gränslös aptit på den mest sublima näring. Han är innta bara en bestialisk kannibal, som Stavrogin, utan en raffinerad vessla, som Jaques, med sinne för de sköna konsterna» (13), skriver Birnbaum og Olsson. Olas bilde av eremittkrepsen ligner Jaques' sammenligning av seg selv med røyskatten i *As You Like It*, som grådig suger ut innmaten i egg. Begge er snyltere som går til angrep på forsvarsløse motstandere.

Benjamin på sin side viser til Panofsky og Saxl, som skriver at Kronos avler og *spiser* utallige barn, samtidig som han er dømt til evig ufruktbarhet (1994: 157, jf. Ola som gjelk. For sammenhengen mellom Saturn og Kronos, se Hammer 2004: 52, for sammenhengen mellom Kronos og *tiden*, som også sluker sine barn, se Hammer s.st., Birnbaum og Olsson s. 24). Ved siden av overvekten, som peker i samme retning, er Ola opptatt av alkohol og hjemmebrenning, han er ivrig etter å få smake. Alkoholen er også knyttet til melankoli og kunsttematikk, som noe som både lindrer og fanger:¹⁸⁸

Og har du ein skvett på buttelen, så tek du han fram no, sa Ola ålvorsamt. Han sugde nedreppa inn i munnen, og det gjorde auga i han enda blankare. Lauris reiste seg og gjekk ut; kom så att med ei flaske. Ola var tirande forviten: Men ser det slik ut da? Nei så blankt da gut, få kjenne!

Han kjente på det, og auga vart salig små i han. Så opna han dem stort: Jøss, Lauris, det der det! Men eg skulde ha set på når det *kom!* Når du heldt på og *laborerte*. Han ser velare på Lauris: Du er meg ein meister, og ein mangfaldig kar!

Han sa det gong for gong, etter han hadde smaka på dropane og kvikna til. (7: 170-171, forf.s uth.)

Birnbaum og Olsson snakker om «sjålvbestraffning, lidande-mystik og sjålvsvålt» (64). Ola viser flere ganger en nærmest masochistisk fryd: «Det sveid så godt all kroppen inn-gjennom, når *det* kom for han» (6: 43, forf.s uth., *det* viser til å oppfatte seg som taper; Ola pirker i såret ved å minne seg om at han faktisk skulle ha vært noe). At han skulle bære på et *hat* overfor moren, som i sitatet over, er en drøyere påstand, som jeg ikke vil komme med. Men jeg vil minne om spekulasjonene angående hans spedbarnstid, samt den abrupte måten moren melder seg for ham på når han er på det mest suicidale etter bruddet med Andrea. Han refererer da for Mattea hva han skal ha skrevet i et brev til Andrea mens han lå søvnløs om natten, der det jeg tidligere har sitert om at ikke hår og skjegg trives på ham og at han har sett moren da han satt «blankt vaken i senga» avsluttes med

¹⁸⁸ Se f.eks. Tom Dardis: *The Thirsty Muse. Alcohol and the American Writer* (1989) og Kay Redfield Jamison: *Touched With Fire. Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament* (1993).

«Som berre det no, at eg ligg her og skriv til deg» (62).¹⁸⁹ Det sies ingenting om hva slags inntrykk moren har gjort. Hun bare er der.

At melankoli kan vise seg som både *anoreksi* og *bulimi* er klart både hos Kristeva, Bale og Birnbaum/Olsson (ulvehunger som invertert spisevegning). Ola var stor *før* han ble født – var han en kannibal, en eremittkreps alt da? Vi kan i alle fall lese det som et signal om at det ikke er mulig å forklare hele psykologien hans med barndommen. Han er viktig på et annet nivå.

Bibel og babel. Åbør, åbord, ånd. Stein, vind, vann

Tidlig i *Storrylloppe* sier Ola at han er «'veiet og funden for lett'. Av mæ sjøl, forstår du. Fyk som eit fjun i vinden» (6: 27). Og på en måte er han ikke bundet av noe, han har verken familie eller andre verdslige sammenhenger som holder ham fast (jf. Pinocchio, som i Disney-versjonen synger «I have no strings to hold me down» vs. den suicidal Plath, som i «Tulips» beskriver hvordan hun holdes tilbake av bildet av familien: «My husband and child smiling out of the family photo;/Their smiles catch onto my skin, little smiling hooks», 1965: 10). Affiniteten til vinden har også med melankolien å gjøre, i den forstand at det luftige peker mot det intellektuelle, de åndelig anlagte. Slik sett har det med det å *ikke* være forankret og jordbunden av tingene å gjøre. «Din tanke er fri», som det heter.

Olas utsagn om at han er «'veiet og funden for lett'» og «[f]yk som eit fjun i vinden», skjer i sammenheng med Peders avreise til Nordland. Delen heter «Børen bles» (25), og det er mye vind her, ikke bare knyttet til Ola.¹⁹⁰ Slik lyder den innledende beskrivelsen:

Det var ein lystig landvind, dagen etter, sol og vind over alle åkrane, og folk låg i det og skar. Ingen vilde bli sist, dei «jaga haren» frå gar til gar, og ein kunde rett som det var høre dei ropa bortpå ein åker, – da fór han derifrå og til grannen, om *der* skulde vera ein åkersnipp uskoren å gjømme seg i. Kornstaur voks det i våre alle åkrane bortetter, gul og god i solskine, og vinden bles på han og vilde han vel.

Vinden han vilde alle vel, slik synes Ola det var, det var børen for notfolke og børen for landmannen med. Det susa herlig oppi lauvlia og utover fjorden, ein fekk hug til å la han ta seg. Ola gjorde det, han let vinden ta seg vestover; han gjekk til dyrlegen, enda det var ikkje dit han vilde. (s.st.)

Vinden fører Ola, mot hans vilje, til dyrlegen, det vi si til Andrea. Men også Peder merker vinden, og også for han kan den knyttes til forholdet til Andrea. Om kvelden samme dag, når den har stilnet, og Peder er på vei til Andreas loft, er den «berre som ei kviskring i han, som skynda på» (34). På vei hjem fra loftet hører han «berre susinga av stormen, han

¹⁸⁹ Han sier «til henne» og «til deg», jeg forstår det som «til Andrea». Dette er også et slags brev. Det er satt i anførselstegn når Ola fremfører det muntlig for Mattea, selv om det kanskje snarere er det at han «skreiv» det som skal utstyres med denne fiksjonsmarkøren. Det er vanskelig å vite, ingen ting i teksten tyder på at han leser det opp, og brevet blir heller ikke nevnt seinere.

¹⁹⁰ Jeg bruker «del» om øverste nivå, med overskrifter, og «kapittel» om underliggende, med romertall.

låg visst oppi lia og sov no» (37, på samme måte som Andrea nå ligger på loftet og presumptivt sover), og når han er hos Kjerstina for å avslutte forbindelsen til henne, opplever han det på samme måte som Ola «liksom børen hadde tak i han att» (40).

Neste morgen er det fortsatt vind: «Landvinden hadde vakna med nytt mot, han gav på liksom han vilde stryke ut alt som hadde vore, både på sjø og land» (41). Her kan vi lese «på sjø» som «for Peder», mens «land» gjelder Ola. Begge har god grunn til å «stryke ut» noe; Peder tanken på Kjerstina (og Ola, og kanskje til og med Andrea), Ola tanken på Andrea (og Peder). «Dei har no børen, hører eg» (41), tenker Ola når han våkner. «Men», som han fortsetter, «det kan vel ikkje vera større å bli så lett og god for?» (s.st.).

Som i sitatet over, når det var «børen for notfolke [dvs. Peder] og børen for landmannen [dvs. Ola] med» (25), er dette en vind som vil stryke ut «alt som hadde vore» (41). Men om delen åpner med at Ola har medvind, blir det en endring. Vinden snur, kan man si. For når delen er slutt, er det også slutt mellom ham og Andrea. «Og børen han bles, for dem som hadde han *med seg*. Ola hadde han imot seg innerter moane» (46, forf.s uth.), er avslutningen. Vinden blåser samme vei, men for Ola er ingenting det samme.

Hos dyrlegen, før Andrea kommer, trør Andreas far Ola litt for nær. Og ikke på en hvilken som helst tå. Han sier at han synes han burde gifte seg. Ola blir hvit og vil gå:

Men Ola vart ståande, Han hadde alt gått, syntes han, vinden tok han og bar han ut i lause lufta, fanns ikkje forfeste meir.

«Ë e 'veiet og funden for lett'. Av mæ sjøl, forstår du. Fyk som eit fjun i vinden.» (27)

Jeg skal trekke inn to intertekster her. Den første, «veiet og funden for lett», er et bibelsitat, hentet fra Daniels bok 5.25. «Mene mene tekel ufarsin», heter det der, noe som blir utlagt «'mene' – 'talt' har Gud dagane åt kongedømmet ditt og gjort ende på det. 'Tekel' – 'vegen' er du på vekta og funnen for lett» (5.26-27). Her har Duun valgt å utheve lånet både gjennom dansk-norsken han lar Ola uttrykke seg i, og gjennom å sette inn anførselstegn. Den andre interteksten, om å bli ført med vinden som et løv eller et blad, er løsere, og kan ses på som et bilde tilhørende standard-repertoaret for det å være maktesløst overgitt til sterke følelser, å bli båret av sted, revet med, ikke ha fotfeste lenger, som Ola også sier. Det kan også spores tilbake til Bibelen: «Lèt han dei verta som halmstrå i vinden/lik agner som stormen sopar bort?» (Job 21.18). «Dei» viser til de gudløse, noe som også er tilfelle i Sal. 1.4, der de gudløse er «lik agner som spreiest for vinden».¹⁹¹ I den norrøne litteraturen finner vi similen i *Den fyrste Gudrunkvida*: «Som eit lauvblad i lunden

¹⁹¹ *Nynorskordboka*: fjon 2) tynt strå *grasf- / hârf-*), agn: dekkblad kring småaks og blomstrar. *Nynorskordboka* har også med uttrykket «fyke som a-er for vinden», som vil si å «vere lett el. verdilaus». Fjon, agn og halmstrå kan ses som mer eller mindre synonyme.

/no liti eg er» osv. (strofe 19, i *Edda* 2008: 189, originalen har bare løv, «lauf», ikke «dauvsblad»). Her er vinden ikke eksplisitt nevnt, men det å kjenne seg liten og maktesløs i sorgen over å ha mistet den elskede, er fremhevet som kontrast til hvor stor og mektig Gudrun var før. Dette er et bilde som stadig er levende; i Hellbillies' ballade «Som eit lauv i eit vindkast» (1993), blir det å være intenst forelsket beskrevet nettopp slik.

Ola kjenner seg så liten som nesten ingen ting. Stort enklere kan det ikke sies; lykken har definitivt snudd. Det vil si, det er jo Ola som snur, han vender kjærlighetsparet ryggen og lar dem seile sin egen sjø. Da de dro uttrykte dyrlegen bekymring for at de skulle få for sterk vind på ferden. Han leter da etter et ord, som til og med blir gjentatt og forklart (noe som i tilbakeblikk kan virke påfallende):

«Dem hi børen, dem som segli nordover,» seier Ola.
«Ja-a; *dom* har børen. Fortener'n gjør dem au. Bare dom inte får – å er det dere kallar det, skal je si?»¹⁹²
«Åbør.»
«Åbør ja. Ovbør. Han ser mig noe tynn ut, den der guttepjokken. Der er visst mer mot der enn makt. Men det blir jo deres sak og inte vår. Hva?» (45, forf.s uth.)

Ordet *ovbør*, i dialektformen *åbør*, er såpass sjeldent at dyrlegen må spørre etter det. Han ekspliserer det ved å gjenta det i normert form (og at han kontrastivt uthever *dom*, viser at han også har forstått den doble betydningen: at Ola *ikke* har børen). Når så Ola, mange år seinere, setter skoene fra seg og går på vannet, brukes også et sjeldent ord, trolig enda sjeldnere, nemlig «åborden». Det heter da at Mina «gjekk seg på skone hans ved åborden der fartya fortøyde seg» (7: 202). Dette ordet fins verken i *Nynorskordboka* eller *Bokmålsordboka*, og heller ikke hos ordnett.no. I Norsk Ordboks setelarkiv gir det to treff, det ene fra nettopp dette stedet hos Duun, det andre med en helt annen betydning.¹⁹³

«Åbør» derimot, gir tre treff i setelarkivet. Det ene forklarer hvordan prefikset «ov-» i Hålogaland kan uttales som «å-», det andre dekker bruken hos Duun (bortsett fra at det sies at medvinden er så sterk at man ikke våger seg ut). Men det tredje peker direkte tilbake til det som hos Duun heter, ikke *åbør*, men nettopp *åbord*: «Ved heimehamn var

¹⁹² Anførselstegnet mangler også i førsteutgaven (1920: 69). Men her er også slutten av dyrlegens replikk annerledes: «– å er det *det heter nå da*, skal je si?» (min uth.). Jeg har som sagt ikke funnet andre slike diskrepanser. I den første samleutgaven av *Juvikfolke* er ordlyden i overensstemmelse med *Minnentgaven* (1927: 378). Endringen var altså nedfelt i Duuns levetid. Imidlertid mangler anførselstegnet også der. Jeg er usikker på hvordan dette skal tolkes. Velger man å tro at Duun selv har stått for endringen, kan man tenke det som et tegn på at stedet var viktig for ham. På den annen side, da skulle han også ha sørget for at anførselstegnet kom på plass. Dermed er det nærliggende å tro at den har oppstått i trykkeprosessen. Men det er også mulig å tenke at forfatteren har vært så opptatt av å få tekstendringen på plass at han har oversett tegnet. Bjørvand Bjørkøys funn tyder på at Duun er rausere med utfyllende informasjon når han endrer i nytgitvelser (2011). Men her er knapt den ene formuleringen tydeligere enn den andre.

¹⁹³ «Åbord el åburd? I Trøndelag kalla ein vassrenna for 'åbol' òg, Programbladet nr. 7 – 1963 (frå setel *kvern kall*) sb». «Ovbør» gir atten treff, som alle knytter ordet til vind.

det oftast oppsett 'åbør' av stein til å festa linene kring» (*Årbok fra Nordfjord* 1953).¹⁹⁴ Det som hos Duun bare er en viss fonetisk likhet, antydning på tvers av 40 år og godt over 400 sider, blir her en fullstendig (semantisk og fonetisk) identitet. Gjennom den lydlige likheten knyttes Olas selvmord direkte til den dagen da Peder dro til Nordland, som var samme dag han skjønte at han og Andrea var forlovet. Åbør blir åbord, og åbord åbør, de kan ikke skilles, som vann ikke kan skilles fra vann, verken i overskridelsen eller i den oseaniske kjærligheten. En *bør* er selvsagt også noe man må holde ut og bære. Ordene kommer av samme rot, men er hunkjønn i betydningen *byrde*, hankjønn i betydningen *vind*. Også dette ordet knytter børen Ola bærer til stedet han forlater livet. Det knytter også vind og stein sammen, hvis man tenker seg stein som noe man typisk bærer (Atlasmyten, å ha en møllestein rundt halsen, en stein falt fra skuldrene mine osv.). I likhet med åbøren og åborden blir de identiske, vinden er stein, og den er en byrde. Åbør, åbord, vind, stein, Peder, Andrea og Laura, de blir en semantisk sfære av kjærlighet, sorg og umulig gjenforening. Homofonien etablerer en sammenheng, ikke bare mellom ordene, men også mellom de to tekststedene og de to dagene. Åbøren, åstedet for Peders avreise, leder mot åborden, åstedet for Olas.¹⁹⁵

Duun lar Ola og dyrlegen kalle vinden *åbør*, og kommer selv med det sjeldne ordet *åbord*, som fortellertale, eventuelt gjennom Minas fokalisering. Dette vil jeg kalle omsorg. Det viser Duuns holdning som en kjærlig inngripen, han tar hånd om situasjonen og skaper en sammenheng, fullender Olas liv ved å samle trådene som ble revet over da han mistet Andrea. Det er en kiastisk struktur, en slags omfavnelser. Sammenhengen blir enda et utsagn om Olas kjærlighet(ssorg); Duun lar ham sette punktum for livet ved det som gjennom en lydlig (dvs. estetisk) forbindelse peker tilbake mot den dagen slaget var tapt, da han i praksis ga opp. Han sender altså leseren tilbake til det som ble forberedt da.

«Eg vil bli eit berg. Så kan trua ta og flytte meg. Eg skal vel ikkje gå her og vera ei myr all mi tid?» (6: 133), sier Ola like etter at Andrea og Peder har giftet seg. I det å ville bli et

¹⁹⁴ Ordene har flere varianter: åbord, åburd, åbor, åbur, åbol vs. ovbør, åbør. *Nynorskordboka* har åburd: «1 landfeste (ring, fortøyningspåle o l) for båt». Etymologien har å gjøre med å bære. I Heggstad m.fl. (red.) *Norron ordbok* er betydning 1 relevant: «åburdr m. 1. (stein som er lagd på) landfeste for farty». Svein B. Sæther og Johan G. Foss gjør i en artikkel i avisen *Hitra-Froya* greie for flere gamle stedsnavn. De nevner Åbordan, Åborden og Åbordskaget, og sier at «[d]et gammelnorske åburdr, betydde egentlig 'påbæring', dvs 'stein som var lagt på festetauet'» (2004: upaginert).

¹⁹⁵ Ifølge Hammer er analytikerens oppgave «å lokalisere de brudd i den melankolskes tale hvor det ennå finnes spor av affekt, det vil si der det semiotiske bryter igjennom det tilstivnede symbolske språket» (2004: 87). Denne lydlige forbindelsen kan ses på som et slikt brudd i teksten (uten at den dermed skal ses på som gjennomgående melankolsk eller tilstivnet symbolsk). Det semiotiske har nettopp med klang, rytme, språkets materialitet å gjøre, der betydningen blir nedprioritert til fordel for det sanselige. Åborden åpner en revne strake veien tilbake til åbøren. Tolkerens oppgave er bl.a. å ikke glemme det lydlige nivået.

berg ligger et ønske om å forherde seg, ikke være bløt og lettpåvirkelig. Men det har også med Peder å gjøre. «Du er Peter, og på dette berget vil eg byggja mi kyrkje», heter det i Matt. 16.18 (i 1978/1985-versjonen, i andre oversettelser er også *klippen*, *steinen* og *fjellet* brukt). Ola vil bli som Peder, han vil bli ett med den Peder som enda i dødsriket er Andreas mann. Eller han vil, for å være nøyaktig, *bli* Peder. «Eg vil bli eit berg», sier han, og berget er Peter/Peder, berget. At Duun er klar over etymologien går frem i *Straumen og evja*: «Ho heitte Petra, ein skulde kunne lite på henne» (8: 90).

For meg er det et poeng at Olas kjærligheter og kjærlighetssorger i hvert fall delvis driver ham i døden, det vil si at han er en person som elsker. Også Laura kan knyttes til dette. For etymologisk betyr ikke navnet bare laurbær (som i dikterens æreskrans, som om hun var et trofé: «Æ song åt mæ *eb*», 6: 27, forf.s uth.), men kan også bety *vind*. Vind betyr også Anemone, som er en av artene eremittkrepse lever i symbiose med, en vakker skapning som beskytter krepsen med sine giftige nesletråder, og til gjengjeld får mat av den. Den lydlige likheten med Andrea og Anetta skaper også her en forbindelse. Vi ser at mange av figurasjonene rundt Ola kan knyttes til å ville gjenforenes med kjærligheten.¹⁹⁶ Ola er tatt av vinden. Han er drevet av sine dype følelser. Det er hans usedvanlige anlegg for å elske som driver ham i døden.

Jeg har hevdet at Ola er et åndelig prinsipp i *Juvikfolke*. En letthet, frihet og bevegelighet, både intellektuelt, men også konkret, i og med hans stadige spaserturer langs veien, som også er med på å utgjøre den narrative fremdriften. Selv om han også står for det motsatte, både gjennom *tungsinn*et, den erotiske *tillreknings*kraften, det å være myr, og det å til slutt gå på sjøen. Ekstremene er som sagt mange. Skal vi holde oss til vinden en stund til, ser vi at denne ikke bare er eterisk i konkret forstand. I mange språk er ordet for vind det samme som for ånd og pust.¹⁹⁷ Går vi til Bibelen, er ordet i GT (på hebraisk) *ruach*, i NT (på gresk) *pneuma* (se f.eks. Frye 1983: 11. I teologien er *pneumatologien* læren om Den hellige ånd). Den mest kjente passasjen der oversettelsen splitter det ene ordet i kildepråket opp i målpråkets to, er denne: «*Vinden* blåser dit den vil, du hører den suser, men du vet

¹⁹⁶ Dette varer i hvert fall til Astri. Hun kaller Ola «morbror» (7: 71 m.fl.), og påstår slik at han og Andrea er søsken, holder dem sammen i en søsterlig kjærlighet, *filadelfia*, ikke en erotisk, og en kjærlighet som bare er realisert som språk (i realiteten er det *farmorens* bror han er. Mellom ham og Andrea er det ingen biologisk forbindelse). Dette kan både ses som en avsverving av det erotiske og en kretsing rundt incesttabuet. Man kan også tenke seg at Astri ikke vet hva som har vært mellom Ola og moren. Høystad legger bl.a. vekt på at Astri vil være som søsken med Odin (1987: 118ff). Det er ikke uvanlig hos Duun at tilnavn går fra å være en beskrivelse til å bli mer av et «fast» navn, så at slike betegnelser flyter, er ikke noe hovedpoeng.

¹⁹⁷ Eldar Heide finner denne sammenhengen i så mange språk (bl.a. hebraisk, latin, norrønt, samisk, samt i språk i Russland og Sibir) at det gir grunnlag for å avvise at det kan være lån. Det skyldes heller et elementært allmennmenneskelig fenomen, mener Heide: at vi puster så lenge vi lever (2006: 163ff og 196ff). Et uttrykk som *vindpust* er konvensjonelt, det samme er f.eks. «andedrag av vind» (Duun 1948 7: 139).

ikke hvor den kommer fra, og hvor den farer hen. Slik er det med hver den som er født av *Åndem* (Joh. 3.8, mine uth.er). Ikke bare passer beskrivelsen godt på Ola, som en som forflytter seg hit og dit uten at man helt vet hvor han kommer fra og hvor han skal, her gjenfinnes også tittelen på ovbør-delen, som er en av de mest sentrale delene om Ola, ordrett: «Børen bles» – «Vinden blåser». I samme kapittel i Johannesevangeliet leser vi også: «Den som ikke blir født av vann og Ånd, kan ikke komme inn i Guds rike» (Joh. 3. 5). Ola blir født av vann og ånd, han blir, i en estetisk triumf, født på ny som i dåpen, og slik sikret, om ikke evig liv, så i hvert fall et etterliv.¹⁹⁸

Melankolikerens gleder: «Dikter sig tel». De Man om allegorien

Olas billedskapende evne er også en form for selvrefleksivitet. Han eksponerer sider av seg selv – for eksempel til kråken og uglen og eremittkrepsen – og får dem til å vise tilbake. Som vi husker, «pyntet» Ola på parabelen om eremittkrepsen for å få den til å passe til sitt bruk. Dessuten er krepsen et emblem for melankolien. Krepsen går sidelengs, på samme måte som billedliggjøring er en sideveis bevegelse: å si noe som noe annet. Den er knyttet til *månen*, og dermed nattsiden av mennesket, og den skjuler et mykt indre bak et hardt skall. Krepsen er et følsomt dyr, forsvars*løst* i perioden den skifter skall (og eremittkrepsen er dobbelt forsvarsløs, den kan miste både skallet og sneglehuset).¹⁹⁹ Også uglen, som Ola sammenlignet seg med, er som sagt et melankolikertegn (se Bale 145f, 200). Og at hunden er det, er vel kjent (se f.eks. Benjamin 158f, Bale 122). Særlig dyrlegen beskylder Ola for å være hund; «du er verre en hunden» (6: 26), sier han, og: «Står du og er hund midt opp i ansiktet på mig nu?» (28).²⁰⁰

Ellers er *egg*-bilder noe som går igjen i forbindelse med Ola: «han var eit egg som for imot vegg» (6: 24), heter det i borstua, mens han til Mattea klager over at han «er som eit eggskal både utvendig og innvendig» (62). At han er *anskala* går også igjen, og kan kanskje vise både til krepsen og egget, i tillegg til det å være «avfall», og dermed heterogen, i forhold til de «gode» i slekten (noe også Petter er inne på, når han skal sette fyr på

¹⁹⁸ Selv om vinden, heller ikke i Bibelen, bare er ånd og opphøydhed. «Alt er tomhet og jag etter vind» er, som vi alt har vært innom, Forkynnerens utgave av vanitas-motivet (Fork. 1.14 m.fl.).

¹⁹⁹ Og er vel valgt delvis av den grunn, på samme måte som dyret Danel har hørt om og identifiserer seg med – «eit sjodyr, som kunde skyte spekke framover nasen så det var umoglig å få slå det ihel» (1: 154).

²⁰⁰ Verken hunde- eller ormemetaforikk er særegent for Duun, og heller ikke for Ola: Mina synes for eksempel Arthur har hundeøyne (6: 102). Hunden kan være flere ting; den kan være en *nedsettende* beskrivelse («jeg går ikke her og er hund og idiot for dere» 48, sier Gjartrus mann), stå for det å være *ivrig* etter noe («det er eg [Ola] ingen hund på», 6: 42, «Eg [Peder] har aldri vore nokon hund på deg [Ola]», 101, «ho [Astri] syntes han [Ludvik] vakta som hunden på henne», 7: 274) osv. Juvikløva Kal Jensa mener det ikke er forskjell på hund og folk i bryllupsgården når han kommer full og gal og lager oppstandelse (6: 116).

kirken og sier til seg selv at «du e berreste eit avskal», 5: 249). «Vi to, vi er avskal, dei kallar; vi er avskal tå slekta vår» (6: 263) sier Ola til Otte, og til Andrea: «Og så eg da attmed henne [Åsel], eg som er avskala og hivd til sides» (45).

Krepsen i sitt sneglehus og egget i sitt skall er fysisk bøyde figurer. De er *runde*, et ord som også blir brukt om Ola. Det samme gjelder som sagt ormen: «Han har ormeauga, tenkte Odin» (7: 144), «Han var som ormen, han tina opp i godvêre, sa folk» (167. Også Anders og lensmann Mørk bruker denne similen, 6: 86, 7: 273). De har visuelle fellestrekk, er som skillingsboller eller taukveiler, «this mortal coil» som Hamlet i sin selvmordsmonolog snakker om å kaste av seg (III.i.67). Også steinen og kulen, tradisjonelle melankolikeremblem, er runde (Benjamin 158ff, Bale 122ff. Begge er f.eks. representert i Dürers trykk). De er, som eremittkrepsen, ormen og Ola, sluttet om seg selv.

Olas forsteinelse har vi sett på. Men la oss gå tilbake til myren et øyeblikk. «Eg vil bli eit berg. [...] Eg skal vel ikkje gå her og vera ei myr all mi tid?» (6: 133), sa Ola til Andrea mot slutten av *Storbrylløppe*. Før det har han for eksempel sagt dette til Mattea:

Det er myra mi, moster. Har De *set* henne? Langt ifrå. Har De set henne når ho er nedfor somtid? Da er eg ein herremann imot henne. Oftast er ho berre brun og god og tek dagen som han er – har De set når ho snur ryggen til oss? Folk kan ståke med dei vil for henne. Har de set når ho skifter leter? – Myr er vel myr, det, seier Mattea, men sjøl veit kva du er for noko. Ho er stygg. – Ja, Vårherre har vore litt knaphendt med henne. Men ho hjelper seg utruglig, gut, og for resten seier ho takk! Ho er vakker nok for lenge sia, som De og eg, moster. (42, forf.s uth.)

Et poeng her må være at man ikke helt kan skille bokstavelig fra billedlig; myren er både myr, som Mattea nokså firkantet understreker, den er Ola, og den er Mattea (som Vårherre også har vært litt knaphendt med). «Æ gjer som myra, æ', sa han, 'æ snur ryggjen te, og let dem ståke med dem løsta'» (s.st.), sier Ola videre. I *Håkon den godes saga er blåmyra* en kenning for havet (Snorre 2003: 84), og i middelalderen – blant annet i *Draumkvede*, som Duun eksplisitt trekker inn i forfatterskapet gjennom et motto i *På Lyngsøya*: «Vai so hev eg dei Våsemyrann,/der hev kje stai meg grunn» (3: 91, våsemyrann skal bety *de våte myrene*) – var det vanlig å tenke seg at den døde måtte forsere bunnløse salte myrer i dødsriket (Moe 1927: 269). I *Draumkvede* er også betydningen av *sko* løftet frem; den som gir fra seg sko i levende live skal slippe å gå barbeint på dødsveien.

Ola er som sagt enormt knyttet til gården, og en del av det han sier om seg selv kan tilbakeføres til dette jordbundne, taktilt materielle. Han er omgitt av myr reelt, i geografisk eller topografisk forstand: «Han prøvde å blistre litt, da han var sørpå myrane» (24). Men dette glir fort over i noe annet: «Og her var myra, rundt i kring han og alt mørkre bortgjenom. Han stana, *liksom han stod og kjente på henne*» (25, min uth.). Hva kan det være han kjenner på her? Hva kan det ha for seg å stå og kjenne på en myr? Kan det være det

skitne ved den, det motsatte av den rene åndeligheten? (Bataille sier at mennesket har «their feet in *mud* but their heads more or less in light», 2006a: 20, min uth.). Eller kan det være det at en myr suger og drar som er det viktige, at man kan gå under i den, sitte fast og drukne? Mot slutten av *I eventyre* snakker Ola om myren «sin» i konkret forstand: «det var myra mi eg skulde sjå til. Ho og eg har vore grannar i mange år» (6: 261). Men ganske snart glir det over i det billedlige:

Vi [altså Ola og myren] er to aln tå same tye. Vi er like einslige båe to. Og serlig eg. I kveld ligg ho og har pynta seg med nokre snøfliser i lynge, halve mila med brunt og kvitt, og stjernene dei står og ser og kjem ikkje lenger, dei har glømt seg bort liksom borna. Somtid stanar han og ser på henne, Vårherre òg. (s.st.)

Også andre snakker om myren i tilknytning til Ola, for eksempel Gjartru: «Kva seier du, Ola? Einkvart må ein da vel ha å streve for, så ein ikkje sig ned i myra?» (6: 23).²⁰¹ Men det er bare Ola som sier direkte at han *er* myr (dvs. at han ikke vil være det lenger).²⁰² «Det står no fast lel det, at du har berga henne frå å gå seg ned i myra» (46), tenker han etter at forholdet til Andrea er slutt. Å være myr er noe han ikke er tilfreds med. Men i stedet for å avvise myren fordi den suger, holder ham nede, i stedet for å ønske seg oppover, er det det *myke* ved myren han avviser. Han vil heller forsteine seg.²⁰³

Av andre bilder Ola bruker om seg selv, er *silen* ett: «Eg er som ein sil, Anetta. I gjennom meg skal det, alle ting; og ingen ting sitt at» (6: 113) Det er noe merkelig med denne si(mi)len, slik Ola legger den ut: «I gjennom meg skal det» – ja, det er slik en sil fungerer, men «ingen ting sit at»? Det må i så fall være en merkelig sil; i og med at en sil nettopp skal sortere ut det som ikke skal med, avfallet, og samle dette. I en sil *skal* noe ligge igjen. Så hvis «ingen ting sitt at» er enten det silen siler så fint at det ikke er grunn til å skille noe ut, eller så er det en ødelagt sil.²⁰⁴ Sontag understreker også *samlermomentet*: «If this melancholy temperament is faithless to people, it has good reason to be faithful to things. Fidelity lies in accumulating things – which appear, mostly, in the form of fragments or ruins» (1983: 392). Hvis Ola ikke klarer å samle *noe* i silen sin, vil det si at han

²⁰¹ Også i en konvensjonell overført betydning møter vi myr-bildet, som når Massi tenker at Petter «gjekk seg ned i første myra han møtte» (5: 195), og Andrea når hun tenker på kvinnene i kvinneforeningen: «for ein visste orde av, var dei tett innpå ein, som fingrar i mørkre, og så kjentes det om der var ei myr under ein, som saug og saug, vilde ha ein ned» (6: 29). Både myren og vinden forekommer i så mange sammenhenger at det ikke er hensiktsmessig å gi en utfyllende oversikt.

²⁰² Metaforens sted er kopulaen, sier Ricoeur et sted, mens Bataille hevder at «verbet at være er drivkraften for kærlighedens rasen» (1984c: 43). Ingen andre metaforyper fastslår i alle fall en så sterk identitet. Det er «en transcendens i verbet eksistera» (1988: 84), sier Lévinas, som nok ikke er mindre i verbet *å være*.

²⁰³ Feltet rundt stein, myr, vind og vann kunne også ha vært utnyttet i sammenheng med melankolitenkning rundt det tørre vs. våte, varme vs. kalde og tunge/tette vs. lette/eteriske/flyktige. Det kunne ha vært satt i forbindelse med elementlæren og temperamentlæren, f.eks. slik den har blitt utviklet av Gaston Bachelard. Jeg velger å ikke gå nærmere inn på dette.

²⁰⁴ Jf. Adorno, som snakket om Kafkas «skadde parabler» (1998: 224). Agamben sier i sin lesing av Dürers *Melencolia I* at alle redskapene som ligger forlatt og ubrukt på bakken gjennom melankolien er «emptied of their habitual meaning and transformed into images of its own mourning» (1993: 26).

mislykkes selv som melankoliker? På samme måte som myren er silen noe som samler og lagrer (her inntrykk), en form for tiltrekning eller gravitasjon. Mens steinen er det ufølomme, det ting preller av på (steinansikt). Kanskje er det at Ola sammenligner seg med silen en slags negativ innrømmelse (på samme måte som når det står at han ikke heter etter noen – det gjør han jo) et forsøk på å benekte at verden utenfor gjør inntrykk.

Å uttrykke seg i parabler, metaforer og similer er en form for diktning, det vil si en kunstnerisk virksomhet. Dyrlegen sier dette er en tendens i slekten: «Dere er non rare kropper, dere Håbergfolka; så nær som Åsel da. *Dikter sig tel å væra både det og det*» (6: 28, min uth. Odin er jo seinere dikteren fremfor alle, fra å ville være en helt alminnelig *snekker*, 266, utvikler ønskene seg via *treskjærer*, 7: 16, det nesten gude-aktige «skapar», 19, til å bli *dikter*, men ikke en hvilken som helst, han går fra den i sammenligning jordnære dramatikerambisjonen, 69 til rett og slett å ville *dikte bygda*, 146). Ola snakker både i didaktiske sjangre (kråken og uglen, eremittkrepsen), metaforer (å bli berg, ikke være myr) og similer (silen). Dette i motsetning for eksempel til noe han sier om Arthur: «Han seier det berre som det er. Han ser ikkje anna enn det som er» (6: 121). Det blir også flittig billedliggjort om ham: Når han spiller sier faren at «no slakta 'n gjeit igjen» (125), «kattskrik» (59) heter det autoralt (mye av det som blir sagt om ham går i det hele tatt på enten på *dyr* eller *mat*: ost, skrapkake, egg. Og i kombinasjon: Ormen er et dyr som suger ut innmaten i egg).

At allegorien er melankolikerens eneste glede, og at den er i tankens rike det ruinen er i tingenes, er to av situatene man oftest støter på fra Benjamins sorgespillbok (1994: 193 og 186). Men det er en dobbelthet i allegorien hos Benjamin, som av og til blir borte i utleggingene. Allegorien er *både* et tomt tegn: «Enhver person, enhver ting, ethvert forhold kan bety hva som helst» (183), og et uttrykk for et innhold: «I hans [allegorikerens] hånd blir tingen til noe annet, gjennom tingen taler han om noe annet» (192). Allegorien «er ikke en lekende billedteknikk, men et uttrykk, slik språket er et uttrykk, ja slik skriften er det» (171), «allegorien er begge deler: konvensjon og uttrykk» (183). Dette henger sammen med Benjamins språkfilosofi, og forestillingen om et tapt paradisspråk der det virkelige *var* sammenheng mellom tegn og ting, der navnet utsa en tings innerste gehalt, også kjent som en *keratyllisk* eller *før-babelsk* språkoppfatning). Allegorien er både *kryptisk*, og dermed *lukket*, hermetisk innkrøkt i seg selv, og, fordi den ikke skaper noen symbolsk helhet, fundamentalt *åpen*. Ifølge Paul de Man er det en sammenheng mellom allegorien og temporaliteten: «in the world of allegory, time is the originary constitutive category» (1983: 207). Dette på grunn av den manglende forbindelsen mellom tegn og betegnet, et forhold som «necessarily contains a constitutive temporal element; it remains necessary,

if there is to be allegory, that the allegorical sign refer to another sign that precedes it» (s.st.). Der allegorien er utbredt, har den å gjøre med «the unveiling of an authentically temporal destiny» (206), «allegory [...] establishes its language in the void of temporal difference» (207). Dermed peker den både mot døden, den ultimate avgrunnen Ola ender opp i, og mot det umulige i hans prosjekt: «allegory exists entirely within an ideal time that is never here and now but always a past or an endless future» (226).

Men allegorien er også *melankoliens triumf*, skriver Bale, den er å oppfatte som «kompensasjon for et tap: Når de konkrete objekter ikke lenger har mening, blir det nødvendig å tilføre dem en ny for å hindre at all mening pulveriseres» (1997: 15). Allegorien er en måte å dekke over tomheten, den «legger alt dødt og meningsløst, men blir slik i stand til å besverge tomheten ved å gi tingene ny mening» (s.st.). Med Kristeva: «Allegorien overfører til den tapte signifikanten en betydningsbærende nytelse, en gjenoppstandelsens jubel til og med til steinen og den døde kroppen» (1994: 102). «Det er kun sublimeringen som kan motstå døden», sier Kristeva (100), allegorien er «et praktmonument over det som *ikke lenger er*, men som gjengis en overordnet betydning for meg [dvs. den som lager allegorien]» (s.st., forf.s uth., se også 2002: 204). Skjønnheten i kunsten manifesterer seg «som tapets beundringsverdige ansikt, den forvandler tapet for å gi det liv» (s.st.).

Bale snakker om «melankolikerens tolkninger av tingene som chiffer for en gåtefull visdom» (1997: 99) som noe som «gir liv og mening til de døde tingene» (s.st.). Dette lar seg likevel ikke gjøre helt: «Aktiviteten kan ikke skape umiddelbarhet mellom melankolikeren og omverdenen, den kan bare utsette tilstivningen eller hindre en for tidlig død». Også her ser det ut som om Ola er «Ola Forsein» (6: 21); den billedskapende aktiviteten er ikke en god nok beskyttelse mot selvmordet. «[M]elankolikern känner ofta att han kommer försent med sitt svar till världen», skriver Starobinski (2009: 57). «Ofta upplever han ett hinder som gör honom orörlig inför det yttre skådespelet, vilket accelererar med svindlande hastighet» (s.st.). Men hvis vi ser på Ola som en *tekstlig* melankoliker, ikke en virkelig, kan allegoriseringene hans ses på som vellykkede. De er, for leseren, én av de sidene ved ham som setter merke etter seg, som gjør at han lever etter at han er død, «slik alle lever etter dei er døde» (9: 85).

Er Ola melankoliker mest i Benjamins eller Kristevas forstand? Kristeva snakker om *representasjonens krise* i moderniteten. Tyr Ola til billedspråk også av denne grunn – fordi språket kjennes maktesløst? Etter det store hamskiftet, og alle de mindre skiftene på Håberg-gården, er forbindelsen til jorden og fortiden blitt skjør, noe som kan gi seg uttrykk i en språklig tapserfaring. Er dette grunnen til Olas melankoli? *Har* den i det hele tatt en

forklaring, og er det i så fall rett å finne den, forklare smerten og plassere den en gang for alle? Er Olas melankoli en sykdom, noe han burde ha vært helbredet for? Tja. Jeg heller mot at å peke ut en grunn er en for stor grad av redusering.²⁰⁵ Det som gjør Ola fascinerende, er at han får lov til å være på denne måten. Hadde han vært «frisk», hadde han ikke vært den gaven til leseren han er. Melankolien hans er en måte å erfare på. Og det gjør ham rikere enn om han ikke hadde hatt alle disse knutene i seg, som estetisk opplevelse, og som kilde å øse erkjennelse fra.

Ola som tekstlig størrelse

Det er mye «utenfra» ved Olas selvmord, trekk som er kjent fra virkeligheten, som er «realistiske» i en eller annen forstand: at han snakker om det på forhånd, at han etterlater seg et brev, og skoene. Men Ola kan også ses som bygget med trekk fra ulike myter og intertekster:²⁰⁶ Som mytologiens Hermes eller Merkur er han for eksempel en budbringer. Hermes var gud blant annet for veltalenhet og musikk, og kanskje kan Anders' sukk om at «no slakta 'n gjeit igjen» (6: 125) forstås som et ekko av myten om at han oppfant lyren ved hjelp av sauetarmer (selv om strengene på strengeinstrument har vært laget av særlig sauetarmer også her til lands, Bjørndal 1952: 25. Når det gjelder mytene varierer kildene, jeg forholder meg av samme grunn som for de bibelske intertekstene til flere).

Olas ord om at han har fått halsenen skåret av, kan forstås som en sammensmelting av flere myter. «Det feila visst ikkj mykji på at æ tek live og spring med det no, tek løkka mi og fer som ein annan juviking. Men sjå: det *gjer* æ no ikkj, det e den forskjêln. Halsena e avhogd på mæ – det va skjit, va det» (6: 60, forf.s uth.), husker vi han sa til Andrea, og den avhogne halsenen er et utvetydig bilde på handlingslammelsen han er preget av. Det å skjære halsenen og/eller hasene i kneet over var en metode jegere bruk-

²⁰⁵ Bale kritiserer Kristeva for ikke å ta hensyn til «det selvhelbredende, eller snarere lindrende» (283) ved melankolien. Hun påpeker at Kristevas negative melankolioppfatningen er farget av moderne medisin (s.st.), og at fordømmelsen av Duras – med sin *kløsethetens estetikk*, uten *katarsis* (Kristeva 1994: 204) – kan oppfattes som forsøk på å hankses med et morsobjekt (Bale 278n). Hos Kristeva er det ikke plass til remediet i ondet (284), hennes melankolistudie disiplinerer motivet under det terapeutiske hensynet. Også Hammer er kritisk til psykoanalysen. Han refererer til Freuds tese om at sorgen har et objekt, melankolien ikke (2004: 76), og skriver: «Det gir ingen mening å spørre melankolikeren hva han eller hun har mistet, eller hvorfor man er så trist. Ifølge teorien har melankolikeren *ikke den ringeste anelse*. Selv om dette er i tråd med to tusen års henvisning til tungsinnets grunnløshet, blir det en enorm utfordring for psykoanalytikeren å skulle bringe det konkrete årsaksforholdet på det rene. Faren for at man simpelthen finner det man tror og vil finne, at analysen blir en selvoppyllende profeti, er åpenbar» (79-80, forf.s uth.). Ifølge Sontag foraktet Benjamin psykologiens merkelapper, han foretrakk astrologien (1983: 386), som han foretrakk temperamentslæren fremfor Freud (393).

²⁰⁶ Også mer losrevne: «*Bort verden, av mitt sind og øie!*» (Grundtvig, nr. 234 i den *Guldbergske Psalmebog*) og «Også din sjæl skal et sverd gjennemstinge» (Luk. 2.35), som Ola siterer (7: 72, forf.s uth. og 185).

te for å hindre at byttet rømte, eller for å temme ville dyr eller uskadeliggjøre militære ressurser. I den siste betydningen er det kjent fra Bibelen, der Josva etter anbefaling fra Gud «skar hasene over på hestene» til fienden (Jos. 11.9, se også 11.6. Også i 2. Sam. 8.4 og 1. Krøn. 18.4 blir hester behandlet på denne måten). I norrøn mytologi blir *Volund* uskadeliggjort på en lignende måte. Han får senene i *kneet* skåret over, for å gjøre ham ute av stand til å unnsnippe fra holmen der han er satt for å gjøre kong Nidud kostbarheter. Deplasseringen av skadestedet har en pendant hos Olav H. Hauge. I «Dette lyt du bera» har Volunds skade forflyttet seg fra knærne til nettopp hælene: «Valund med hogde/hælsenar sab» (2008: 101).²⁰⁷ Volund er kunstner, nærmere bestemt smed. Han lager seg vinger, og klarer på den måten å flykte (men ikke før han har gjort kongens datter gravid). I likhet med Volund har Ola en sterk kjærlighetsevne, men gir opp i kjærlighetskampen og ser ut til å bli destruktiv av sviket. For mens brødrene drar for å finne sine forsvunne kvinner, virker det som om Volund resignerer: «Mot aust skreid Egil/til Olrun å finne,/mot sud fór Slagfinn/etter Svankvit./Einsam Volund/i Ulvdalar sab» (*Volundskvida* str. 6, i *Edda* 2008: 120). En beskrivelse som gjentas er «Volund, lidande/langan veg» (str. 5 og 11, s. 120 og 121), noe som også passer på Ola.

I Per Sivles skrytesoge «Jo Lunde» heter det om en flokk med tatere at «Jo og Tjenestegutten hans – som ogsaa var en Hardhaus af værste Sort – bandt Hænderne deres paa Ryggen, bar dem ut på Tunet og flolagde dem i Kjærren, stak Huller gjennem Hælsenerne deres og trak paa en lang Vidje efter hvert» (1910: 176). Det er altså et tegn på passivering; Den som har hæl- eller knesenene skåret over er bundet til stedet.²⁰⁸

Mest kjent for sin akilleshæl er selvsagt Akilles. I denne myten har det med kraft og sårbarhet å gjøre. Dessuten ble *Ødipus* gjort gjenstand for en lignende lemlesting som den Ola snakker om (navnet *Ødipus* skal bety *hovne føtter*), da han som barn ble satt ut, det vil si gjort til *bytting* (hvis vi oppfatter ordet i vid forstand, som et barn som ikke er biologisk i slekt med sine foreldre). *Bytting* var *Ødipus* også da han kom «tilbake» som

²⁰⁷ I Ivar Mortensson Egnunds skuespill *Valund* er det fortsatt kneet avstraffelsen rammer (1920: 46). Dette stykket fikk oppmerksomhet i tiden, og ble bl.a. anmeldt av Olav Aukrust i *Den 17.mai*, en anmeldelse Aukrust avsluttet med diktet «Til Valundskalden» (trykt i *Norske terningar*, 1931). Verken Else Mundal eller Mai-Elisabeth Berg kjenner på forespørsel til varianter av myten der det er senene i *halen* som er skåret over. De har heller ikke noe bud på hvorfor det kan være slik hos Hauge, og evt. hos Duun. I tillegg til allitterasjonen hos Hauge som et argument, er kontaminasjon med Akilles- og *Ødipus*-mytene sannsynlig (selv om det hos *Ødipus* heller ikke er hælen, men *ankelen*, går forflytningen i riktig retning). P.A. Munch nevner *Volund*mytens likhet med myten om *Daidalos*, en annen urkunstner (1981: 157). For *Volundskvida* i forhold til tap, melankoli og diktning, se Berg 2001 og 2008.

²⁰⁸ Anders bruker også dette uttrykket. Når han står og holder i båten og skal til å sende den sovende Petter avgårde på bølgene, husker han en drøm han har hatt, «same draumen heilt frá han var smáguten, at han skulde springe for live og så hadde dei hogd av hæl-sena på han, eller bunde stein i foten, han måtte i veg men kom ikkje av flekken» (5: 254). Her er handlingslammelsen positiv, den redder ham fra brodermordet.

adoptert, og som konge av Theben avlet nye byttinger med dronning Iokaste. Ola snakker ikke bare om byttinger som noe han frykter å få, han omtaler også seg selv med ordet, som «ein bytting av gamle Juvik-slekt» (6: 24). Dette må bety at han er byttet *inn* i slekten, at han ikke hører til der, og henger sammen med den generelle erfaringen han har av å være fremmedgjort. Et annet berøringspunkt mellom Ola og Ødipus er blindhetsmotivet. Ødipus blinder seg selv, mens Ola snakker om å bli tidlig blind som om det er en dom han har hengende over seg (også den profetiske Teiresias er blind). Nå blir han jo verken blind eller får byttinger, han får ikke barn i det hele tatt, men forblir «jælk», i betydningen ufruktbar (og at gjeldingen kan oppfattes i utvidet forstand, ser vi når Anders i *I blinda* spør om Marja er «gjeld», 5: 292, siden hun ikke blir gravid, og når Albert i *Samtid* begrunner frierferdene sine med at «eg skal vel ikkje døy gjelk?»), 12: 51).

I gresk mytologi fins også *satyrene*, Pans og Dionysos' følgesvenner, som i likhet med Ola *ruser seg*, er *musikalske*, har *profetiske evner* og sterkt *seksuelt begjær*. Eldre satyrer var overvektige og tynne i håret, og lederen Silenus blir ofte avbildet med en stav. En av mytene om Silenus går ut på at han rir på et esel, men er så animert at han stadig faller av, og derfor blir bundet fast. Noe lignende fortelles om Hefaistos, guden med misdannet underkropp som avvist av moren, ender i havet. Og også om Ola Lindholm i *Gud smiler* (11: 197). Den silenske visdom er som begge Ola-enes: depressiv, kynisk, deterministisk (satyrene kalles også Silenus' barn, og Dionysos hans læregutt. Eller silenene kan være mange, og Silenus lederen. Se f.eks Graves 1964 1: 67, 105, 281ff.)

ESTETISKE ØYEBLIKK – MEDLIDENHET OG MOTLØSHET

O, I have suffered
With those that I saw suffer!
Miranda i *The Tempest*

Å være død er for enkelt.
Georg Johannesen: *Ars Moriendi*

Eg elsker dei?

Hvis Ola er en hovedperson i *Juvikfolke*, og *Juvikfolke* er Duuns hovedverk, så er Ola en av de viktigste personene i et av de viktigste norske forfatterskapene overhodet. Jeg har nå lest Ola i tråd med mine problemstillinger, og funnet en nådeløs omsorg også i fremstillingen av ham, en holdning som kan kalles kjærlig, og som må leses ut av det litt rære. Kiasmen åbør-åbord har jeg sett som et forsøk på å overskride tiden, og som en omfavelse. Det handler om kjærlighet på ulike nivå; personens (Ola som elsker inn i døden), tekstens (kiasmens omsorg), og kanskje også leserens (er det mulig å ikke elske Ola etter dette?). Selv på det estetiske nivået foregår det et «remediet i ondet». Hvis ondet er Olas sorg og smerte, er remediet det kunstnerisk vellykkede i fremstillingsmåten. Dermed blir det en trøst likevel, midt oppe i all undergang og destruksjon. Duuns estetiske etikk kan ses som konsentrert i bildet av skoene som står igjen på land der selvmorderen har gått på sjøen. Måten dette tas inn på sanselig, fører til medlidenhet, og er estetikk og etikk i en form der det ene ikke kan skilles fra det andre. Både det moderne ved Ola og det at han har vært så lite lest, er dessuten argument for Duuns aktualitet idag.

Sko-motivet er som en fortelling innad i storteksten. Hos den helt tidlige Duun fins det ikke. Det kommer gradvis inn, får vekt og tyngde og blir brukt for siste gang nokså nøyaktig midtveis i forfatterskapet. Men han overforbruker det ikke, i «Nyårsnatta» (*Gamal jord*, 1911) hadde han for eksempel to sjanser, der går både mor og datter på sjøen (1976 1: 217 og 226), men uten at det sies noe om sko. Derimot blir det utvidet etter hvert, og ladet med nye betydninger. Hos Sigyn sto det for et sentimentalt ønske om hevn. I *Hilderøya* hadde det tatt skrittet over i fiksjonsvirkeligheten, men var bare nevnt som en detalj. I Petras tilfelle har det både med Harald og Sara å gjøre, altså rivalisering og trekantforhold, men også med det døde barnet, og får full empatisk patos. Og for Ola er det et siste utropstegn etter et langt liv.

Motivet er tegn på estetisk bevissthet. En tillit til at man får sagt mer ved å forklare mindre, og at man får sagt *noe annet*, en slags *show, don't tell*-ideologi.²⁰⁹ Som sagt har dette med omsorg å gjøre: at personen setter skoene pent fra seg viser at han eller hun verdsetter orden og tar ansvar. Men gesten går ut over slike forhold, de henvender seg også til leserens estetiske bevissthet. Hvis synet av eller tanken på et par sko stående ytterst på en brygge, med alt de sier om dem som har forlatt dem, ikke gjør inntrykk, må man, med Sigyns ord, være «gjort av tre» (2: 87). Hva skal man kalle følelsen inntrykket gir? Kanskje kommer man et stykke på vei med Duuns ord om «dei gamle» i et brev: «Eg elsker dei» (sitert i Thesen 1942: 23, se også Duun 1949 1: 8). I en artikkel om Duuns forhold til sine personer siterer Dalgard Tolstoj for å ha sagt følgende om «tilhøvet mellom diktar og person: 'Dersom ein ikkje kan elske sine personar, jamvel dei ringaste, så skal ein håne dem slik at himmelen kjem i brand, eller le til dem så ein revnar'» (1976: 134). Dalgard fester seg ved karikaturene, men de forfatteren elsker, og måten han elsker dem på, er kanskje vel så viktig. Av disse står selvmorderne i fremste rekke.

John Bayleys påstand er enkel: En forfatter må *elske sine personer* for å lykkes, i alle fall på temaet kjærlighet. Dette viser seg nettopp i holdningen: «The most important thing I hope to show is that an author's success with this theme [love] is closely linked with his attitude towards his own characters – the author, in fact, is best on love who best loves his own creations» (1960: 7).²¹⁰ Også *foreldrekjærligheten* skriver seg inn i dette bildet, som prototypisk for kreative prosesser: Her er det en uendelig rekke eksempel å ta av, like fra Sokrates' omtale av seg selv som *jordmor*, og David Hume, som omtalte et av verkene sine som *dodfødt*. Duun skal også ha brukt jordmorbildet, om Eugenia Kielland som kritiker (Tau 1964: 36), og han snakker i et brev til Vislie om bøker som «har sjølv-daua (gud skje pris!) – eller dei var det frå mors eller fars liv» (i Dalgard (red.) 1976: 198). I «The Intentional Fallacy» snakker Wimsatt og Beardsley om at diktet «is detached from the author at birth and goes about the world beyond his power to intend about it or control it» (1995: 376). Her hjemme sier Camilla Collett om en bok hun arbeider med at «[j]eg har den omhu for den som for mitt smertensbarn, mitt kjæreste» (i Steen 1985: 102). Vesaas bruker også *smertensbarn*, om *Signalet* (1987: 53). Av nyere dato skriver Olof Lagercranz: «Alla böcker er barn som föräldrarna sänt ut i världen» (2003: 6).

²⁰⁹ Selv om *showing*, selvsagt, «can only be a *way of telling*» (Genette 1983: 166, forf.s uth., se også Booth: «Everything he [the author] *shows* will serve to *tell*; the line between showing and telling is always to some degree an arbitrary one» 1961: 20, forf.s uth.er).

²¹⁰ En kjærlighet som innebærer «a delight in their independent existence as *other people*, an attitude towards them which is analogous to our feelings towards those we love in life; and an intense interest in their personalities combined with a sort of detached solitude, a respect for their freedom» (7-8, forf.s uth.).

Skoene betyr én ting for personene i romanen, en annen for leseren. I tilfellet Sigyn er det bare henne selv de betyr noe for innad i teksten, siden de inngår i en fantasi og ikke blir kommunisert for andre. For den sinnssyke på Hilderøya er det «dei» som finner dem (det står ikke noe om hvem det er eller hva de gjør med dem). For Petra er det Harald, som tar skoene og går, slik at ingen andre ser dem (bortsett fra Kåre, som ikke skjønner hva som har skjedd, men som, med spørsmålet «Koffer har mor glømt tå skon' sin?»», 4: 88, tar hull på Haralds innestengthet), og for Ola er det først og fremst Mina, som finner dem, dernest Odin og Arthur, som hun forteller det til, og siden sannsynligvis flere, i og med at det blir antydnet av et av flere «kvinnfolk» som hjelper med å få ham i hus at «Han har tenkt på å ta tå seg skone, meiner eg?» (7: 203). Det siver også ut at Ola har dødd for egen hånd (209), men det sies ingenting om hvorvidt skoene inngår i dette.

Innad i romanuniverset er det selvmorderen som har satt skoene der de står; for leseren har forfatteren plassert dem der. For personene i fiksjonen må de i første rekke oppfattes som noe stygt, et sjokk og et første bud om sorg, men også en anklage, et siste stikk som de ikke har mulighet til å forsvare seg mot, og kanskje et nesten praktisk signal, en oppfordring: Her skal dere lete, finn meg, få meg opp av vannet. Finner man et par sko slik, er man dessuten sikker på at dødsfallet ikke er en ulykke (man kunne tenke seg bading som et tvilstilfelle, men man bader ikke mye hos Duun, og da tar man i tilfelle av seg klærne også). Dette er et ikke-metafysisk svar på hvorfor skoene står der: Man gir signal om *at* man er druknet, at det har vært *villet*, og om hvor liket kan finnes. Det kan også, i og med at det gjør selvmordet umulig å misforstå som ulykke, tolkes som en anklage.²¹¹

Helt annerledes stiller det seg for den som leser om selvmordet. Leseren tar inn skoene som del av en tekst der sammenhengen, f.eks. i Sigyns tilfelle *gjentakelsen* av lignende episoder der hun er såret og ydmyket, i Haralds *reaksjonene* hans, blir bestemmende for hvordan de oppfattes. I at forfatteren setter skoene der ligger en solidaritet med personen, han går i deres sted, gjør det sammen med dem, slik at de ikke skal være alene tross alt. Over den enslige hånden som satte skoene vekk ligger en større, som skjermer den fortvilte mot det usikre, kaoset, depresjonen. Dessuten ligger det i det en vilje til å la noe bli igjen etter personen, alle spor *skal* ikke være borte, det skal være noe tilbake som gjør at de andre husker (og da både innad i og utenfor romanverdenen). Det blir et tyde-

²¹¹ Noe som gjør det mer uforståelig i eldre tider, da selvmord som kjent var både tabubelagt og lovstridig. Forbudet mot å begrave selvmordere på kirkegården ble som sagt opphevet i 1842, forbud mot jordspåkasting i 1897, og forbud mot å holde likpreken over selvmordere så seint som i 1902 (Retterstøl m.fl. 2002: 38). Odin vil ikke ha Vikesylt i Olas gravøl nettopp på grunn av en slik stigmatisering (7: 209).

lig punktum, det usikre er blitt til noe fast tross alt. Nådeløst lar Duun personene ta livet av seg, men i holdningen det er fremstilt med er en omsorg som ligner kjærlighet.

Sko og føtter som kulturelle uttrykk

Motivet kan ses som et ledemotiv, en ur-scene eller sentral visjon i forfatterskapet. Det er et utrolig bilde, også hvis man går ut over den tekstlige sammenhengen, og som sådan et eksempel på hvordan Duun lykkes i å trekke veksler på kulturelle forestillinger uten å intellektualisere.²¹² Det har konnotasjoner til høyst ulike felt av menneskelig praksis, fra de mest prosaiske til møtet med det hellige. På den personlige siden kan skoene forstås som en siste hilsen, nesten som et brev, men helt og holdent ordløst, noe som passer bra siden det også er en hilsen om det det ikke kan sies noe om. Skoene er både spor, tegn, signal, anklage, oppfordring (bønn, nesten) om å bli funnet og tatt vare på, og en slags paradoksal gave, som mottakeren ikke kan bli glad for å få. Jeg vil tro at for den som noen gang har funnet et par sko slik, er det et minne som ikke er til å slette ut.

Uten sko er man verken naken eller kledd. Man er tvetydig, i en mellomposisjon som speiler selvmordsøyeblikket, verken i livet eller i døden. Sko handler om spor, sporene skoene setter er det som viser igjen etter oss i verden. Men det er også spor *i* skoene; alle sliter sko på sitt vis. Som minne eller spor kan skoene ses som uttrykk for et ønske om å leve videre, eller i alle fall at *noe* etter en skal bli tilbake. De kan også ses på som et signal om *vil*, i den forstand at man drukner lettere med fottøy på, i alle fall støvler, som blir fylt med vann og trekker en ned. Det hører med til sjøvetreglene at man ikke bør ha støvler på i båt. Dermed kan det også i barfotheten ligge et ørlite ønske om å overleve.

Velger man et historisk perspektiv, er det klart at sko i den verden Duun beskriver har en økonomisk betydning. Man må ofte dele på dem, og de blir gjerne ikke kjøpt, men

²¹² Dette er nemlig et fenomen mange «mener å ha hørt om», men som jeg ikke har funnet kilder på verken i religionshistorisk, folkloristisk eller etnologisk materiale eller ved å henvende meg til fagfolk som nå avdøde Reimund Kvideland ved daværende Institutt for kulturstudier og kunsthistorie UiB og Nils Retterstøl ved Seksjon for selvmordsforskning og -forebygging UiO. Heller ikke de kjente til fenomenet. Det nærreste jeg har kommet er Herman Bangs *Time*, der tittelpersonen begår selvmord på denne måten (1912: 155). Forfatteren Evelyn Waugh rapporteres å ha tatt av seg *klærne* før et selvmordsforsøk (Jamison 1999: 39), i musikkvideoen til James Blunts «You're beautiful» arrangerer det som sannsynligvis er en selvmorder med pertentelig omhu sko, klokke, ring, klærne på overkroppen og innholdet i lommene foran seg før han stuper, i Kate Chopins *The Awakening* tar en selvmorder av seg alle klærne og legger på svøm (mens hun kjenner seg som *nyfødt* 1984: 175) og NRK P2s Kulturnytt melder 8/9-2011 om en selvmorder som setter skoene fra seg før hun hopper foran toget. Men politibetjent Maryann Dysvik ved Bergen politikammer opplyser å ha funnet et par sko på åstedet for et virkelig selvmord. De sto da sirlig oppstilt med tuppene pekende utover, mot vannet (motsatt musikkvideoen, der de peker bort fra vannet, men mot kamera). Også i virkeligheten var dette et bilde som gjorde inntrykk, Dysvik verbaliserte i samtalen dette ved flere ganger å si at skoene «var så å si varme».

laget, og deretter pleiet, reparert og forbedret så de skal vare lengst mulig.²¹³ Det vil si at det å sette skoene fra seg både er noe råflott, med Bataille et uproduktivt forbruk (ødsling, offer, overskudd), en avvisning av denne verdens mål-middel-rasjonalitet, og samtidig uttrykk for den ytterste sparsommelighet. Man går ikke fra skoene sine, man skal være takknemlig for i det hele tatt å ha dem. Men samtidig understreker dette forskjellen til den andre verden, dødsriket. Der er alt annerledes, der trenger man *ingenting* av det man trenger her. Som gave eller arv representerer de en tenkt omsorg i forhold til dem som står igjen, men også her er det tvetydig. Kan det tenkes at noen måtte arve en selvmorders sko? Hva ville det i så fall gjøre med personen og dem som så ham gå rundt i dem? Det er i utgangspunktet ubehagelig å arve inngåtte sko (i direktivene som deles ut på helsetasjonene blir det f.eks. frarådet å la barn arve sko; det er uheldig for fotens vekst), og hvem kan arve en selvmorders? Hva slags spor vil *det* være å gå i?

I psykoanalysen er fottøy ofte erotiske symbol. Hos Freud kan de oppfattes som både falliske og vaginale, dette på grunn av formen, konkav eller konveks alt ettersom man ser dem utenfra eller innenfra. Derrida tar opp dette i sin diskusjon av van Goghs malte sko i *Sannheten i maleriet* (2004b: 38ff), og William A. Rossis *The sex life of the foot and shoe* (1977) er representativ for denne innfallsvinkelen. Den er en massiv gjennomgang av ulike former for fetisjisme knyttet til sko og føtter. Fellesnevneren er at de er knyttet til det i alle betydninger av ordet *lave*. Per Mæleng viser til Rossis bok, men er likevel ute i et annet ærend i sin doktorgradsavhandling om Lies *Familien på Gilje* (1883). Mæleng drar også på aksene *opp-ned* (ikke bare når det gjelder sko, men også f.eks. blikkretning, kroppsspråk og belysning), men påpeker at dette også handler om *sentrum* og *periferi*, der sko osv. selvsagt på alle måter befinner seg i periferien i forhold til det å beskjefte seg med litterære tekster (2001: 108f). Det er ikke slikt som først og fremst tiltrekker seg fortolkerens oppmerksomhet. Med begrep som «fotspråk» og «podologi» trekker han bevisstheten om sko, føtter, skritt osv. inn mot det å *se* og *lese* som fortolkende aktiviteter, som også handler om en sensibilitet for noe mer enn det ved første øyekast åpenbare. Han *smur* blikket fra det tradisjonelle ovenfra-og-ned. Da blir evnen til å se en romanpersons støvler *under bordet* for eksempel en parallell til å se det som ligger skjult i kommunikasjon, og Mæleng viser at Lies fremstilling av sko og føtter har betydning for forståelsen av romanen som helhet, særlig når det gjelder personkarakteristikken (man kan si at innfallsvinkelen gjør forfatteren bevisst på en hel del *undertekst* i *Familien på Gilje*).

²¹³ Man både lager, lapper og smører sko og støvler flittig, se f.eks. 1948 5: 59, 65, 73, 7: 224, 1976 2: 26.

Også Bataille har en romlig orientering i sin fot-tekst «The Big Toe», som handler om det oppreiste mennesket. Føttene er ikke bare den laveste delen av kroppen; stortåen er også den mest *menneskelige* delen av menneskekroppen. For mens apene bor i trær, og dermed trenger stortåen til å holde seg fast med, har mennesket, selv oppreist, selv tre, som Bataille sier, omdefinert stortåens funksjon, slik at den bidrar til å holde mennesket oppreist. Stortåen er ikke lenger i trærne, den er på jorden, med Batailles ord i *solen*. Mennesket er blitt et vertikalt vesen, det *vil oppover*, det har delt universet i

subterranean hell and perfectly pure heaven [...] mud and darkness being the *principles* of evil as light and celestial space are the *principles* of good: with their feet in mud but their heads more or less in light, men obstinately imagine a tide that will permanently elevate them, never to return, into pure space. (2006a: 20, forf.s uth.er.)

Hvis sko på denne måten har med kroppsligheten å gjøre, og dermed det *lave* i enhver forstand, er det å ta av seg skoene å gjøre seg åndelig, og dermed klar for reisen til den andre siden. Man legger fra seg det tinglige; alt som binder en til denne verden. Med skoene som eksemplariske for klærne og kulturen er man uten sko symbolsk sett naken. Naken gikk man inn i dette liv, naken, i overført betydning, går man ut av det.²¹⁴ Kroppen er paradigmatisk representert ved skoene, det erotiske, driftene, det ufrie og bundne som setter kroppsligheten i kontrast til åndens eller sjelens frihet. Å ta av seg skoene er å *lutre* seg for dette, og dermed for fortiden. For skrittene man tar setter merker; i skoene setter foten spor, på jorden setter skoene, og dermed den som har hatt skoene på.²¹⁵ Dette har også med dåpen å gjøre, som jo er en symbolsk gjenfødelse via, opprinnelig i hvert fall, full neddykking i vann. I dåpen dør vi med Kristus, sier Paulus i Romerbrevet (6. 6-8), og for så vidt kan hele *Menneske og maktene* leses som en slik fortelling om død og nytt liv, der vannet innebærer renselse, lutring (se f.eks. Bygstad 1986 og Vannebo 1992. Når det gjelder vannsymbolikk og dåpen som gjentakelse av syndfloden viser begge til religionsfenomenologen Mircea Eliade). Under dette hører også rituelle vaskesermonier og det å legge våpenet fra seg (kirken har fremdeles våpenhus) for å stå rensert overfor det hellige. Å ta av seg skoene er en symbolsk renselse, og dette er kanskje det viktigste av slike kulturelle betydningslag rundt sko-fot-barbeint-feltet.

For det å ta av seg skoene er kanskje først og fremst en handling som gir religiøse assosiasjoner. Muslimer gjør denne mer eller mindre rituelle handlingen før de går inn i moskeen, jøder i synagogen, hinduer og buddhister før de går inn i tempelet eller rommet der de mediterer (her har det også den tilleggsbetydningen at skinn, som sko gjerne er la-

²¹⁴ «Du kan ingenting ta med dig» (Vreeswijk), «Det er ikke lommer i likskjorten» (folkelig).

²¹⁵ Ut fra en romlig orientering skulle det å ta av seg skoene være å gjøre seg klar for å stige *opp* (hvis skoene representerer verden, det materielle, alt som holder en nede). Selvmorderne våre gjør selvsagt det motsatte: de stiger *ned* i vannet.

get av, kommer av drepte dyr). Mange asketer, helgener, munkar, nonner og pilegrimer gikk, og går til dels enda, barbeint (Frans av Assisi regnes som opphavsmannen til dei moderne klostervesenets restriksjoner på fottøy, mens Teresa av Avila grunnla den reformerte greinen «de uskodde karmelittene»). Moses måtte ta av seg skoene før han gikk bort til den brennende busken (2. Mos. 3.5), Josva fikk samme beskjed (Jos. 5.15), Jesus anbefalte dei første misjonærene å gå barbeint (Luk. 10.3-4), og han er ofte avbildet barfot i billedkunsten. I kristendommen kan det å ta av seg skoene regnes som en form for *mortifikasjon*, bokstavelig «å drepe kjødet», vanligvis forklart med opphav hos Paulus: «For hvis dere lever slik kjøttet vil, må dere dø. Men hvis dere ved Ånden dreper kroppens gjerninger, skal dere leve.» (Rom. 8.13. Andre former for mortifikasjon er selvpining og faste. Det handler om å gjennomgå lidelser for å tukte kjødet, også kalt å korsfeste det, for å vise at kroppen er underordnet sjelen.). Gandhi gjorde det å gå barbeint også til en politisk markering. Ved minnemonumentet hans, Raj Gurat, er det den dag i dag ikke tillatt å ha på seg sko.

Også i forestillinger av denne typen viser det seg en dobbelthet som overskrider dei entydige kategoriene: barfotheten kan symbolisere både jordisk fattigdom og rikdommen i møtet med det hellige, både ydmykhet i forhold til Gud og en avvising av denne verden.

Bataille om selv-ofring og selv-lemlestelse

Bataille hadde ikke bare en fascinasjon for død og seksualitet, men også for vold, tortur og selvskading. *Selv-mord* sier han sier ikke så mye om, men han sier en del om selv-*lemlestelse*, og man kan lese selvmordet i forlengelse av ødslings- og offer-problematikken. Dette er ikke lektyre for sarte sjeler, men hvis man ønsker, se for eksempel «Ofringens lemlestelse og Vincent Van Goghs afskårne øre», dessuten *The Tears of Eros*. Her kan man lese om, og se fotografier av, en kinesisk henrettelse der offeret blir partert i levende live, en mann som gnager kjøttet av fingeren, en annen som kutter hånden av sin sønn og en kvinne som river øyet ut på seg selv (1984a: 20ff, 1972: 162ff, 1988: 38f).

Bataille ser en sammenheng mellom ofring og det han i *Erotismen* kaller «erotisk forening». Og han ser en forbindelse til (den ikke nødvendigvis kjodelige) kjærligheten, som når han omtaler van Goghs «gave» – at han sendte sitt avkuttete øre til Gauguin – som «at han således på en gang vitnede om en kærlighed, som ikke tog hensyn til noget som helst og på en måde spyttede alle dem i ansigtet, som bevarer den velkendte, ophøjede, officielle idé om livets gave» (1984a: 30). Dette er erfaringer i galskapens grensedistrikt.

Befatningen med solen fører til en voldelig ekstase der alt kan skje, både hos van Gogh og andre (den skal ha vært en utløsende årsak til van Goghs sinnssykdom, se også Bataille 1984b og c). Ikke minst henger dette sammen med offeret. «I ekstasen, hvor mennesket identifiserer sig med solens lave heterogenitet, kastrerer mennesket sig selv for at fullbyrde identifikasjonen», skriver Kappel Schmidt (1984: 17). Hun snakker også om selv-ofring, og skriver: «Denne tragiske forening er en erotisk leg uten afkom» (18). En gjenforening med jorden gjennom blodet som renner fra offeret kan ses som en identifikasjon analog med å la seg omslutte av vannet: grensene mellom den materielle verden og det åndelige mennesket viskes ut, elementene er ikke lenger ordnet i homogen ryddighet, men glir over i hverandre. «Ofringen skaper generelt en forbindelse mellom liv og død, den gir døden livets gjenskinn og livet en tyngde, en svimlende avgrunn og en åpning mot døden», skriver Bataille (1996: 96).

At Odins endelikt kan ses som et (selv)offer er innlysende. Andrews og Baumgartner kaller det også selvmord (1982: 160 og 1990: 47). Odin kan også ses som en syndebukk i Girards forstand, som et offer for å utløse konflikter i samfunnet. På samme måte kan vi se på Ola som en som ofrer seg selv. Dette er på et symbolsk nivå. Hos Bataille er offeret også behandlet som realitet, et rituale der folk samler seg, tar en høne, geit eller menneske, dreper den/det og på den måten får en mentalhygienisk rennelse, et utløp for kollektiv frustrasjon og/eller overskuddsenergi. Men det er en overføringsverdi til selvmordet, særlig gjennom det *villed* han fremhever i følgende sitat. Slike handlinger er en konsekvens av tendenser som ligger dypt i mennesket. På et vis fremstår de som *nødvendige* utforskinger av grensen, av selve det menneskelige (jf. Skirbekk om at selvmordstanken er normalt for et åndsfriskt menneske, 1979: 109). Å dvele ved slike tanker kan dermed tjene til å tone ned både psykologiseringen og fordømmingen av selvmorderne:

For henrettelsen var [offeret] innestengt i sin individualitet, dets eksistens var diskontinuerlig [...]. Men i døden bringes individet tilbake til eksistensens kontinuitet, til fraværet av individualitet. Voldshandlingen fratar offeret dets begrensning, og gir det grenseløsheten, den hellige sfærens uendelighet, og den er i sin dypeste konsekvens villet. (1996: 95)

Det er en enkel operasjon å se selvmordet som en vond eller umoralsk handling. Dette trenger ikke skje i en kristen ramme, man kan sekulært og (snus)fornuftig si at et selvmord representerer den totale avvising av verden, og er en arrogant og foraktfull hevenover alt som er av verdier og moral, alt vi setter pris på; livet, kort sagt. Man kan dessuten se på det som den ytterste form for overskridelse. I hvert fall kan vi det for Olas del; han er gammel og syk, og hadde ikke *behovd* å ta livet av seg, døden ville ha kommet likevel, uten at han hadde trengt å anstrenge seg (dette hvis vi vil trekke nytte-logikken til det yt-

terste). I et slikt perspektiv, hvis Ola tar sitt eget liv fordi han vil overskride, som et utsagn om hva han mener om oss andre og våre kummerlige verdier, er det nesten *logisk* at han er gammel; selvmordet blir en parallell til ikke-reproduktiv sex, en kanalisering av overskuddsenergi, den ytterste ødsling. I tillegg til at det å tre over denne kanskje mest tabubelagte grensen av alle, nok må innebære en ikke liten grad av pirring. At selvmordet fører til kontinuitet er innlysende. *Tapet* er kanskje større når et ungt og produktivt menneske som Petra begår det, men symbol- og utsagnsverdien er vel så stor for Olas del, fordi avvisingen av verden er mer sjokkerende. Han har *både* holdt ut et langt liv og vendt det tommelen ned. Det samme gjelder for offerverdien. I «The Sacred» skriver Bataille: «Human sacrifice is loftier than any other – not in the sense that it is crueller than any other, but because it is close to the only sacrifice without trickery, which can only be the ecstatic loss of oneself» (2006d: 244). Vi blir ikke forført av festivitaten i det, tapet av en selv er det eneste offeret uten svindel, bedrag eller juks.

Siste reis? Himmelbåten og andre båter

Vi har beveget oss langt fra det enkle utgangspunktet: skoene som sto der, stumt. Og vi skal gå lenger: Å se på døden som en reise, og det oversjøiske som et dødsrike er, for å si det mildt, ikke noe Duun har funnet på; Vigdis Ystad skriver for eksempel at Rebekka Wests plan i *Rosmersholm*, om å gå ombord i et skip som skal ta henne tilbake dit hun kom fra, er et «distinct omen of death» (2001: 269, Ibsen 1932: 424). Det er det heller ikke å se vannet som et ur-element, der liv oppstår og forgår (se Paglia 2001, for den ungarske psykoanalytikeren Sandor Ferenczi om emnet, s. 4, 92 og 471). Dette er del av en grunnleggende symbolikk i mange kulturer: i den greske var elven *Styx* grensen mellom de levendes og de dodes verden, og den døde fikk gjerne med seg en mynt i munnen til billetten som krevdes for å ta seg over. Norrøn mytologi hadde dødsskipet *Naglfar*, og forestillingen er levende også i våre dager, for eksempel i Thomas og Anna-Clara Tidholms bildebok *Resan till Ugri-la-Brek* (1987). Hans Biedermanns *Symbolleksikon* anfører en slik funksjon, med skipet som bringer døde over til et land hinsides, helt fra helleristninger fra yngre steinalder, og J.C. Coopers *Symboler* hjemfester forestillinger som dette både til buddhistiske, hinduistiske og japanske myter (oppslagsordet skip/skepp). Henning Hagerup skriver i «Døden, reisen og de saliges øyer» at selv «[d]et eldste verket i verdenslitteraturen, Gilgamesj fra 2000-tallet f.Kr., er direkte paradigmatisk i sin kobling av døden og reisemotivet» (1997: 45). Han viser til Gaston Bachelard, som vender om på forestillin-

gen om døden som den siste reisen og spør om det ikke heller er slik at mennesket, før de selv våget seg utpå, sjosatte likkisten, slik at denne ikke er den siste, men den *første* båten, og reisen dermed selve urreisen. På islandsk er det umarkerte uttrykket for å begå selvmord å *fyrirfara sér*, en formulering som åpner for tolkingen «å dra i forveien».

En tematikk som dette åpner for utvidelser i mange retninger. Jeg vil bare referere til én myte til, som er mindre kjent enn de greske og norrøne, men som det er mulig at Duun, gjennom tilhørigheten til kystkulturen nordpå, har kjent til. Det er myten om *himmelbåten*. Liv Helene Willumsen skriver i sin bok om Regine Normann: «I Nord-Norge er det en folkelig forestilling å fare med himmelbåten når man skal foreta den siste reisen for å møte sine igjen» (2005: 235). Hun forteller at hun har dette fra en kvinnelig informant født på Senja i 1908. Denne har fortalt at flere i hennes foreldregenerasjon hadde forestillinger om en slik båt og sjøreise. Willumsen konkretiserer ved å skrive om

en forestilling om at himmelbåten skulle komme og bringe mennesker over til den andre siden. Båten la til ved en lang strand, og folk i lange, hvite klær gikk fram og tilbake på den stranda og ventet på himmelbåtens komme. De sa til hverandre: Skal tro om noen av mine kommer med båten i dag? Og så så de på de som kom ut av båten for å se om de kunne kjenne noen igjen. (Epost til undertegnede)

Billedkunstneren Kaare Espolin Johnson (1907-1994), også han med tilknytning til Nord-Norge, står bak flere verk med mer eller mindre symbolske båter i. Ett av de mer realistiske er en illustrasjon til Johan Bojers *Den siste viking*, i en utgave fra 1972. Men det fins også et oljemaleri som går under navnet «Himmelbåten», og dette er mer stilisert, med den korslignende fremstavnen på båten pekende rett opp mot et sterkt lys, som båten ser ut til å bevege seg inn i.²¹⁶

Hvis vi skal anta at Duun har kjent til denne myten, virker det konsekvent at det bare er de voksne, «myndige», Petra og Ola, som setter fra seg skoene på en kai eller ved et båtfeste, ikke barnet Sigyn eller «tullingen» Nils. Det er større sjanse for at de «realistiske» sett har et forhold til denne forestillingen. Og for å foregripe: Olas sko blir dessuten funnet «der fartya *fortøyde seg*» (7: 202, min uth.). Dette er en merkelig formulering, i og med at objektet, det refleksive pronomenet «seg», viser tilbake til subjektet, «fartya». Det virker dermed som om fartøyene *selv* utførte handlingen, som om de var aktive, levende båter. «I en reflektiv verbalform ligger det alltid et element av besjeling», skriver Willy Dahl i sin analyse av det første kapitlet i Garborgs *Fred* (1970: 53). Mer umarkerte formuleringer ville vært der fartøyene *ble* fortøyd, eller der «dei» e.l. *fortøyde fartøyene*. Virkelige båter fortøyer ikke seg selv. Men hvem vet hva andre båter kan gjøre?

²¹⁶ Dette henger i Norsk sjøfartsmuseum i Oslo. Bård Kolltveit, forskningsleder ved sjøfartsmuseet, opplyser i en epost at de har tittelen fra en katalog fra Kaare Berntsens kunsthandel. Han mener maleriet må være laget *etter* illustrasjonen til *Den siste viking*.

Sorg, skjønnhet, empati. Konflikt mellom liv og verk. Keen, Harrison, Scarry

Jeg ser på bildet av de etterlatte skoene som et estetisk øyeblikk. Det fungerer uavhengig av den narrative tråden; kanskje kan man si at tiden tenderer mot rom (i hvert fall metaforisk, et *opplevelsens rom*, for i motsetning til den litterære argumentasjonen, som foregår i tid, stopper i de estetiske øyeblikkene tiden på en måte opp). En slik effekt kunne ha vært diskutert som en form for *katarsis*. Det er flere grunner til at jeg velger ikke å gjøre det. Aristoteles er knapp om begrepet, det er knyttet til en annen sjanger, tid, kultur og tradisjon, noe som gjør at det ville ha blitt nødvendig med en for stor teoretisk diskusjon, som ville tatt oppmerksomheten bort fra primærteksten. Når denne diskusjonen var overstått mistenker jeg at det ville vært så lite igjen at resultatet ikke ville ha stått i forhold. Jeg tror heller ikke det er et *nødvendig* begrep for å få kontakt med det estetiske øyeblikket. I stedet synes jeg teksten taler for seg, hjulpet av Løgstrups termer. I siste instans kan det også være at katarsis er for knyttet til det terapeutisk-oppbyggelige, mens jeg er mer åpen for det destruktive, og ikke tror det er mulig å slå fast hvilken side man vipper ned på her.

Uansett har et slikt bilde også en etisk side. Et slikt øyeblikk innebærer omsorg for den arme synderens sjel (Alvarez), og kan kanskje, gjennom at det ved sin skjønnhet setter et grunnleggende menneskelig behov, gjøre *mer* for selvmorderen enn en forklaring kan, den være seg psykologisk eller sosiologisk. Det vil selvsagt alltid være mennesker som er så fulle av smerte, sorg og fortvilelse at de velger en mer eller mindre frivillig død, men tallenes tale er nokså inn til beinet: Det dør omkring dobbelt så mange i selvmord som i trafikken i Norge idag, og blant unge er selvmord en av de vanligste dødsårsakene.²¹⁷ Barn og unge rapporteres å være *mindre* lykkelige her, i et av verdens mest velstående samfunn, *med* vår enorme og stadig pågående vekst i terapi og behandling, enn i mange mer vanskeligstilte deler av verden. En råflott ofring. Folk tok riktignok livet av seg også før sosiologien og psykologien ble oppfunnet, men disse tallene kan få en til å spørre om det er sikkert at årsaksforklaringene og terapien er den beste måten å møte dem på. Da burde det være mulig å spore en nedgang. Jeg ønsker ikke å begi meg inn på en samfunnsanalyse, men vil påpeke at det fins andre måter å forholde seg til fenomenet på, for eksempel ved å beskrive et par sko som står i sjøkanten. En verden der man åpnet seg for slike øyeblikk, der man tok inn over seg det vi har hørt Jensen omtale som «den forbevisste forbløffelse over *selve varens-miraklets*» (1984: 26, forf.s uth.), ville kanskje være en bedre verden også for de ulykkelige. For med en forbevisst forbløffelse følger en

²¹⁷ Henning Herrestad, førsteamanuensis og nestleder ved Seksjon for selvmordsforskning og -forebygging UiO, bekrefter disse tallene i en epost 1/7-08.

åpenhet overfor livets gåter, og en innsikt i at vi aldri kan vite alt om et menneske, for eksempel hvilken smerte det kan bære på. «Ho var eit gåtemenneske» (11: 7), tenker Brynjar i *Ettermale* om moren. Og i samme renn: «Far var òg ei gåte, kanskje alle menneske var det» (8). En slik undring medfører ydmykhet, for alt som er større enn det individuelle mennesket, og i siste instans kanskje en slags ro i å vite at man ikke *skal* ha kontroll og oversikt over alt. «Ja, men det som hender det vil oss einkvart, og er det noko ålvorsamt, da vil det oss noko ålvorsamt. Og så veit vi ikkje kva det er! Nei, så veit vi ikkje kva det er», tenker Agnar i *Samtid* (12: 38). I en verden der man ga mer akt på denne dimensjonen av livet, ville mennesket med Løgstrups ord slippe å være et selvberørende individ anbragt «på randen av universet» (1984: 59).

Men dette er jo forferdelig. Og tanken kan melde seg at det er umoralsk å oppholde seg så mye ved diktverkene når den virkelige verden er full av uløste problem. Nei, det er omvendt det forholder seg, sier Løgstrup. Som vi husker, går han så langt som til å påstå at vi med kunstverkets virkning på oss erfarer det vi ellers *burde* erfart. Da opplever vi

hvilken reaksjon på hvad vi kommer ud for og bliver vitne til, der ville være den eneste naturlige, og derunder afsløres vort virkelige liv i dets kulde og ligegyldighed. [...] Kunstværket formår hvad det virkelige liv ikke formår, vække de affekter, følelser og tanker, der er de eneste rimelige reaktioner på hvad vi bliver vitne til. (1983: 41-42)

Og ja, det er bare å innrømme, det berører meg sterkere når Petra dør enn når det står i avisen at det ikke mistenkes å ligge noe kriminelt bak dødsfallet, eller at den og den selv valgte å avslutte livet sitt. Og ikke minst når Petras barn dør, kanskje det mest (opp)rørende øyeblikket i forfatterskapet.²¹⁸ Det vil si, det berører mer konsekvent, det lager en revne der den «virkelige» smerten kan slå inn. Men slik *burde* vi sørge, sier Løgstrup, også når vi ser notisene i avisen. Dette er «de eneste rimelige reaksjoner» også da. Og det er kanskje sant. Det ville kanskje gjøre verden til et bedre sted.

En slik utopisk, grenseløs medlidenhet er i alle fall en side av saken. Men den andre er motløsheten. For når jeg kan sørge *så sterkt* når Petra og barnet hennes dør, hva om jeg skulle sørge like sterkt hver gang jeg ser en dødsannonse i avisen, der for eksempel det døde barnet har samme fødselsår som et av mine egne? Da ville jeg jo ikke vært i stand til å ta meg av nettopp disse. Jeg er dermed *tvunget* til å bla videre, legge Petras barn

²¹⁸ Barnedød er i det hele tatt et gjennomgangsmotiv hos Duun, ikke så rart kanskje, hvis vi tenker på at han mistet flere søsken i oppveksten (Flottum oppgir 4, 2002: 12-13, Gujord 3, 2007: 39). I *Arguing About Art* har Alex Neill og Aron Ridley en montasje av tekster som tar for seg barnedød: først Little Nells død i Dickens' *The Old Curiosity Shop*, så Oscar Wildes kyniske «One must have a heart of stone to read the death of Little Nell without laughing», og til sist Booth, som setter tingene på plass med følgende: «Little Nell's death scene in *The Old Curiosity Shop*, which to so many modern readers has seemed intolerably, soppyly sentimental, may seem, to a reader who has lost a child of Little Nell's age, quite consoling and even restrained and justified by the facts – as it must have seemed to those Victorians who lost so many more children than we do» (Neill og Ridley 2002: 311, se også Booth 1988: 69).

bak meg og vende meg mot virkeligheten. For, som Harald tenker: «Kor mange er det ikke som har kjent dette her, og enda har dei levd live sitt millom dei andre» (4: 83-84). Likevel kan jeg ikke unngå å bli trukket mot romanen, å lese om Petras barn igjen og igjen, mens mine egne, idet jeg overgir meg til lesingen, i sammenligning går for lut og kaldt vann. Det er nå engang denne skjønnheten, denne sorgen, disse små døde hendene som «aldri, aldri sleppte take sitt» (83). Her er det en konflikt, mellom ansvaret overfor verket og overfor livet, mellom deltakelse og avsondrethet, livsflukt og engasjement, *katarsis* og desillusjon. At det som i selvmordsforskningen kalles *Werther-effekten* har fått navn etter en skjønnlitterær figur, er i denne optikken neppe tilfeldig. Som Attridge skriver: «In responsibility I respond with much more than my cognitive faculties: my emotional and sometimes my physical self are also at stake» (2004a: 126).

I «Kærlighed og livsagtelse» betoner Jensen både den psykologiske og metafysiske siden ved dette: «Almindeligt, normalt livsmod er en forudsætning for, at man kan være i gang med dagens almindelige opgaver og gøremål, – passe sit arbejde, passe sine børn, være opmærksom på noget bestemt, gå op i en sag, være felles med andre i almindelige glæder og sorger» (1994a: 94). For å huse denne forutsetningen går vi uvilkårlig ut fra, at livet er livet verd. Hvis denne forutsetningen ikke er til stede er man *syk*, skriver Jensen:

Vi kalder mangelen på denne forudsætning for depression. Men hva vi dér går ud fra, er rationelt ubegrunnede. Hvordan skulle man kunne bevise eller begrunne rationelt, at livet er livet værd? Det er umuligt. Men det er en uundværlig livsforudsætning. Den er ubegrunnede, men uundværlig, dvs. den er metafysisk.» (s.st.)

Det er klart at hvis man ikke har denne forutsetningen, blir den eneste adekvate reaksjonen på vår tilværelse en fortvilelse som går mot enten ravende galskap eller den totale apati. Hvis døden er en trussel mot livsmot og moral, og samtidig er innebygd i sentrum av kunsten, er denne i hvert fall potensielt amoralsk og egnet til å desillusjonere. *Acedia* var av gode grunner en døds synd. Som dødsbevissthet er dette lite påaktet, og kanskje av gode grunner. De fleste andre problem er det i prinsippet mulig å løse. Men hvis det ligger noe farlig i kunsten, kan den rokke liv ut av balanse, ikke bare kunstnerens klisjeaktige destruktive liv, men også den som lar seg tiltale for mye av den, den som lar seg slippe ut i slike refleksjoner. Hvorfor skal vi for eksempel oppføre oss anstendig når vi skal dø likevel? Hvorfor stå opp om morgenen, hvorfor gjøre mitt beste, hva er vitsen? Slike tanker er farlige, det går ikke an å tenke slik.

Ett av motstykkene til dette er som sagt skjønnhetserfaringen. Den kan kanskje ikke *oppveie* sorgen, men den estetiske tilfredsstillelsen kan være stor nok til at det blir brytet verdt tross alt. Et annet er at døden melder seg igjen *på den motsatte polen*, som noe som kan styrke den etiske impulsen, og gjennom sin *memento mori*-funksjon være en tankevek-

ker også i moralske spørsmål. Vi rives opp og spør: Er det *sånn* det skal være? Håkon setter ikke punktum etter den universelle kjensgjerningen i sitatet jeg kom med innledningsvis, han avslutter med et spørsmål der svaret på ingen måte synes gitt: «eit menneske det skal døy, det er det einaste som er visst, kva er der så å gjera?» (10: 63).

Men det *bærende* motstykket til apati og håpløshet ligger på et prinsipielt nivå. Det er at vi i forhold til døden, som det eneste stedet overhodet i vår tilværelse (med mulig unntak for fødselen), faktisk alle er like. Kjønn, religion, etnisitet, økonomisk status, seksuell legning, alt skrelles vekk, alle skal vi samme veien, og bevisstheten om at vi alle er i samme båt på en så radikal måte, må også kunne ha noen positive følger, utløse noen verdier. Som for eksempel respekt, medlidenhet, ydmykhet, kanskje til og med ansvar og omsorg. For når mine medmennesker er like ynkelig stilt som meg selv, hvorfor ikke gjøre det beste ut av det, behandle dem anstendig, kanskje til og med prøve å lette på smerten deres hvis jeg kan? Vi er små, og vi bør ikke glemme det. Vi er i samme båt, og det burde gi opphav til en form for samfølelse. I bevisstheten om døden som et allment uløselig problem ligger også et etisk potensial: hvorfor ikke, så langt vi formår, minske summen av lidelse i verden? Slik sett ér moralen enkel: den gyldne regel er enkel, Kants kategoriske imperativ er det. De har begge med universalisering å gjøre, og døden er det eneste stedet vi er universelt like. Slik sett kommer det estetiske uttrykket *nærmere* den universaliseringen filosofien streber etter. Dessuten mener jeg at litteraturens fiksjonale fremstilling gir en mer mangefasettert behandling av dette enn en reflekterende diskurs kan. Jeg minner om Tales funderinger i *Medmenneske*: «Sjå folk når dei døyr, sjå på vismannen og sjå på ho Tale – der er ingen skilna på dem da, dei døyr som krøtere alle i hop. Ja, så stod der. Eg er ikkje høgare: for meg er der ei trøst i det» (10: 127).

Konflikter som den mellom innlevelsen i verket og ansvaret overfor det virkelige livet er undersøkt blant annet av Suzanne Keen, Mary-Catherine Harrison og Elaine Scarry. Keen tar for seg *empati-altruisme-hypotesen*, en tanke om at *empati fører til altruisme*, eller med rene ord: at man blir et *bedre* menneske av å lese (2006: 208 og 224, se også Keen 2007, Harrison 2008: 258). Dette er det ene ytterpunktet. Det andre er at man blir et *dårligere* menneske av det, «that experiencing narrative empathy short-circuits the impulse to act compassionately or to respond with political engagement» (Keen 2006: 223). Ifølge dette synet kan narrativ empati være en unnskyldning for ikke å delta, verken i det storpolitiske eller det nærere mellommenneskelige spillet. Den kan være direkte *amoralisk* (s.st.); det å la seg oppsluke av fiksjoner kan føre til en ufølsomhet for virkelighetens trengende. Harrison tar avstand fra denne faren, som hun finner en bekymring for blant annet hos Scarry

(1999a), og som Keen i hvert fall halvveis ser ut til å dele (hun er i hvert fall skeptisk til empati-altruisme hypotesen, idet hun ser sammenhengen som for svakt underbygd, 2006: 212). Både Scarry (1999a: 287) og Harrison (2008: 260) viser til William James' *Habit* (1890), der «[t]he weeping of a Russian lady over the fictitious personages in the play, while her coachman is freezing on his seat outside» (1976: 63), fremstilles som kritikkverdigg. James fremhever hvordan erfaringer nedfeller seg som *vaner*, i dette tilfellet i retning av sentimentalitet og drømmeri (62), og ikke som tilskyndelser til handling (64).²¹⁹

Hva er så empati? Keen beskriver det som «a vicarious, spontaneous sharing of affect» (2006: 208). «In empathy [...] we feel what we believe to be the emotion of others» (s.st.); empatien skiller seg dermed fra *sympatien*, «in which feelings for another occur» (s.st. forf.s uth.). Med Keens eksempel sier empatien «I feel what you feel. *I feel your pain*» (209, forf.s uth.), mens *sympatien* sier «I feel a supportive emotion about your feelings. *I feel pity for your pain*» (s.st., forf.s uth.). Man kan dermed si at empati innebærer identifisering (Keen er skeptisk til dette, men da i en overfladisk forstand. Hun skriver at man kan ha empati for andre *selv om* de har et annet kjønn, annen sosial status, andre ambisjoner osv. Som om det betydde at man ikke kunne identifisere seg! Det spiller vel liten rolle hvem man er, tvert imot er vel litt av poenget å glemme det når man leser).

Noe som er påfallende, men i vårt tilfelle en bekreftelse av at tanken om en holdning som den jeg erfarer hos Duun kan være viktig, er at empati fra begynnelsen av var et begrep med svært så nær affinitet til det estetiske. Det oppsto i Tyskland på 1870-tallet som *Einfühlung*, *innlevelse*, ble utviklet av Robert Vischer og Theodor Lipps, og oversatt til engelsk som *empathy* i 1909. Fra begynnelsen av betegnet det den særegne innstillingen nettopp *overfor kunstopjekt*. «Only later was the definition expanded to describe interactions between people» (Harrison 2008: 258, se også Keen 2006: 209).

Løgstrup om sinnsbevegelsens anonymitet. Skjønnheten som gave

En annen mulig konflikt i vårt tilfelle er Løgstrups negative betoning av den han kaller *emotiv person-identifikasjon* (1983: 35), som kan ligne en slik empatisk posisjon. «[D]en æstetiske medlidenheds følelsesstyrke [kan] ikke forklares med, at vi reagerer på kunstværket som om det var virkelighed» (42), skriver Løgstrup. Følelsene er bare *en del av* den estetis-

²¹⁹ Som unntakstilfeller, der skjønnlitterære tekster har hatt en påvisbar positiv effekt, nevner Scarry at Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin* (1852) og E. M. Forsters *A Passage to India* (1924) førte til omfattende mentalitetsendringer. Her må det legges til at dette dreier seg om *politisk*, samfunnsmessig, endring; eventuelle *etiske* eller personlige endringer vil ikke være så tydelige (selv om det selvsagt må ligge mange personlige endringer til grunn for én storpolitisk). For emosjonelle sider ved dette, se Tompkins 2002.

ke opplevelsen. (Og Løgstrup presiserer at «følelse» er et uklart begrep, 62n. Jeg går ikke inn på hans finsiktede skille mellom følelse og sinnsbevegelse). Selv om vi kan reagere emosjonelt på død og andre former for tap i kunsten, sørger vi ifølge Løgstrup *ikke* når vi estetisk blir vitne til sorg. Når vi møter sorgen i det virkelige liv, blir *årsaken* til sorgen, det reelle tapet, det viktige. Men i en kunstnerisk fremstilling av sorgen overføres tyngdepunktet til sorgens *uttrykk*, til 1) *fremstillingen* av sorgen og 2) det sorgen åpenbarer om livets grunnbetingelser, som Løgstrup sier:

I det virkelige liv har den sorgende selv ingen tanker for hvad sorgen avslører om de grunnbetingelser, på hvilke vi lever vort liv, alle den sorgendes tanker er ved tabet. [...] Hvad der derimod æstetisk har tilskuerens og læserens tanker, fængsler hans sind, er selve sorgen, dens udtryk, og derfor sørger han ikke, og hans sind drages til, hvad sorgen viser om vort livs grunnbetingelser. (60)

Det er altså ikke *årsaken* (anledningen) til sorgen som er i fokus i den kunstneriske behandlingen av den (altså noe rasjonelt begripelig), men sorgens *uttrykk*, og hva den avslører. Det at empati-begrepet oppsto i kunstvitenskapen, tyder også på at noe med iverksettelsen er viktig for at en slik erfaring skal finne sted. Så er det også så langt jeg kan se *følelsesveldet* Løgstrup vil til livs når han angriper den emotive person-identifikasjonen, ikke det estetiske. Det er derfor han anbefaler *saklighet*, snakker om sinnsbevegelsens *anonymitet* osv.²²⁰

«In fact, modern psychological research suggests that engagement with art can make us more attuned to suffering rather than less so, and more likely to help than turn away», skriver Harrison (2008: 260). Jeg deler ikke uten videre denne optimismen.²²¹ Det er rus-aspektet ved litteraturen det handler om her, avhengigheten, livsflukten, som jeg frykter er sterkere enn det kan være behagelig å tenke på. Kanskje *ville* Løgstrup ha diagnostisert min rørelse i møte med Petra som dagdrømmersk:

²²⁰ Mens *det private* er entydig negativt, påtreffes til tider *det subjektive* som en ullen kategori et sted mellom følelser, tanker, innstilling og stemning. Løgstrup har en lengre drøfting av dette under overskriften «Privat forfalskende og universelt åpenbarende følelser» (1983: 62). Ikke alt er like lett å gå med på i hans rangering av følelser her, men et grunnleggende skille går mellom det *private*, en «sentimental smagen på de egne fremkaldte følelser» (64) og det *universelle*, «følelser der åpenbarer vore grundvilkår i verden, vore universelle situationer» (62. Av de universelle situasjonene sier han at døden er den sterkeste, 63). «På individuell og personlig vis er den enkelte i den universelle følelse åben for sin tilværelses universelle situation. De universelle følelser er ikke mindre individuelle og personlige end de private. I sorgen og glæden er den enkelte åben for sin tilværelses grundvilkår, men sådan så følelsens indhold er bestemt af hans skæbne, der har eengangs-karakter. Følelsen er på een gang universel og individuel, universel i hvad den åfdækker, individuel hvad dens anledning angår» (64).

²²¹ og i hvert fall ikke den beslektede: at evnen til identifikasjon, empati og i siste instans moralsk godhet, er mål- og kvantifiserbare størrelser som er tilgjengelige gjennom nevrologiske og fysiologiske undersøkelser. Ikke bare for romanlesere antar Kcen en slik sammenheng: «Neuroscientists have already declared that people scoring high on empathy tests have especially busy mirror neuron systems in their brains. Fiction writers are likely to be among these high empathy individuals» (2006: 207, se også s. 221). Til dette vil jeg si: Les nærmeste biografi.

Dagdrømmen bliver til af, at vi i stedet for at give os i kast med virkeligheden giver op overfor den. [...] Min påstand er nu, at når jeg æstetisk gør mig til eet med den fiktive person og forsvinder i hans og hendes følelser, skyldes det for det meste, at mit forhold til fiktionen ligger i forlængelse af mit dagdrømmeri. (1983: 65)

I medlidenheten ligger empati, men også den avstanden som gjør at når for eksempel døden hos Duun truer med motløshet, så er det noe som likevel veier opp. Og det som veier opp er nettopp sorgens *uttrykke*, og skjønnheten og håpet som ligger i dette. Det estetisk vellykkede, at sorgen kommer så til de grader igjennom, er også det som løfter uttrykket *over* sorgen, gjør det til noe annet og mer enn sorg. «Kor mange er det ikkje» (4: 83), tenker Harald – og gjør det med det til et poeng å *dele* smerten, å se ut over seg selv og sitt eget. Det er et fellesskap i sorgen, en sorgelig slekt, som selvmorderne er det. «Folk er ei strid rase. Dei kan bera alb» (84), tenker han videre. Han universaliserer altså sin egen erfaring, men uten at det blir melodramatisk eller sentimentalt.²²² Tvert imot er det *styrken* han fremhever.

Også Harold Bloom fremhever en identifiserende medlidenhet når han sier at han hver gang han leser Dickens' *Bleak House* (1852-53) «tend to cry whenever Esther Summerson cries, and I don't think I am being sentimental. The reader must identify with her or simply not read the book» (1994: 311). Dette gjør på den ene siden lesing til noe dypt personlig, så personlig at vi noen ganger helst vil utføre den alene. På den andre siden kan det knyttes til noe allment, til det Løgstrup kaller *sинnsbevegelsens anonymitet*. For *hva er det* sorgen avslører om våre livs grunnbetingelser? Hva viser Petras og Haralds sorg? Dødeligheten? At lidelsen er universell? Et fellesskap? Løgstrup snakker om sinnsbevegelsens anonymitet som en *kunstnerisk fremstilling av universets frembrudd* i verden (1984: 11). Det vil for ham si at *kunsten står i universets tjeneste*. Sammenhengen er Bellinis madonnabilder, der – uavhengig av om det er barnet eller den døde Jesus Maria holder i armene (det er uansett i likhet med Petra snakk om en mor som har mistet et barn) – «følelsesudtrykket [er] anonymt», der «følelsenes sammensathed alltid [er] så tilbakeholdt at den aldrig bliver til en affekt» (s.st.). Sorgen er en *felles* erfaring, og dermed i en viss forstand anonym. Den kommer fra noe som er større enn individet, det Løgstrup kaller universet. Når vi leser, er sorgens uttrykk det viktige, ikke foranledningen (det er fullt mulig å lese at noen dør uten å bli berørt av det. Men er uttrykket sterkt nok, berøres man). Med dette uttrykket, i sine ulike former, som tomme sko for eksempel, gis leseren en estetisk erfaring. Slik sett er bildet av skoene en gave også til leseren.²²³ En himmel blir dradd over

²²² Gujord kaller Haralds reaksjon «en kynisk etterrasjonalisering som del av [hans] personlige overlevelsestrategi» (2007: 39), og glemmer dermed hvilken virkning et slikt utsagn kan ha på leseren.

²²³ Den italienske filosofen Gianni Vattimo understreker at i det italienske *grazia* ligger «nåden som en gave» (1999: 109), men også et element av stil eller ynde, «det vil sige det karakteristiske træk ved en harmo-

det verdslige, en hvelving eller et spenn, holdt oppe av skjønnheten. Skjørt og forgjengelig kanskje, men tekstene synes å insistere på at det er dette vi har å forholde oss til.

Skjønnheten er også en felles erfaring, vanskelig å definere, men ikke så verst enkel å forholde seg til. Det vil si, Scarry peker på det hun ser som et merkelig utviklingstrekk i humanvitenskapene: at skjønnheten, som ligger i selve grunnlaget for de virksomhetene som bedrives her, har en tendens til å bli skjøvet unna når vi snakker om den. Dette finner hun i så sterk grad at hun hevder at de har blitt *forvist*. Scarry skriver:

When I say that beauty has been banished, I do not mean that beautiful things have themselves been banished, for the humanities are made up of beautiful poems, stories, paintings, sketches, sculpture, film, essays, debates, and it is this that every day draws us to them. I mean something much more modest: that conversation about the beauty of these things has been banished, so that we coinhabit the space of these objects (even putting them inside us, learning them by heart, carrying one wedged at all times between the upper arm and the breast, placing as many as possible into our bookbags) yet speak about their beauty only in whispers. (1999b: 57)

Det kan virke drøyt å fokusere på skjønnheten og gave- aspektet når temaet er så brutalt som her. Likevel tror jeg det er rett. Skjønnheten i sorgens uttrykk hos Duun er en gave. Peter Kemp skriver om hvordan Derrida tar imot Lévinas' tanker om gaven:

[Derrida] har brukt Lévinas' gave-logik som utgangspunkt for en overvejelse over det ikke-gensidige forhold i etikken (*Psyché*, s. 162ff). Det skete oprindelig i en hyldestartikkel til Lévinas, hvor han ironisk rejste spørgsmålet om, hvordan han kunde hylde en filosof, der havde skrevet, at han krævede utaknemlighed for det, han gav til andre. For Derrida er gave-logikken netop et eksempel på, at sprogets normale logik, hvorefter man ikke må modsige sig selv osv., kommer til kort, når man vil tale om handlinger, der ikke kan passes inn i en udvekslingslogik. At modtage en gave er aldrig let, man føler sig umiddelbart forpligtet til, at give noget igen, i det mindste sin taknemlighed, men i så fall har man jo ikke modtaget gaven som udtryk for ren gavmildhed, og i øvrigt ville man heller ikke selv – hvis alt kun kan foregå i udvekslingslogikken – kunne give den andre en ren gave. Hvordan kan man da modtage en gave? Derrida's svar er, at det kan man kun ved at give noget andet videre til andre, hvad enten det kommer den første giver til gode eller ej.²²⁴

Kun sådan kan man ikke blot som giver, men også som modtager af en gave undslippe udvekslingslogikken og – ligesom den, man modtog gaven af – give afkald på at nyde sit værks triumf, og – som Lévinas siger – ønske at det triumferer i en tid, *hvor jeg'et ikke er*.

Gavens sande logik er et uttrykk for, at mennesket tilsigter en fremtid hinsides sin egen tids horisont. Det betyder for Lévinas, at forholdet til døden ikke er en væren-til-døden, som hos Heidegger, men en *væren-til-etter-min-død* (1992: 63, forf.s uth.er)

Utvexlingslogikken avvises til fordel for en bevegelse rettet mot fremtiden. «A true gift can never be returned. It creates an infinite obligation», skriver Hillis Miller (1990: 143). Og ja, Duuns gave i bildet av skoene, uttrykker en væren-til-etter-min-død, eller en væren-til-etter-romanpersonenes død. Hvordan ta i mot en slik gave, hvordan uttrykke sin taknemlighet, hvordan gi noe videre? Det er umulig. Men likevel må det gjøres.

nisk bevægelse, der udelukker volden, spændingen, den skæren tænder hos en hund, der længe har stået lænket, som Nietzsche bruger som billede» (s.st.). I etterordet skriver Niels Grønkjær: «Etiken udspringer i stedet af *grazija* [...] og af den dermed forbundne sensibilitet, som kendetegner *pietas*» (1999: 118, forf.s uth.er). Nåden ser dermed ut til å ha med holdning å gjøre, og å overskride skillet mellom etikk og estetikk.²²⁴ Jf. Olav H. Hauges Osamann, som nekter å ta imot betaling han blir tilbudt for skyss. Passasjeren forklarer at han ikke kommer til å få anledning til å gjøre gjengjeld. «So gjer ein annan mann/ei beine då,/sa Osamannen,/og skauv ifrå» (2008: 121).

AVSLUTTENDE

I denne delen har vi sett på Duuns gjentatte bruk av et motiv: skoene som står igjen på land der en selvmorder har gått på sjøen. Behandlingen av selvmordet viser to ytterpunkt: skjønnhet, omsorg og desillusjon, sorg. Etter mitt syn er dette gjort *med kjærlighet*. Duun holder en hånd om personene, og gir dem en verdighet jeg ikke forstår hvordan leseren kan unngå å la seg berøre av. Det er dessuten gjort *via* kjærlighetsmotivet. Både hos Sigyn, Petra og Ola er selvmordsdriften utløst av kjærlighetssorg og/eller -skuffelse.

Bildet av skoene er et estetisk øyeblikk. Det hever seg over det uakseptable i at personene ikke finner en løsning på livets problemer. Problemene går ikke å løse *i denne verden*. Men i litteraturens verden stiller det seg annerledes. Selv om Ola – etter mitt syn en av de mest interessante skikkelsene i forfatterskapet, og også en av dem som er mest overfladisk behandlet i sekundærlitteraturen – *blir* i tingene, i den tunge gjenstandsverden han er så opptatt av, blir leseren løftet over dem. Prioriteringen av og respekten for de lidende er viktig for holdningen jeg finner i forfatterskapet.

Duun skaper Ola på en måte som gjør at jeg blir glad i ham. Jeg sørger når han dør. Denne effekten oppstår delvis gjennom det narrative. På samme måte som i «Ei lita jente og tjven hennes» skylder den fortellerteknikken en del. Der oppsto virkningen gjennom at vi fulgte Ingeborg Anna og tyven hver for seg, og ble ledet til å dele den uvitendes og udømmendes perspektiv, selv om vi hadde vært gjennom grusomhetene og vitne til ondskapen i drapet. Også her er det ulike nivå av kunnskap på spill. Som leser får jeg vite det Ola ikke vet, for eksempel at det er løgn at Peder har vært hos Andrea, noe Ola tror, og som er en medvirkende årsak til at han gir opp. Dette har en effekt. Merkunnskapen jeg har som leser fører til innlevelse i og medlidenhet med personen. Dessuten opplever vi Ola både innenfra og utenfra, noe vi *ikke kan i virkeligheten* (der kan vi aldri oppleve andre innenfra og aldri oss selv utenfra). Denne effekten er resultat av litterære virkemiddel. De estetiske grepene gir en etisk virkning, en *e(st)etisk* effekt.

Også i denne delen har vi sett en overskridelse av temporaliteten. Tiden «skulde ha vore avskaffa!» (7: 169), sier Ola. Gjennom å ta skoene på den døde Ola prøver Mina billedlig talt å reversere det irreversible. Og med bildet av skoene klarer Duun å få personene til å leve etter at de er døde, «slik alle lever etter dei er døde», som det heter i *Olsøygutane* (9: 85). I Olas gravøl melder et spørsmål seg for Odin: «Når skal vi menneskja vinne over døden?» (7: 209, forf.s uth). Når vi dikter om den, synes Duun å si.

Alt i fremstillingen av Ola så vi en del kunsttematikk. Vi så det diabolske ved spellemennene, og vi så Olas tendens til gjennom metaforer, similer og allegorier å *dikte* om seg selv og andre. Dette skal få folde seg ut i større grad når vi nå går over til å se på religiøsitet, natur og kunst i forfatterskapet.

4) Estetikk, etikk og sansing

RELIGION, RELIGJØSITET OG (NATUR)MYSTIKK I FORFATTERSKAPET

«Kva var det dei såg?» Sansingens forhold til det oversanselige

Juvingar, Per Håberg ligger våken:

Ute var det kald og blank natt. Sjustjerna stod over låvetake; månen la blå skuggar på snøen attom husa; nordover og sørover og kor ein såg var det måneskin og skuggar og klår himmel. Slik kunde natta stige fram for ein: eit stort og stilt andlet, to store auga. Når dei stod imot ein, vart det lite å vera menneske. Kva var det dei såg? (5: 98)

Carolus Magnus i en lignende situasjon:

Ute var det månelyst og snøflekker. Det er tomt i skogen om natta. Og somtid er det slik, at skogen blir aldri så svart som når månen lyser over han. Natta kryp i hop og legg seg der. Eit menneske kjenner seg heller aldri meir einsam enn i selskap med månen. Det er ei rar signing han lyser over folk. Kven fann på å sette han der? (8: 276)

Begge disse legger noe levende i naturen. Carolus Magnus knyttet det også, med ordet *signing*, til noe religiøst. Gudrun i *Gud smiler* er enda tydeligere på at disse henger sammen:

Der skjedde tegn i sol og måne da ho kjørte heim. Nei ikkje i sola da, for ho var ikkje oppe, men kring månen laga der seg ein vidunders stor strålekrans eller noko slikt. Inni den var det blåaste himmelen, månen stod som ei gullplate midt på blånaen med stjernestas ikring seg, men utanom var denne kjemperingen, det var i skya det glødde så rart. Hadde ho vore religiøs, da hadde ho blitt redd, så vakkert var det. Så gav det seg og bleikna bort smått om senn. (11: 226)²²⁵

Og i *Samtid* forestiller Agnar seg eksplisitt en handlende agent bak:

Vêre var både stilt og klårt, ein såg det ikkje klårare, som det var nyslipa, kom det for Agnar. Fjella viste synsranda nær og tydelig, det var som skaparen gjekk der over med finger sin for ein augneblink sia og friska det opp. Heile bygda hadde han friska, sandvegen på austsida vågen synte seg like ved her, ein måtte mest tru ein ikkje hadde sett han før; og så vakne som alle ting var. (12: 136)

Hva slags status har slike forestillinger hos Duun? Hvorfor maler forfatteren igjen og igjen disse vide horisontene, der himmel, skyer, vind og måne er besjelte, og der mennesket står lite og undrende, men fascinert sansende under det hele?

På samme måte som flere fenomen jeg skal diskutere i denne delen, kan kunst og religion, kunst og natur og natur og religion fylle tilsvarende funksjoner og ses på under ett. Felles er at noe er større enn mennesket. Det handler om nærvær, fylde, og behovet

²²⁵ Drengen tar det pragmatisk, som et uvarersvarsel. Men Gudrun får sin triumf; «det *vart* klårvêr» (s.st., forf.s uth.), noe vi må ta som tegn på at en slik skjønnhet ikke bare er et meteorologisk fenomen.

for noe slikt, en overskridelse av enkeltindividet med sine fysiske, emosjonelle og erkjennelsesmessige begrensninger og den materielle verden med sine prosaiske gjøremål og sin mål-middel-rasjonalitet. Dette kan nås på ulike måter, også gjennom kjærlighet, identifikasjon og andre former for intensitet. Hos Duun er religionen gitt opp som premissleverandør for etiske retningslinjer. Og den blir kritisert som samfunnsfenomen. *Religiositeten* derimot, er ikke avvist. Det *fins* noe som er større enn mennesket. Og som ikke er en personlig guddom. Snarere nærmer Duun seg en mystisk modus. Hans religiøsitet viser seg ofte, som i eksemplene over, i personenes naturforhold og den sansende omgangen med verden. Og denne er også viktig i min forståelse av det etiske hos forfatteren. Disse tre – natur, religiøsitet og sansing – er veier som krysses i Duuns verdenssyn.

Vannebo gjør følgende inndeling av religionsmotivet hos Duun: For det første fins det *konkret-realistisk*, i miljøskildringen, dessuten *psykologisk*, og for det tredje «estetisk eller strukturelt på symbol- og komposisjonsplanet» (1990a: 15). I «Ovtru – vantru – tru. Religiøse forestillinger hos gammalkarane og Per Anders og menneska kring han i Olav Duuns *Juvingar*» (1982) undersøker han det han kaller «ein annan sfære» (13) i forfatterskapet, og ser på religiøse forestillinger hos de tidlige juvikingene, særlig i forhold til det hedske; varsel, mørkeredsel osv. Han setter opp fire punkt for det han forstår med en religiøs virkelighetsfortolkning:

- 1) Mennesket har eit medvit om ein annan sfære bak den sansbare eller materielle røynda.
- 2) Denne sfæren eig krefter som manifesterer seg i den sansbare røynda, og er med på å styre menneskelivet.
- 3) Mennesket søker å erkjenne desse kreftene.
- 4) Mennesket søkjer å innrette handlingane sine ut frå eit ønske om å leva i pakt med eller påverke desse kreftene. (s.st.)

Jeg slutter meg helhjertet til det første punktet hos Vannebo. Men jeg stiller meg tvilende til de tre siste. Til forskjell fra ham oppfatter ikke jeg «kreftene» han snakker om som særlig viktige i forfatterskapet. Bevisstheten om og åpenheten for at *det fins en annen sfære* er gjennomgående hos Duuns personer. Men at det er krefter i denne sfæren som «manifesterer seg i den sansbare røynda, og er med på å styre menneskelivet» og som menneskene i tillegg vil *påvirke*, ser jeg lite av (bortsett fra nettopp hos «gammalkarane»). Duun avviser ikke en annen, eller, som jeg vil si, *større* sfære. Men det han betoner er *søkingen* etter en slik. Innstillingen hos personene er viktigere enn hva som måtte ligge i det de søker. At motivet er viktig, er sikkert nok. Men den religiøse *impulsen* i tekstene ligger slik jeg ser det et annet sted enn der religionen er motiv. For der det handler om religion handler det nemlig ofte *ikke* om religiøsitet, men om vikarierende motiv vi skal komme

til. For Duuns personer er det oftest *noe* som er større, uvisst hva. Som Vannebo skriver et annet sted: «To the extent that he [Odin] expresses any image of deity, it is certainly not that of a personal God» (1987: 128). Snarere er det snakk om et mystisk fravær (s.st.). Vannebo viser til at Odin har kjent tanken på Gud «som eit tomrom ikring seg eller som eit sug inni seg» (s.st., Duun 1948 7: 287), men det er viktig å presisere at det er *tanken* på Gud som oppleves slik for Odin, ikke Gud selv, som Vannebo drar det i retning av. På dødsleiet sier Tale: «Det at vi er til, Ragnhild, *det* er Gud det» (10: 228, forf.s uth.).

Fenomenet religiøsitet er grunnleggende menneskelig. Max Webers tese om det sekulariserte samfunnet blir avkreftet igjen og igjen; problemet er, som Jacob Dahl Rendtorff formulerer det, at Gud er død, men uten at mennesket er blitt ateist av den grunn (1994: 144). Likevel er det vanskelig å finne en virkelig god definisjon av fenomenet. Begrepet *religion* er definert mange steder, men *religiøsiteten* ser ut til å være vanskeligere å fange i ord. Den mangler for eksempel som oppslagsord i referanseverk som *The Harper Collins Dictionary of Religion* (1996) og *Encyclopedia of Religion* (2. utg. 2005). *Bokmålsordboka* beskriver religiøsitet som «religiøs følelse, fromhet, gudstro», og det er en representativ beskrivelse, men en definisjon er det knapt. For hva *består* den religiøse følelsen i? I *Hva er religion* skriver Ingvild Sælid Gilhus og Lisbeth Mikaelsson: «Begrepet religion dreier seg om idésystemer, organisasjoner og praksis i tillegg til den personlige religiøsiteten hos enkeltindivider. Religion er altså et mer omfattende begrep enn religiøsitet» (2007: 11). Men religiøsitet kan også være et *videre* begrep enn religion, hvis man ikke betoner kontakten med overnaturlige vesen eller guddommer så sterkt som Gilhus og Mikaelsson gjør (se f.eks. s. 10), men heller, som Leif Zern, et udefinerbart *noe* som er større enn en selv. Zern sier at han med religiøs mener «ikkje så mykje trua på Gud som den oppfatninga at det finst noko som er større enn mennesket» (2005: 55). Aksepterer man en slik beskrivelse, kan man trygt si at menneskene hos Duun er religiøse (og at bøkene er det).

I «Biblical motifs in Olav Duun's *The People of Juvik*» (1987) skisserer Vannebo en utvikling i religiøsiteten hos Duun som jeg helt kan stille meg bak:

From his début in 1907, he is mostly concerned with religion as a social force in the community he depicts. Gradually, religious angst combined with psychological and existential problems comes to the fore and later he also starts making use of the symbolic and aesthetic potential inherent in the Bible and in Christian tradition. Duun in no way develops into what one could call a religious writer. To him religion is always *one* of the aspects of a total vision of life, and in the 1920s and 30s it is more and more depicted as something cryptic and inexplicable. (122, forf.s uth.)

I en tradisjonell gudstro står guddommen og det eventuelle livet etter døden i motsetning til det dennesidige, som da kan bli noe lavt eller urent; noe som ikke har særlig verdi i seg

selv, men er en forberedelse på det evige, egentlige livet. Dette er *lesaranes* posisjon. Men slik er det ikke på et høyere nivå i Duuns tekster. Tvert imot kan ladningen, overskuddet av mening personene finner enten i naturen eller i menneskelige fenomen, ses som spor av noe guddommelig, eller i hvert fall noe ikke-menneskeskapt, i skaperverket. For dette er en mening som ikke tjener noen hensikt. Den vil ikke kommunisere noe, som i vanlig kommunikasjon. Naturen inngir personene en følelse av at noe er større enn dem selv. Siden dette ikke er en personifisert guddom, men en følelse i dem selv, må vi si at det også i mennesket er noe som er større enn mennesket.

Det er altså en himmel over mennesket hos Duun – noe uforklarlig, som Vannebo skriver. Men denne himmelen har ikke så mye å gjøre med den Gud man møter i tradisjonell kristendom. I «Naturskildringane i Olav Duuns diktning føre 'Juvikfolke'» tar Birkeland opp dette. Han viser til Hans Ruins tanker i *Poesiens mystik* (1935), om poetens dragning mot naturen som en parallell til mystikerens dragning mot Gud. I begge tilfeller handler det om «sameining» (Birkeland 1950: 203), om «å smelte saman med noko høgre» (s.st.). Birkeland tar for seg ulike innstillinger til naturen hos Duun, og konkluderer med at ingen av dem blir fullgodt beskrevet i religiøse termer. Han avviser at det er *panteisme* det er snakk om (198), heller ikke er det *animisme* (203), og Duun er verken *spiritualist* (s.st.) eller *mystiker* (198), selv om han «hadde ei heller brei reim av romantikk i seg, eller nærare avgrensa: *mystikk*» (201, forf.s uth).²²⁶ Dette er jeg enig i.

Hos Duun er naturtingene konsekvent besjelte. Månen kan for eksempel *ro* (4: 156 og 301, 5: 227), *seile* (7: 220), *svømme* (4: 249), *kjøre* (4: 245 og 249), og ikke minst har den et *ansikt*, som både *ser* på personene, *smiler* og *ler* (2: 259, 4: 217, 249, 281 og 283, 5: 199, 6: 98, 7: 254, 8: 147, 12: 226, 280 og 300). Noen ganger er den truende, og ofte ser den ut til å vite noe personene ikke vet. Den er også knyttet til *galskap*, en tradisjonell forestillingssfære, og ofte fremstilt som *båt* (5: 227 m.fl.). Solen er en sjeldnere gjest på Duuns himmel. Men også den kan *svømme* (4: 178) og *ro* (7: 132). Skyene *seiler* (3: 42, 5: 49, 10: 235, 360), og stjernene kan *flire* (5: 193) og ha et *blikk* (12: 165). Ikke minst er vinden antropomorforfisert. Den kan være *hystig* (4: 151), *synge* (4: 215), *pusle* mer eller mindre omsorgsfullt både om menneskene og i vann, gress, løv og lyng (2: 183, 3: 97 og 98, 4: 198 og 212, 7: 130 og 233, 12: 158), minne om et *dyr* (4: 169), *le* og være sentrifugalt oppløsende og «vetlaus» (3: 246). Til sjøs, når det blåser opp, er storm og hav mer som konkrete

²²⁶ Birkeland beskriver ikke disse retningene nærmere, men panteisme innebærer en tanke om at Gud bor i verdensaltet, i verden omkring, i steiner, trær osv. En slik oppfatning innebærer at Gud også er verdensaltet, at Gud og verdensaltet er en og samme ting. Animisme og spiritualisme vil si noe lignende, men tilbakefører egenskapene til noe sjelelig heller enn til en gud. Se f.eks. *Norsk fremmedordbok* (2004).

te motstandere å regne, og å forstå som det Løgstrup i *Opbav og omgivelse*, som er det bindet av hans metafysikk der naturfilosofien og sansingsmetafysikken er mest utførlig fremstilt, kaller omgivelse, noe personene kjemper mot i forståelsens fortrolighet. Da er de verken religionsmetafysisk opphav eller symbolsk fremstilling av indre makter. Beskrivelsene kan likevel vise til viktige egenskaper i personene, verdien av å være utholdende, overgå seg selv osv., men antropomorferingen går sjelden lenger enn til spørsmål om de kommer til å gi seg snart. «Stormen hadde blåse opp regne og hadde slitt ut seg attemd det arbeide» (6: 78), heter det i *Storbryllopp*, og i *Medmenneske*. «Det er meir væte enn vondt i han [vinden] [...] Han har sprengt seg no; det er regne han pines med» (10: 130). «Han er for ung», sier Johannes når stormen vi tidligere har sett på kommer over dem, «han ryk i for kvast» (157). Og får til svar: «Han folkar seg vel til, når han ser kven han har for seg» (s.st.). Vind som *pust* er en konvensjonell kobling; vi snakker for eksempel om «vindpust», og det åndelige elementet i dette har vi sett i forbindelse med Ola Håberg. Men vind som *bender* er mer knyttet til Duuns lag med verden. I *Juvikfolke* er det svært mye vind. «Vinden var inni alt som fanns, og han spurte og svara seg sjøl alt mørkere utgjenom», tenker Per Håberg (5: 123). Thore Einvik Kværnø kaller vinden for hans «divssymbol» (1976: 50), og det er hevet over tvil at den må forstås som mer enn konkret-realistisk miljøbeskrivelse. Romanserien som helhet slutter med følgende ord, fra den unge generasjonen til den eldre: «Nei, du må halde i meg, hell så tek vinden deg» (7: 306).

I debutboken *Løgelege skrivar og anna folk* (1907) fremstår naturen på en helt annen måte enn denne naturen som er så levende og fylt. Her slår en tung, død natur opp, en passiv materie som sjelden er på menneskenes side. På samme måte som personene er tegnet som en katalog over dårlige egenskaper, er naturen i denne boken platt og triviell, nærmest naturalistisk våt og kald. Luften er rå og fuktig, personene er omgitt av svart myr (1976 1: 35), husene råtner bort (98-99), jorden er like vassjuk som i Skrams *Hellemyrsfolket*, ja selv *veden* de fyrer i ovnen med er, i novellen Duun gjør sitt inntog på det norske litterære markedet med, kald og våt inntil det hyperbolske. Den er «rå older ja, so vatnet rann av ho» (18, Idar Stegane opplyser at older eller or allerede i utgangspunktet er svært dårlig ved). Det er disse omgivelsene menneskene strir med, og først og fremst *mot*, i denne boken. De er ikke i samme samhandling med verden som seinere, naturen er ikke noe som gir og tar, spør og taler mot dem, skinner over dem. Det er bare armod.

I *Den levende kjærleghets flamme*. *Kristen mystikk fra Augustin til vår tid* skriver Jan-Erik Ebbestad Hansen: «Et av de sentrale kjennetegnene ved mystikken er at den henviser til *erfaring*. Mystikk er en betegnelse på møtet med eller erfaringen av 'det andre', en kraft eller

makt som er mer omfattende enn selvet eller det enkelte jeget» (2000: 13, forf.s uth.). Dette gir mening i forhold til Duun. Ebbestad Hansen fortsetter: «Man kan si at i mystikken får vi tilgang til sider ved den menneskelige erfaring som vanligvis er skjult for oss. Men dette betyr også at mystikken blir foruroligende, grensesprengende og overskridende i forhold til alle fastlagte bestemmelser» (13-14).

Mystikk kommer fra gresk *myein*, «å lukke øyne og munn» (Hansen 2000: 12). Mystikken har mye av slike paradoksale tenkemåter i seg, med sin *via negativa* (se s. 53f, 80) osv. Også William James' beskrivelse av den religiøse grunnerfaringen har fellestrekk med dette (jeg bygger her på Ebbestad Hansen; Bystad 1998 er på linje, og samstemmer også i grove trekk med Bataille, som jeg skal komme til). Ifølge James er denne 1) *uutsigelig*, det vil si ikke-kommuniserbar, 2) *noetisk*, det vil si at den gir innsikt eller erkjennelse, 3) *flyktig* og 4) *passiv*. «Med dette sikter han til at erfaringen oppleves som noe som *kommer til en*, noe man mottar» (Hansen 2000: 15, min uth.).²²⁷ Kanskje er det dette det handler om: at det er en religiøs impuls i mennesket, men at denne ikke nødvendigvis må finne noe. Og at den ikke trenger å utøves i ritualiserte former, men kan finne sted i enerom. Slike tanker er aktuelle i vår tid, gjennom ulike nyreligiøse retninger, men kan spores langt tilbake.²²⁸ Det er snakk om en tro uten et fast objekt, noe tomt, en formal tro.

I forsøkene på å klassifisere de mystiske erfaringene går et skille mellom *innvendighetsmystikken* og den ekstroverte *naturmystikken* (se f.eks. Hansen 2000: 16). Mens førstnevnte innebærer «erfaringen av *forening* med den indre enhet i tilværelsen eller det guddommelige» (s.st., min uth.), og dermed at skillet mellom person og omgivelser forsvinner, erfares i naturmystikken «enheten som et indre liv i tingenes mangfold, samtidig som skillet mellom subjekt og objekt beholdes. Slik vil mystikeren som regel stå i et betraktende forhold til enheten» (s.st.). Et annet skille er mellom positiv (*katafatisk*) og negativ (*apofatisk*) mystikk. Mens den positive mystikken «innebær att det gudomliga i den konseptuella erfarenheten beskrivs i positiva ordalag» (Olsson 2000: 64), noe som vil si at

²²⁷ Som vi har sett, oppga Duun at han hadde lest psykologi av James. James' *The Varieties of Religious Experience* (1902) kom på norsk i Ola Raknes' oversettelse i 1920, og ble meldt i *Syn og segn* av Olav Middttun (som også meldte Duuns bøker årvisst, i tillegg til at flere av Duuns noveller sto på trykk der i samme periode). Dette var aktuelle tema i tiden, både Rudolf Otto, opphavsmann til beskrivelsen av Gud som *das ganz Andere*, og James var viktige bl.a. for Kristian Schjelderup, en viktig samfunnsaktør (se f.eks. Ebbestad Hansen 211ff. Groven skriver at *The Varieties of Religious Experience* kom på dansk i 1906 og da var blant de mest omtalte bøkene også i Norge, 1998: 85, se også Gatland 2010: 48ff). Et fellestrekk er å se det ikke-rasjonelle som sentralt for den religiøse impulsen.

²²⁸ Også til gnostisismen, der Hans Jonas er navnet. Dette vil det føre for langt å gå inn i, men se f.eks. Olsson 2000: særlig 9 og 318. Dette er sterke strømninger i tiden. I Michel Onfrays *ateologi* får det kurs i retning av det rasjonalistiske. Religionsfilosofen Mark C. Taylor har gjort seg bemerket med titler som *Erring. A Postmodern A/theology* (1984) og *After God* (2007). I Eskil Skjeldals *Den svake Gud* (2009) behandles både Onfray, Caputo m.fl. En del av disse «nyreligiøse» retningene kan kalles både areligiøse og antireligiøse; ifølge Skjeldal er f.eks. Onfray *nyateist*.

«Gud återges i termer av mänskliga, om än oändligt förstärkta attributt, som 'skönheten', 'ljuset' och 'kärleken» (s.st.), avstår den negative mystikken fra slike. Derimot understreker den umuligheten av å si noe om Gud (Hansen 53f, Olsson 65f).

Den manglende opphevelsen av subjektet i en *unio mystica* er altså ikke til hinder for å kalle personenes naturforhold hos Duun mystisk. Sansingen er både hos Duun og Løgstrup noe ubetinget og totalt, i betydningen overveldende og umulig å reservere seg mot. For Løgstrup er kunstverket viktig i sansingssammenheng. Det er enestående fordi kunstneren er den eneste som har evnen til å bevare stemtheten i uttrykket, altså *i-verk-sette* stemtheten. Vi stemmes når og av det vi sanser, og hvis det vi sanser også er stemt, må stemtheten bli enda mer intens. Kunst-sansing blir i en viss forstand potensert sansing, og dermed potensert etisk potensial. Uten kunsten går noe viktig tapt.

Men når vi leser Duun, sanser vi *på en kunstnerisk måte* personer som sanser naturen. Hva er forholdet mellom kunst-sansing og annen sansing? Hva slags status har disse naturbeskrivelsene? Er de lagt inn som beskrivelser av *personene som sanser*, eller er de snarere å forstå som beskrivelser av *universet som blir sanset*, det vil si som fremstillinger av den stemtheten Løgstrup mener sinnet lever av, rendyrket og eksemplarisk fremstilt av kunstnerens aktivitet? De er i alle fall langt fra å være *uformidlet*, de er ikke transparente, åpne, avstandslose, men tvert imot medierte, fortalte, opake. Heller ikke *gir de seg ut for* å være uformidlet. Da hadde de vært mer umarkerte; det kunne for eksempel ha stått at månen *lyste*, ikke at den *smilte*. Duuns metode gjør det vanskelig å si hvor antropomorferingen oppstår. Den narrative tekstens filtrering gjennom ulike instanser gjør at størrelsene strømmer over i hverandre – ikke bare er kunstverket et bilde av et bilde, som Platon sa, det er i tillegg snakk om fiksjon lagt til troper lagt til narrativitet lagt til klang lagt til symbolikk osv. Hvordan kan da et kosmisk før-menneskelig opphav tale til personene, slik Løgstrup påstår?

Thesen avviser det mystiske fordi han ikke skiller religion fra religiøsitet: Duun «utvalde nærmar seg stundom kristendomen i sin *etikke*; men dei hamnar aldri i noko slag religiøs mystikk. Det var i livet og i sjølve mennesket Olav Duun fann grunnlaget for si livstru» (1942: 332, forf.s uth.), skriver han. Nei, en mystikk i tradisjonell forstand møter vi ikke. Men det fins berøringspunkt, ikke minst til naturmystikken og den negative mystikken. Birkeland siterer for eksempel Eugenia Kielland på at Iver Ramsholmens religiøsitet er «en utvidelse av hans eget jeg!» (1950: 220, Kielland 1929: 51) som med Birkelands ord «smeltar saman med omverda, 'dei gode aandene', naturen, eller kva namn

ein vil bruke» (s.st.. Birkeland knytter dette til Duuns egen religiøsitet). Også Thesen ser dette: «Her renn hans [Ivers] religiøse kjensle samen med naturkjensla hans» (1949 3: 7).

Leif Mæhle definerer i sin doktorgradsavhandling om Olav Aukrust mystikk som

ei livsinnstilling og ei livsoppfatning som byggjer på og søker mot opplevinga av eit sjeleleg møte og ein absolutt kontakt med ei røynd og ei livsmakt som ligg utanfor eller ovanfor det vi kan oppfatte både med dei ytre sansane og med dei intellektuelle sannkjenningsevnene våre. (1968: 125, definisjonen skal være et forsøk på sammenveving og utviding av definisjoner hos Arne Hannevik og Herman Ludin Jansen).

At ikke bare religion og naturforhold, også kunsten hører med i dette bildet, er Birkeland inne på når han snakker om «to område av sjelelivet som ofte finst i Duuns naturskildringar: det religiøse og det estetiske livet» (217). Han merker seg undringen over det «som lever for seg sjølv, heilt ubunde av menneskelivet, i ei framand verd for oss» (200), og skriver: «[N]år ein skal freiste å gjera klårt kva som fører oss Duuns natur så nær, kan det berre bli halve forklåringar, for med det har vi i røynda reist et så vanskeleg spørsmål at snautt nok nokon kan gi fullnøyande svar: Kva er kunst?» (229). Dermed ser både han og Ebbestad Hansen (2000: 13) en sammenheng mellom disse områdene. Dette får implikasjoner vi skal komme tilbake til. Duuns realistiske forpliktelser forbyr ham å bli for filosofisk, men gjennom naturen kan han smugle inn refleksjoner også om estetikkenes grunnspørsmål.

Som sagt kan overskridelse skje gjennom den mystiske opplevelsen, men også gjennom kunst, rus, kjærlighet, ekstase osv. Felles for slike erfaringer er at jeg-ets grenser forsvinner. Bataille skriver: «[R]eligion and poetry never fail to propel us outside ourselves in great bursts in which death is no longer the opposite of life» (1993: 84). Hos Duun fremstår denne formen for religiøsitet som personenes *søken etter, behov for* eller *bevissthet om* noe som er større enn dem. De ser utover horisonten eller innover i seg selv. Braastad Myklebust beskriver Batailles bestrebelse i denne retning som «en slags 'verdslig mystikk', en meditasjonspraksis der det i motsetning til den kristne ikke dreier seg om noen forening med Gud, men en erfaring av det han vil kalle 'ikke-viten'» (2005: 14). Dette er viktig både i forhold til Duuns ydmykhet og skepsis til overleverte sannheter. Bataille påpeker selv den indre erfarings likhet med mystikken: «they use the same words, deal in identical images, and they refuse to recognize it!» (2004: 126, se også 1972: 15). Han skriver:

Literature, connected since romanticism with the decadence of religion in that it tends to lay a discreet claim to the heritage of religion, is not so much cognate with the content of religion as it is with the content of mysticism which, incidentally, is an almost asocial aspect of religion. Similarly mysticism is closer to the truth than I can possibly say. By mysticism I do not mean those systems of thought on which this vague name is conferred. I refer, rather, to the 'mystical experience', to those 'mystical states' experienced in solitude. In these states we can see a different truth to that which is concerned with the perception of objects (1993: 25-26)

Men det er også forskjeller, og Schøllhammer understreker en viktig sådan:

Ligesom hos mystikerne er erfaringen en bevegelse ind i *fortabelsens nat*, hvor »jeg'et«, mening og viden negeres i et guddommeligt møte. Men hvor den mystiske erfaring som regel peger hen mod en endnu høyere viden, en euforisk bekræftelse og en selvopfyldelsens forening med Gud, da er Batailles erfaring fortabelsens. Den er bundet til et møte med et absolut fravær, en *ikke-viden*, et tab hvori subjektet oppløses, taber bevidsthed og konfronteres med sin egen begrensning og død. Bagsiden af den ekstatiske nydelse er nødvendigvis en dysforisk angst i mødet med Guds fravær, og denne *a-teologi* fører ikke som en transcendent erfaring frem mod nye erkendelser på høyere niveauer af viden, men beveger sig derimod immanent og sirkulært drevet af en tvivl, som aldrig finner sit svar. (1984: 128, forf.s uth.er)

Det er noe ved å sanse et kunstverk som ligner annen sansing. Vi liker å se på solnedgangen, som vi liker å lese et dikt. Men hva *betyr* en solnedgang, en stein, et dikt? Tja, meningen er ikke det primære ved dem, vi kan ikke si hva de betyr (for solnedgangen slett ikke, for diktet bare i noen grad); de gjør inntrykk gjennom sin skjønnhet, sitt nærvær.

Som nevnt oppgraderer Høystad Bendeks status i *Juvikfolke*. Hvor viktig han er, er innlysende når vi bærer i minne at det store punktumet for Odins liv, «Obetinget!» (7: 291), er et sitat fra ham. Høystad knytter dette nettopp til mystikkens erfaringsmåte: «Duuns 'obetinget!' er uttrykk for ein slik ufatteleg og uuttaleleg mystisk dimensjon» (1987: 312).

Det er Duuns påstand at Odin, trass i eller pga. sine fall og tusen feil, har levd slik at han når den totaliserende einskapen i døden. Det over-individuelle personlege Det, 'Obetinget! sa det', er Duuns uttrykk for at Odin blir forsona med ei uuttaleleg og uuttommeleg overmenneskeleg makt og loyst frå den kløyvande bindinga til det historiske menneskelivet. (s.st., Høystads uth.)

Høystad er inne på noe her. Men i konklusjonen, at Odin blir *forsont*, bevares ikke det åpne og uavsluttede Høystad flere ganger gir uttrykk for er så viktig hos Duun. Her løftes Odin ut over den undrende uvisse jeg tror det er meningen vi skal bli i. For dette *det-et* er noe man ikke kan si så mye om. Det lengste jeg kan gå, er til å kalle det nettopp et *noe*. La oss se enda en gang på tekststedet: «'Obetinget!' sa *det*» (291, min uth.). Replikken eller stemmen kommer utenfra, kanskje fra samme sted som ordene om at menneskets hjerte er ondt fra hans ungdom av på balthvelvet, som «syng» samtidig «utant øde marka» og «i øyra på han» (290). Men sin ubestemte referanse peker «det-et» mot *noe* som er større, men sier nettopp ingenting om hva, noe som gjør en forsoning og (for)løsning vanskelig å forstå.²²⁹ Dessuten er det element i konteksten som vanskeliggjør en absolutterende lukning. Én ting er den relativt lange epilogen, som nyanserer og fører videre (hadde romanen *sluttet* med «Obetinget!», hadde en slik oppgåing i en høyere enhet vært lettere å akseptere). Dessuten leser vi dette: «Lenge, lenge etter måtte det vera» (291), når «det-et» si-

²²⁹ Det samme gjelder f.eks. når han i Olas gravferd hører ordene «Når skal vi menneskja vinne over døden?» (7: 209, forf.s uth). Da er det et «det» som «*tona* [...] i kring han» (s.st., min uth.). Det er altså understreket at dette som ligner en tiltale ikke er en verbalspråklig intelligibel tiltale, men ligger nærmest noe kunstmessig (*tone* kan også betegne andre slags lyder, men *sang* er entydig et kunstprodukt).

er sitt «Obetinget!». Da er det «sommaren og solskine alle strendene rundt» (s.st.). «Men lever eg enno da?» (s.st.), spør Odin. Et nærliggende svar er «Nei, det gjør du faktisk ikke». De forliser tross alt seinhøstes og i storm. I så fall har Duun også her overskredet grensene for det mulige og nærmet seg en mystisk modus.

Bedehusbevegelsen – tid, skyld, tilgivelse, nåde. Kierkegaard, Caputo, Vattimo

Duun forholder seg til religionen på ulike måter. Som samfunnsfenomen, historisk arv, psykisk søking, Bibelen som arsenal for språk og fortellinger osv. Slik det er fremstilt, kunne den i tidligere tider tilby en trøst eller motgift mot fortvilelse og smerte. Dette er tydelig for eksempel når Massi ber til Gud om at han må ta til seg de syke barna hun har med Ola Engdalen: «Dei fell litt skryp, småkarane hennar Massi», sier Petter: «Dei låg og plagdes og peip i noko slag sott, til mora måtte be Vårherre at han tok dem – og det gjorde han» (5: 175). Den barske tonen til tross, vi må tro at Petter gjengir saksinnholdet riktig: at moren faktisk ber til Gud, ikke om at barna skal *overleve*, men om at de skal dø. (Med barsk mener jeg Petters *ordvalg*; «skryp» har i ordbøkene *udrøy*, *ryr*, som første betydning, noe som fører tankene i retning av mat eller annet som forbrukes, jf. *Nynorskordboka*: «kjøpekaka er så skryp», «peip» kan virke respektløst å bruke om et barn som ligger for døden, *underdrivelsen* «litt skryp» og *allitterasjonen* «plagdes og peip», der plosivene gjør at ordene nærmest blir spyttet ut, som om de var noe man tok avstand fra. Etter å ha vært fremtredende, forsvinner dette i det alvorstunge «og det gjorde han. Det var det verste Petter hadde sett». Det er som om emnet gradvis overfører alvoret til flåkjeften). Massi er en av dem som tror «inderlig», og det er representativt at dette var «fød». ²³⁰

I samme retning peker at en del prester er positivt tegnet; de har et alvor og en tyngde som er motsatt bedehusets pratmakere og deres enkle løsninger (disse skal vi øyeblikkelig komme til). Presten i *I blinda*, som Blind-Anders går til etter at Solvi er død, er åpen, lyttende og raus. Han møter Anders som et medmenneske, og lar seg berøre av det

²³⁰ At dette ikke er særegent for Duun, kan vi se f.eks. av Sjur Gabriels reaksjoner i *Sjur Gabriel* (1887) når Vesle-Gabriel dør. Fra beskrivelsen av dødsleiet – «Doktoren la tommelfingeren på hans øine og trykket dem til, klemte så munnen sammen. 'Det er forbi,' sa han og flyttet seg bort fra sengen. Sjur Gabriel foldet hendene, holdt dem op over sit hode og sa med høi rost: 'Nu lover alle Gud!' [...] Han tenkte i dette øieblikk bare på at gutten var forløst fra sine forferdelige lidelser, og det gikk gjennom hans sinn som en svaelse» (Skram 1993 1: 395-6) – går tankene videre til skyld og straff, til at «Nu var den siste hvid betalt. Nu var det ikke mere å ta./Hans eget liv? – Å, hvor gjerne Vårherre måtte ta det! Det vilde være den største velgjerning som kunde times ham i verden herefter. Så fant han jo Vesle-Gabriel igjen» (396). Tanken på å bli gjenforent med Vesle-Gabriel er en trøst, selv når smerten er på sitt mest intense. Og den er ikke til å skille fra tanken på selv å dø (hvor slutter den ene og begynner den andre? I det lille ordet «så» er tid og årsak uadskillelige). Også hos Sandemose ber en mor om at Gud skal ta det lidende barnet til seg (1933: 19).

han har å si: «Presten sokk reint ihop, så tunge fall dei over han, orda frå Anders» (5: 192). Men han sier at Gud har tilgitt at han ønsket Solvi død, og ikke minst at Solvi selv har gjort det samme: «Solvi, *hun* tilgiver dig, Anders. Husk stedse på det» (193, forf.s uth.). Svaret oppstår der og da, presten «var kløkt og rådløs, treiv berre etter einkvart å seie, men så råkttest det til å vera det rette» (192-193). Men det viser at han har et annet perspektiv på begivenhetene enn Anders. Han har et evighetsperspektiv, en oppfatning av livet som noe som fortsetter etter at den menneskelige tiden har kommet til en ende. For ikke bare har Solvi tilgitt Anders; presten omtaler henne *i presens*, som om det er *nå* hun tilgir ham. Han opphever slik den menneskelige temporalitetens ubønnhørlige logikk i antydningen av en alternativ orden (for å kunne tilgi, må man jo være i live i en eller annen forstand), og vi ser at det religiøse også innebærer en drift mot overskridelse. Mens Anders er bundet av den jordiske kronologien. Når han rekapitulerer hendelsen for seg selv, snakker han om konen i preteritum og med en avstand som er underkastet kjensgjerningene: «For ho Solvi, ho tilgav han, og litlen med; det var det siste dei gjorde *før dei søkk*» (193, min uth.).

Også den gamle generasjonen i *Det gode samvite* har et troverdig forhold til religionen. Den representerer tradisjonen i positiv forstand, noe rotfast og trygt, motsatt de nye moteretningene. På samme måte er Kristian i *På Lyngsøya* representant for den gamle, overbevisende religiøsitet. Han holder troen for seg selv, leser i Bibelen, men er ikke ivrig etter å gå verken i kirken eller på bedehuset. «[G]uds frygta hans snudde ikkje ut» (3: 30), som det står. Kristian er beskrevet som en verdig, men noe avfeldig figur, det har gått til atters med ham etter forlis og sykdom, skuffelser i kjærlighetslivet og mistanke om forsikringssvindler osv. Kanskje kan man se ham som en troende skeptiker. Han har klar sympati i teksten, som en grunntone av stabilitet (Hageberg ser ham som en normbærer, 1996a: 151. Jeg er enig. At han har et navn som enkelt og greit betyr *kristen*, gjør ham ikke mindre troverdig som bærer av en overbevisende religiøsitet). Om litt skal vi se at Kristian også målbærer et viktig syn på tilgivelsen, men alt nå kan vi slå fast at de som *har* det som fremstår som et troverdig forhold til Gud, typisk er eldre, og forholder seg til ham som en realitet, om enn en paradoksal realitet. «For Gud er ikkje til, det veit du, og den andre mannen han er ikkje til, det veit du. Du har visst det lenge. –Ja, men eg kan no vel vera redd dem for det, veit eg? For å sjå dem i ausyna?» (6: 23), sier Ola til seg selv når han skal sove i borstua. «Nei, eg trur ikkje han [Vårherre] finns; men han har eit eige lag til å plaga folk le» (4: 239), sier Lars jr. i *Det gode samvite*. Dette viser også at mennesket

overskrider sine egne begrensninger, her de erkjennelsesmessige. De tror ikke på Gud, men forholder seg til ham likevel.

Dette er én innstilling til religion i forfatterskapet. En annen, som er viktig, og mye kommentert, er forholdet til bedehusbevegelsen.²³¹ Bedehuset er utsatt for skånelløs kritikk helt fra første gang det opptrer i Duuns forfatterskap, i debutboken *Lølege skerwar og anna folk*, like til det i siste bok, *Menneske og maktene*, går fløyten på en svært så tydelig måte – det flyter avgårde, er ikke rotfestet i noen ting, er som et hus bygd på sand. Det er i denne sammenheng interessant at naturen blir ladet i forfatterskapet samtidig som kritikken av bedehusreligiositeten dukker opp. De ser ut til å melde seg som svar på samme behov. Og en tredje faktor er uunnværlig i regnestykket: kunsten. For når vekkelseskristendommen her får like sterk medfart som seinere i forfatterskapet, skjer det med en kunsttematikk innbakt, og samtidig som en varhet for naturen blir introdusert. I «Berre 'verden'», som handler om ungjenten Hjørdis og hennes forhold til bedehusmenigheten, kommer både en åpenhet for Gud og det som skal bli en tradisjonell duunsk naturbeskrivelse inn. Hjørdis har når novellen starter sannsynligvis takket nei til lederfiguren Hågens frieri, og må deretter tåle å bli baktalt og nærmest utstøtt av menigheten. Kampanjen fra de vakte dreper *sangen* i henne, som i utgangspunktet er en ressurs de har felles glede av. Selv brukskarene som sitter ved døren blir stille når Hjørdis synger, de *skjønner* noe, selv om de ikke er sikre på hva (og denne usikkerheten taler uten tvil til deres, de marginales, fordel): «Det var vel so, at Herren var i tonarne, at han liksom bruka deim som reidskap, når han vilde folk skulde tagna for han, trudde dei» (1976 1: 108). Det er også slik Hjørdis opplever det: «Ho kjende då Herren var med i songen hennar. [...] Ho tykte då Gud var i det ho song» (109). Det ligger både trass og tvil i det gjentatte «då», noe som ikke vil innordne seg verken Hågen eller mistanken om at det er noe galt i at hun synger. Men den rene kraften får flekker av det eskalerende folkesnakket. For sangen skal være *verdslig*, og *kjødelig*, mener stadig flere, tydelig anført av Hågen (som i tillegg til å dele navn med den diaboliske Hågen Stavholdt, også har et stivt bein, 108, 120). Når Marja spør Hågen om ikke han synes det er «store teng» (s.st.) hvordan Hjørdis synger; «som får dem te å – å gråt mest, aill ihop...» (s.st.), svarer Hågen at det er «[b]ærre værden», «[b]erre kjøte' ho røri» (s.st., se også s. 111). Verre beskyldninger kan knapt rettes mot folk i dette miljøet.

²³¹ Vekkelseskristendommen, bedehusbevegelsen, lekmanrsørsla, pietismen, «desarane», «dei vakte» – kjært barn har mange navn, og jeg vil ikke prøve å beskrive disse nærmere, verken teologisk eller historisk. De var et fenomen i samfunnet, og de er det i Duuns univers. Det er det siste som er viktig her. Kritikken av bedehusmentaliteten deler Duun med flere av sine samtidige, f.eks. sin yngre kollega og venn Sigurd Christiansen. I hans *Indgangen* (1925) er «saksinnholdet», den negative stillingen til vekkelsesmøtene, sammenfallende. Duun virker imidlertid uendelig mye mer gangbar idag.

Og slik fortsetter det. Ingen går fri. Når Anne sier at hun ikke tror på Hjørdis' gudsfrykt, kommer en annen på «at nett det same hadde ho Anne sagt um *bennar* gudsfrygt òg» (111, forf.s uth.). Grepet gir god effekt, det handler jo om folkesnakk og ryktesprederi og at alle gjemmer seg bak alle, og er nok et eksempel på Duuns mesterverk udi dialogisiteten, blant annet gjennom bruken av fri indirekte diskurs, som nettopp medfører at fortellerens og personenes stemmer glir over i hverandre, med en anonym kollektiv bygdestemme som resultat. Sugereringen, overtalingen som ikke foregår ved hjelp av argument som kan konfronteres og eventuelt tilbakedrives, men gjennom en skjult appell til redselen for å stå frem alene, utsatt for det som kan kalles både bygdedyret og Jante, kommer tydelig frem, i tillegg til at det åpner for en god slump komikk.

Men Hjørdis er ikke bare en sjelden representant for en «ekte» religiøsitet, hun tilhører også et fåtall av Duuns tidlige personer som har en sensibilitet for naturen rundt seg. Her legges det særlig vekt på nattehimmelen: «Deruppe stod stjernorne. Dei såg og såg. Langsmed vegen stod store tre og sprikte med dei nakne greinerne imot himmelen. Dei lydde og lydde, talde kvart føtt ho tok. Det heldt anden liksom, alt saman. Fjorden med, som låg i myrkret der utpå» (112). Seinere skal denne varheten overfor naturen bli et kjennemerke ved Duuns hovedpersoner.

Novellen er et hardt utfall mot de såkalt kristne: på det andre vennemøtet, etter at ordet har begynt å gå om at Hjørdis er verdslig og holder seg til Beier, en forfyllet outsider, ber ingen henne om å synge, slik de har pleid. I stedet går noen andre frem: «Dei song med harde sterke mål og slog tungt på strengjerne – det gjorde vondt mest. Vondt gjorde det òg, det han sa etterpå, han som song. Dei song for *Herren*, sa han, og for han kom det ikkje an på mælet; all verdsens kunst baud han imot» (116, forf.s uth.). At Gud foretrekker de som synger og spiller stygt fremfor de som *kan* det, er en tanke som blottes menighetens innsnevrede logikk og mangel på følsomhet. Her kan den grelleste dumskap passere. Med Hjørdis' forsiktige «Ja? Det var då derfor ...» (118), når bruksstyreren konfronterer henne med at Beier er «eit verdsens barn?» (s.st.), blir det tydelig at teksten spør hva som er vitsen med å holde seg til de gudelige, de trenger jo verken henne eller det hun har å fare med. Dette er typisk for Duun: skal det være vits må det koste litt. Slik er en kristen kjærlighet for Hjørdis, overskridende, den bryr seg om de som står utenfor (mens når disse ordene blir brukt, når det er snakk om Hågens forsøk på «i all kristeleg kjærleik», 121, å overtale bruksstyreren til å si opp Hjørdis, blir det eksponert som kriping). Novellen, som kanskje er den beste i debutboken, er dermed et portrett av en virkelig troende, ikke skråsikkert, men søkende («ho gjorde Guds vilje, det var ho viss på –

meist», 117), i tillegg til at den representerer en kritikk av kristeligheten og dennes høyst verdslige tildriv: mistenkeliggjøring, massementalitet og kunstfiendtlighet.

Hos Duun innebærer kristendommen i den vekkelseskristne innpakningen mangel på ryggrad, det å underkaste seg andres autoritet og dermed gi slipp på sin suverenitet, stolthet og verdighet. De fleste som vender seg til bedehuset gjør det av svakhet, de foretrekker å dilte med flokken, det er ikke nok *bold* i dem til å bære det de skal. De fleste former for samfunnsliv er hos Duun beheftet med skjulte ambisjoner, misunnelse, rivalisering, ønske om å skjule seg bak andre osv. Heller ikke er det mye igjen av den åndelige eller metafysiske i denne formen for religiøsitet, hvis det nå er det den primært er.

For Gud er sjelden hjemme på vekkelsesmøtene. Den som er ute etter kritikk av denne type fora, gjør det lett for seg ved å lete her.²³² Friggs reaksjon i *Det gode samvite* er kanskje sjeldent frittallende, men representativ for holdningen i forfatterskapet: «Tvi fan rett lell» (4: 252) spytter hun ut når hun og moren er hjemme etter et møte. Taleren i dette tilfellet er ingen ringere enn far hennes, men den sterke reaksjonen skyldes mer enn sjenanse over å se opphavet utlevert til medbygdingenes oppmerksomhet; også for leseren serveres talen uten at fingrene legges imellom. For når Lars bekjenner at «Eg har gjort synder så store at eg burde settast fast, – om ikkje i gjerning, hm! om ikkje i gjerning så i tankane, i tankane ... » (251), er det intet mindre enn løgn han kommer med. Dette er leseren fullt klar over, og på grunn av folkesnakket som har vært, har tilhørerne i hvert fall en sterk anelse om det. Lars har nemlig underslått brev i årevis, og i tillegg truet Julius til å dra over Lovatne med hest og slede; isen var utrygg, og Julius druknet. Ikke rart han kommer ut av det når han tenker på dette: «Han vart ståande ei stund og kom ikkje lenger, han såg stivt framfor seg, glømte seg bort, og da han endelig tok att seg, var det mest likt til at han vilde gå ned frå katetre» (s.st.). Det gjør han ikke, han fortsetter med store ord om synd og nåde, ild og vann. I sekvensen som følger er *tombeten* understreket: «Jesus er den gode hyrde, sa han og smilte tomt [...] Han tala tomt og lenge [...] Dei som skulde synge, sat og var tomme for tone i munnen, og dei som skulde gråte, slikt slag» (s.st.).

Frigg på sin side ser på faren «slik ein ser på den som har mist vette og er farlig» (251). Motviljen hun har så vondt for å brenne inne med, forklarer hun slik: «Ja men, du kan da vel skjønne det, mor, at visst han *meint* noko med det, – så stod'n ikkj der og ravla opp det for gu og kvarmann slik» (252, forf.s uth.). Man kan ikke snakke om sitt innerste

²³² Direkte blasfemisk kan han virke, som når han, på spørsmålet om hun har tenkt på hvordan det blir å møte Vårherre, lar Olea i «Bedehuse» svare at nei, «eg har ikkje ein gong tenkt på korles det vil gå *han* når vi to motes» (1976 3: 14, forf.s uth.).

på denne måten, som om man viste frem noe man hadde grunn til å være stolt av. Når moren forsvarer ektemannen med at han er «mjukar enn nokon tru» (s.st.), ekvivalerer Frigg det *myke* (positivt ladet, følsom) med det *bløte* (negativt ladet, sentimental, tårevåt): «At 'n ska vara blaut dal» (s.st.). At Gud og menneske blir fremstilt som på samme plan i det faste uttrykket «gu og kvarmann», understreker nivelleringen.

«Synda er betalt og glømt, ho er *ugjort*» (251, forf.s uth.), jubler Lars, men dette er det uråd å si seg enig i. Det han med en slik uttalelse prøver på er nøyaktig det samme som i prestens uttalelse om Solvi, å overprøve tidens makt. Men her er vrangsidene snudd ut, den selvgode pratmakeren som vil tilgi *seg selv*, forherlige *seg selv*, ikke utvise nåde overfor andre. Å gjøre gjort til ugjort, slik Lars påstår, er en blatant umulighet vi har sett Duun mange ganger vie oppmerksomhet. Gjennom både det som nærmer seg manndrap og underslaget av kjærlighetsbrev fra Julius til Nora, som dermed ble gift med Lars og mor til Frigg, er Lars skyldig i å ha tilranet seg makten over to liv (Julius' og Noras), i tillegg til direkte å ha tatt det ene. Dette er selvsagt irreversibelt. Om alt annet skulle være mulig, kan Julius ikke vekkes til live. Men dette plager ikke Lars, frelsen er som et trylleformular; den gjør alt bra, synden og skylden blir satt i det godes tjeneste, det blir en bejubling av Lars selv, i skarp kontrast til Friggs, den utroendes, alvor: For når moren innvender at det vel må være en god ting å tilstå synden, svarer Frigg momentant: «Tilstå synda jau? det e å legg synd på synd det. Fysj!» (252). Dette oppfatter jeg som en innsikt om at man ved å stå frem som skyldfri bare er enda mer beheftet med skyld: i tillegg til den opprinnelige synden har man lagt til den vrangforestillingen det er å tro at man er uten skyld, og den frekkheten til å mene noe om andre som følger av dette.

For mennesket *har* skyld, og *skal ha* skyld i dette universet. Å tro noe annet er hovmod, og dertil mangel på kunnskap om hvordan verden er satt sammen. I *Menneske og maktene* viser Helmer en akutt bevissthet om dette. Hans utroskap ender også i bedehuset, i en skriftesituasjon som ligner Lars'. Men han tar det på diametralt motsatt vis: «De veit kva eg har gjort, sa han, eg treng ikkje fortele dykk nytt. [...] –Tilgir meg gjer nok de òg, heldt han ved. Men eg har *synda*, det er det. [...] Det hjelper lite om eg får tilgiving for det» (12: 160, forf.s uth.).

Helmer deler ikke forsamlingens syn på skriftemål, tilgivelse og nåde. For ham er det forholdet til på den ene siden konen og barna hennes, på den andre til Gud, som er viktig, ikke samfunnets lett maskerte krav om at han «måtte skrifte synda si i bedehuse, *særlig når det var kjent i bygda kor som var*» (157, min uth.). Tvert imot kjenner han det som

om Gud *ikke* vil vite av en «[o]ffentlig vask» (160). Han slutter å gå i bedehuset etter denne seansen. «[E]r du for liten til å stå fram med skamma di?» (161), spør han. Og svarer:

Tvert i mot, han vilde helst ha stått fram og synt dem andlete sitt: her ser de ein syndar for Gud! Men det var just det han tykte Gud vilde misslike. Gisken meinte sikkert det samme. Henne hadde det nok gått meir innpå enn ho let seg merke med. Tilgitt han ja, det var *ein* ting; å bera den tilgivinga var visst like tungt for dem bae. (s.st., forf.s uth.)

Tilgivelsen er altså ikke et trylleformular, slik nåden var det for Lars. Ingenting blir lettere av at Gisken har tilgitt ham, snarere tvert imot; «å bera den tilgivinga var visst like tungt for dem bae». I forholdet til Gisken har Helmer skværet opp så godt han kan. Det er det eneste han kan gjøre, og kanskje kan det til og med komme noe godt ut av utroskapen, det ligger i alle fall en parentetisk åpning for dette i innledningen til episoden: «(Sia visste han ikkje for vel om det var ei ulykka, men det var ei lang tid etterpå)» (156). Men det er i så fall fordi de bærer det med seg, ikke fordi de luller seg inn i en forestilling om at det er ugjort. Slik sier episoden også noe om kjærligheten i et langtidsperspektiv.

Gisken visste om sidespranget alt før Helmer bekjente. Hun hadde dessuten «tilgitt han lenge før han kom» (158). Denne formuleringen minner om Helmers tanker noen sider seinere, om at også Gud har tilgitt ham: «Herren har tilgitt meg det for over tusen år sia» (160). Men i motsetning til utsagnet om Gisken, som hadde tilgitt ham «*så godt ho fekk det tib*», 158, min uth.), er det her ikke noe forbehold. Det er sannsynligvis fordi bare Gud kan tilgi restløst. Dessuten ser vi, på samme måte som i Anders' samtale med presten, et skille mellom menneskets tid og en tidsoppfatning som overskrider det menneskelige. Gisken hadde tilgitt «før han kom», det vil si før han tilsto. Det kunne hun utelukkende gjøre fordi hun visste om forholdet. Gud derimot, hadde tilgitt «for over tusen år sia», det vil si *før synden var gjort*. Dette henger igjen sammen med at bare Gud står over den menneskelige temporaliteten. Slike overskridelser viser en frihet og makt mennesket ikke har, men som Gud og litteraturen håndterer med uhemmet suverenitet. Måten Duun igjen og igjen gjør leseren oppmerksom på dette, kan ikke bety annet enn at han synes det er viktig.

Men Helmer påstår ikke med dette at synden er *ugjort*, slik Lars gjorde. I stedet trekker han ut en lære med vekt på det *irreversible* («det er *for seint* [...] skaden er skjedd»), og på det *allmenne* («for alle har han synda i mot»):

Syndaren burde krype på buken og eta rask, nei han burde gar-fara og be kvar ein fâne om tilgiving, for alle har han synda i mot, han burde – han burde for resten ingen verdens ting, det er *for seint*, menneske! Synda får du angre, om du er slik at du kan det, men skaden er skjedd, det samme seier vindsusen oppi lia, skydrage over deg, du får ta og gå heim. (158, forf.s uth.)

Verken Frigg eller Helmer vil altså hjelpe til med å gjøre en ende på synden. Det blir for enkelt, noe også Ragnhild er inne på, i et brev fra tukthuset som Håkon refererer for seg selv: «Straffa er evig, det hadde presten rett i, om det var tomt snakk alt det andre han fór med. Men sannast av alt var det han sa om synda ein gong, at i mot den er ikkje Gud allmechtig, der må vi hjelpe han» (10: 166). Og «de eldre» i *Tre venner* sier rett ut:

Men elles vart det til det, etterkvart, at dei som var eldre kristne likte seg berre så paslig [på møtene]. For den eine ungdommen etter den andre slutta med gråten og stod fram og var «omvendt» – ferdig med det! dei reiste seg midt i tjukkaste forsamlinga og vitna og heldt bøn, – og det var folk som synda så det var nifst for ein ottedags tid sea. Slikt såg litt lettvind ut. Ansles var det i deira tid. (3: 250)

Lars derimot, har, da han tilsto og endatil unngikk straff, gått helhjertet inn for oppgaven, og etterpå står han frem som renvasket. Slik slipper han unna ansvaret for det han har gjort, hans er virkelig «ein ny og billig kristendom» (4: 255).

Like lettvind og billig er den kattevasken Kristian Lyng sammenligner nåden med: «Nytta visst aldri å ta eit menneskji handa og lei det. *Te* Kristus i allfall. Ander vei'n kanskji. Ja ja ja. Ho er der eit snar-erend, rett som det e. Og får nåde. Som eit lite kattavask» (3: 32, forf.s uth.). Kristian vil ikke være med på Toras snakk om tilgivelse: «Nei, sa han. Det eine menneske kunde ikkje tilgi det andre. Med det same, da var det umulig. Det var ingen som vann det. Og sea, da var ein eit anna menneske; hadde ikkje noko med den tingen å gjera meir» (31). Det er ikke Gud vi synder mot når vi gjør noe galt, mener Kristian: «he! korles skuld det bli å vera han *da?* Det e imot oss sjøl det» (32, forf.s uth.). Han er dermed både mer mer realistisk og mer metafysisk enn de andre, både mer kristen og mer profan, og dessuten mer krevende; han dømmer hardere enn kristendommen.

Martin Brudalen har en reim av samme huden som Lars i utdraget over. Tidlig i *På Lyngsøya*, før han synker ned i krisen, snakker Martin seg *vekk* fra saken, noe som må være det motsatte av å gå i dybden, gå *inn* i problemet for eventuelt å komme ut på andre siden. «Han tala seg rein og lett om hjartet» (3: 26), heter det da. Snakket kan flytte fjell; om dem han taler til heter det ved samme anledning: «Da tala han dem inn i gråten, heile forsamlinga» (s.st.). Å snakke og å tale er oftest intransitive verb, men her får de objekt; de *gjør* noe både med den som snakker og dem han snakker til.²³³ Demagogien blir demaskert, på samme måte som når Vikesylt i samme bok varmer opp både seg selv og forsamlingen: «sea snakka han seg fort opp i ekse» (102). Kontrasten som utvikler seg mellom de to talerne får Martin til å sammenligne snakket deres: «enno snakka læraren [dvs. Vikesylt] inn i øyra på han, inn i hjarte på han; det var som sjøen når han gir på og turar, haustnattes tid. Ja, og det verste var, at dette var i grunnen han sjøl, det var same tjuveto-

²³³ Jf. Ola, som «song åt mæ *eb*» (6: 27, forf.s uth.), men som ikke vil syngre til seg en til.

nen, og same tomme orda» (97). For Martin er det også et element av soning her, han vil gjenopprette fallet med Julia gjennom å være den som gjør noe for andre: «just derfor at vegen var stengd for *han*, vart hugen så heit etter å leie andre dit. *Dei* skulde bli lukkelige» (40, forf.s uth.er). Som et motstykke til denne snakkingen frem mot et mål står Kristian i samme bok: «Men det, ser du, at ein går og går og aldri når fram, det er å vera menneske det. Men ikkje å flyga opp på skigaren og gala at no bli det, no er eg ferdig!» (98),²³⁴ mener Kristian, og dette har også med tid og overskridelse å gjøre, med det i prinsippet ufullfør- bare. Hanen galer og preikeren preiker, det er mye skrik og lite ull hos begge.²³⁵

Predikantene i forfatterskapet spiller på slike impulser. Gjennom klisjéer, forenkling og entydiggjøring skårer de billige poeng, de appellerer til primitive instinkt som flokk- mentalitet og utstøtelses- og syndebukkmekanismer. Det er ikke rom for gåten i deres verden, grenselandet mellom viten og ikke-viten, det er snarere snakk om en verden delt i svart og hvitt, frelse eller undergang. Dessuten gir de til beste en tro på mål-middel-logik- ken, at man får igjen det man investerer, at man så å si kan kjøpslå med Gud. Ofte viser de seg som både redde og ynkelige når de blir satt på prøve i en eller annen forstand. Og Duun setter dem stadig i situasjoner der de kan vise sitt sanne ansikt, for eksempel i «Jør- gen Jensa», der personene er ute i båt, og troen svikter straks det blåser opp (1976 1: 274- 275, det samme skjer i Jonas Lies «Isak og Brønøpræsten», i *Troll*, 1891): «Per Grønset- ten var elles den mannen at han kunde kjefteberge seg, både på den eine og andre måten, men ikkje før han fekk tørt land under føtene» (275, en predikant med samme navn opp- trer i «Utpå berge» og *Tre venner*). Troen får ikke følger for livsførselen, den er pynt, staf- fasje, og den fordunster når det kommer til stykket.

Det er ofte ikke emnet, men ulike stedfortredende motiv som gir predikantene de- res status: kvinnene har gjerne en mer eller mindre dårlig skjult erotisk draging mot dem, mens for mennene blir de rival og forbilde. Et tydelig eksempel på en beregnende predikant med erotisk appell fins i «Den tyngste stunda» (først trykt i *Juleglæde*, Den nor- ske forfatterforenings julehefte 1932). En selvgod sjarmør, billedvakker og forfengelig, har gjort en jente gravid, men vil ikke gifte seg med henne fordi han skjønner at moren hennes ikke vil la dem overta gården. Når moren omsider gir etter, ombestemmer predi- kanten seg også, og vil gifte seg likevel. Han «steig to steg ned og sette tommelfingrane i

²³⁴ Jf. Nietzsche: «Mennesket står høyt og stolt på verdensprosessens pyramide, og idet det legger ned slutt- stenen for sin erkjennelse der, synes det å rope til den lyttende natur omkring: 'vi er ved målet, vi er målet, vi er den fullendte natur'» (2004: 93. Lampl har en annen ordlyd, 1993 2: 575. Se også Blanchot 1996: 126).

²³⁵ Løgstrup bruker også fugle-metaforer når han beskriver «den fuldt utklækkede, flyvefærdige demagog» (1980: 126). Det han kaller talens *flukt og fart* kan ta styringen over innholdet, slik at hvis man spør taleren «Hvordan kom du til dit standpunkt? svarer han: Aner ikke, det tog min snakk sig af» (s.st.).

ermestaupa på vesten» (1976 4: 185), står det når han tar bladet fra munnen, og innpakket i floskler prøver han å få sin egen vaklevorenhet til å fremstå som ansvarsfull fremsynthet. Men da vil ikke lenger jenten ha ham: hun har sett hvor lite til mann han er og vil heller ta skammen og bære det selv. (Både jenten og moren er mer til mann enn predikanten: moren tar en illsint okse bokstavelig talt ved hornene, og begge har evnen til å le når det er som verst, en aristokratisk holdning som blir verdsatt i tekstene).

Predikantene har tilsneket seg utstråling fra emnet. De blir tilbedt som rockestjerner i vår tid, en sammenligning som ikke er så far-fetchet som den kanskje virker, i og med at kunsten i likhet med religionen opprinnelig hadde en fellesskapsbevarende *kultiske funksjon*; dramaet som fremført heller enn lest, lyrikken som sunget i nærvær av et publikum, den episke litteraturen med sin ursituasjon bestående av familien, arbeidsfellesskapet eller flokken rundt bålet (jf. Blind-Anders-syklusen). Sammenhengen mellom kunst og religion er altså også svært gammel. I kontrast må det som skinner gjennom av predikantenes egenskaper som mennesker av kjøtt og blod ofte beskrives som selvforherligelse og mangel på blygsel. Og det arrogante og elitære, det *krevede* idealet hos Duun reagerer i overensstemmelse med Friggs «'Tvi fan rett le!» (4: 252). Da kan det være det samme med hele kristendommen. I *I stormen* blir en omreisende predikant beskrevet som «ein fin og vakker mann med store blå auga» (7: 237). I seg selv kan dette kanskje virke troverdig (bortsett fra det tautologiske «fin og vakker» – dette skal vi komme tilbake til), men «[s]traks Odin møtte auga hans og kjente branden i dem, slo det han at dette var galen manns auga» (s.st. Så er han også en slags dommedagsprofet, som påstår at Gud er i spanskesyken som regjerer i bygden, 239). De store blå øynene postulerer et lyst og positivt, men hult og grunnfalskt ideal. Og at predikanten mangler følsomhet for nyanser, viser seg i det som blir sagt om fortiden hans: han «skulde ha gått i prestlæra ei tid, men hadde slutta då han såg det var vegen til helvete» (237). Rett nok er det fortellerstemmen som lar ekstremene *presteutdannelse* og *veien til helvete* identifiseres såpass momentant. Men kollektivet ligger bak i kondisjonalisens «skulde ha gått», som bringer inn også deres stemme i vurderingen.

I sum står tilflukten til bedehusreligiøsitet for dumskap, konsensus, undertrykking av enkeltmennesket og fremheving av flertallet, redsel for det som skiller seg ut og kan utfordre de vedtatte sannhetene. Den samfunnsskapte vekkelseskristendommen er ikke særlig religiøs innenfor fiksjonens normsystem. Og heller ikke naturfølelsen er først og fremst det. Det er ingen virkelig Gud i noen av dem. I samfunnsreligiøsiteten er det derimot en følelse av litenhet som søkes overvunnet ved hjelp av et fellesskap basert på at

noen holdes ute (enten dennesidig, ved at de stenges ute i lokalmiljøet, eller hinsidig, ved tanken på at de ikke kommer til himmelen). Her fremstår Gud som et middel. Personene tror kanskje at de tror, men det de egentlig gjør er å støtte sine sosiale eller psykologiske behov. Det vi kan se på som naturmystikk eller -religiositet innebærer *også* det å være liten i en større sammenheng, men denne gang ikke i en menneskeskapt sammenheng, derimot ansikt til ansikt med universet. Dessuten hører det til naturerfaringen en *aksept av* å være liten, og til denne aksepten hører både respekt og ydmykhet. Overfor naturen er mennesket alene. De andre fins ikke til, og dermed heller ikke de mellommenneskelige ønskene om å ha makt og bli sett opp til.

«Kristendommen, det er med den som det er med kulturen: han er så sjelden heime der dei snakkar mest om han» (7: 201), slår Odin fast. Det er stadige drypp av dette, i *Tre venner* går for eksempel denne sentensen igjen: «Himmerike ligg ikkje på den kanten!» (3: 267, altså den kanten der bedehuset ligger, se også s. 252 og 254). Dette stemmer med Kierkegaards påstand om at kristenheten har avskaffet kristendommen, det vil si at det kristne samfunnet, den kristne kulturen, kirken osv. umuliggjør et sant liv i tro, fordi kristendommen er så radikal at altfor mange hjørner høvles av i prosessen med å innpasse den i samfunnsmessige konvensjoner. Kristendommen er for *hin enkelte*: «Naar Alle ere Christne, er eo ipso Christendommen ikke til» (1994 18-19: 180). Hvis ikke man tilhører fundamentalistiske retninger innenfor kristendommen, og ser på Bibelen som bokstavelig talt Guds ord, er det en kjensgjerning at Gud i hvert fall delvis er et menneskeskapt produkt. Kanskje kan man si at Duun avviser Gud i kulturen av respekt for Gud i verden. Men da er det snakk om en Gud man ikke kan si noe om, Gud som *das ganz Andere*. Dette betyr at det ikke først og fremst er religionen det er noe galt med, men de såkalt fromme og deres selvgodhet; det er det sosiale, kristenheten, som er til hinder for en dypere kontakt med noe åndelig, en form for mening som personene med sympati søker.

Å kritisere religionen trenger altså ikke innebære at man kritiserer religiositeten. Både Duun og kristendommen er så marinert i det paradoksale (Gud blir menneske, man må miste sitt liv for å vinne det, de siste skal bli de første osv.) at dette ikke må skremme oss. Vattimo (f.eks. 1996 og 1999) har skapt seg et navn med begrepet *svak tenking*, som innebærer en bevissthet om hvor lite vi vet, eller dunsk: at vi er små under den store himmelen. Det vi ikke vet, er både større og mer påtrengende enn det vi faktisk kan si noe om. Helmers paradoks «Herren ga, og Herren tok, han tok heile religiositeten min, han skal vera lovpriist for det» (12: 313), har en eksakt parallell i Vattimos «Det er bare takket være Gud at jeg er ateist» («Jeg tror, at jeg tror», sier Vattimo også, 1999: 8ff, 73,

103 m.fl.²³⁶). Caputo ser med begrepet *svak teologi* ut til å bevege seg i samme retning.²³⁷ Hans *More Radical Hermeneutics* har undertittelen *On Not Knowing Who We Are*, og dette går som et refreng gjennom teksten, blant annet når han snakker om en foucaulsk «non-knowing or 'anthropologia negativa'» (2000: 5, se også s. 17ff), som han kunne ha gjort til en bataillesk:

Thus, the hypothesis, both impudent and timid, that wends its way through these studies is that we do not 'Know' ourselves or one another, that we do not 'Know' the world or God, in some Deep and Capitalized way that yields the capitalized Secret. *That*, if anything, is *who we are*, the ones who do not know who they are, and whose lives are impassioned by the passion of that not-knowing. (2000: 5, forf.s uth.er)

Bataille om det umulige fellesskapet

Duuns forakt for bedehusbevegelsen blir ofte forklart med bitre erfaringer i oppveksten. Dalgard forteller for eksempel at han i forfatterforeningen, med brodd mot Johan Bojer og Ronald Fangen, skal ha utbasunert følgende: «Ein gong kom det ei horg med fant oppi Namdalen. Dem vart vi kvitt. Men så kom det ei horg lækpreikarar, og dem er vi fan ikkje kvitt enno!» (1976: 135. Nini Roll Anker er oppgitt som kilde. For vekkellesbevegelsen i Duuns oppvekst, se også Groven 1998: 21ff og 2003: 119). Men det skulle være klart at jeg ser det som noe som går dypere. Det er *mentaliteten* som kritiseres, det er ikke bare et regressivt oppheng. Høystad ser også lenger enn den biografiske hevnen for såre barndomsminner. Han uttrykker seg i tråd med Bataille når han skriver at kristendomsutøvingen på bedehuset tjener som et «middel til å tilfredsstille det psykologiske behovet for fellesskap, behovet for å få utløp for innestengde og uerkjente kjensler, som ein falsk angstfordrivar overfor den uoppløselege uvissa som kviler over heile det menneskelege tilværet» (1991: 208, se også 1987: *passim*. Også Dahl fritar Duun her, 1989: 25). Når Helmer tvinges til å bekjenne i bedehuset, kan dette ses som en refleks av en arkaisk offer- eller syndebukkmekanisme. Men det skjer uten virkelig risiko, og dermed uten overskridelse. Helmer blir et mislykket offer; lunkent, tannløst, som hele bedehusbevegelsen er lunken og tannløs. Det er derfor Duun ikke kan utstå den – de som tiltrekkes av den overskrider ikke. De holder tilbake, gir ikke alt, mens Duun sier: Ikke hold tilbake, gi alt.

Men selv om disse personene fremstår som uærlige og kanskje uintelligente; impulsen som utløser en slik søking kan en se på som høyst menneskelig og felles for alle. Det

²³⁶ Et godt intervju med Vattimo fins på <http://www.vl.no/magasin/mintro/article/3087938.ecc>.

²³⁷ Han har for eksempel beskrevet Derridas 90-tallstenking i duunske paradoks som «religion without religion» (1997), og har fått samme beskrivelse heftet til seg selv (James H. Olthius (red.): *Religion with/out Religion. The Prayers and Tears of John D. Caputo*, Routledge 2002). *More Radical Hermeneutics* har en konklusjon med tittelen «Conclusion without Conclusion»

bedehusfolket lengter etter er i tråd med det Bataille beskriver som lengsel etter kontakt, kommunikasjon og kontinuitet. De søker å gå opp i noe større, miste seg selv og sine grenser, men likevel bestå. Det er trekk ved den opphausede stemningen på Duuns vekselmøter som *ligner* det Bataille er opptatt av når han skriver om offer, orgie, ekstase osv. Men i bedehuset finner vi det i en redusert utgave. Det er ingen reell fare der; masse-suggesjonen innebærer ingen virkelig risiko for å miste seg selv, som i den religiøse erotismen. Man opplever et *skimm* av kontinuitet, men er reelt sett like mye innenfor det samfunnsskapte som ellers. Det heterogene er like mye holdt ute, det er bare et pretendert fellesskap, ingen inderlig kommunikasjon, ingen indre erfaring. Menneskene *later* som det umulige fellesskapet er mulig. Men det man ser er posering, hykleri og løgn; personene luller seg inn i en felles trygghet, og nekter å se en del grunninnsikter i hvitøyet.

Kanskje kan man snakke om *falsk* eller *foregitt* kontinuitet i forbindelse med dette motivet hos Duun. For selv om en del av det Bataille skriver stemmer, blant annet (i hans tilfelle fascist)ledernes kraft og utstråling (2005: 33) og massenes tiltrekning og vanvidd (31), er det mye som mangler. «*Sammenfattet* kan den *heterogene* eksistens i forhold til det vanlige hverdagsliv bli fremstilt som *belt annerledes*, som *inkommensurabels*», skriver Bataille (32, forf.s uth.er). Til det er ikke eksessene i bedehuset ekstreme nok. Den voldelige galskapen mangler (galskapen, som kan føre til en indre død, og volden, som kan utarte og føre til en virkelig), personene mister ikke virkelig seg selv, men bekrefter seg snarere. Som Michael Weston skriver er religion «a compromised affair. It tries to regain continuity, but it does so in an institutionalized form, in a way that is socially useful» (2001: 25).

I et sunt samfunn mener Bataille (i hvert fall i *La part maudite*, 1933, og *La notion de dépense*, 1949, se også Weston 2001: 25f) at man kan ha ritualer å kanalisere overskuddsenergien ut i. Som for eksempel offeret. Det heterogene eller hellige er det som *nettopp* er urent og ulikt på denne måten, som riter o.l. skal være en plass for, men som her blir stengt ute, til tross for at formen ligner de ritene Bataille studerer i «primitive» samfunn. Ekstasen og offeret i bedehuset er altså eksempel på en *mislykket* ritualitet eller religion. Dette fører seg inn i det Bataille ser som kristendommens vegring mot å overskride (se f.eks. 1996: 94). Sammenlignet med «ekte» ofring (enten det er av dyr eller mennesker, i voodoo, kannibalisme e.l.) er Jesus på korset, der kirkelyden under gudstjenesten bare ser en *representasjon* av offeret, en blodfattig affære. «Mangelen på forståelse for overskridelsens hellige karakter er en av kristendommens grunnpillarer», hevder Bataille (1996: 95). Schøllhammer skriver at kristendommens egentlige skandale for Bataille består i «at den i kirken forsoner det sakrale med arbeidets og nyttens verden. Derfor er litteraturen nok

nærmere forbundet med mysticismen end med den offisielle religion. Som den mystiske erfaring er litteraturen en privat og tendentielt asosial meditation over værens grenser» (1984: 144). Bedehusreligiositeten er nok med sin inderlighet nærmere dette enn statskirkens lunkenhet. Men den er langt fra tilstrekkelig, og kanskje er det det at den pretenderer en brann den ikke gjennomfører, som virkelig provoserer Duun.

Slik den har utviklet seg, ser kristendommen ut til bare å ville ha fred og harmoni, og utelukke den loddenhet, vondskap, vold og skam som er en del av livet. Som vi har sett, står både Caputo og Kierkegaard på at dette er en redusert kristendom. Buvik forstår Batailles pornografisk-blasfemiske skrifter i samme retning når han skriver at «[p]oenget for ham er å insistere på *radikaliteten* i kristendommen, når den renses for moralisme og søtladen humanisme» (1994: 40, forf.s uth). Og det er heller ikke slik at Duun avviser religion og kristendom *en bloc*. Han avviser det sosiale krimskramset som følger med: de dårlig skjulte vikarierende motivene, konsensusen og den posisjonen det er altfor lett å ile til: at tilgivelse og nåde er mirakelkur som vasker av alt vondt, det vil i klartekst si: reverserer tiden. Heller ikke blir Jesu kjærlighetsbudskap på noen måte avvist. Men det blir pledert for i sin radikale form. Caputo fremhevet at Jesus brydde seg mer om den ene som gikk vill enn de mange som holdt seg innenfor det aksepterte, at han hadde en forkjærlighet for de sosialt utstøtte osv. Disse kan ses på som heterogene i Batailles forstand, på samme måte som både Dave, røverbanden, Tor og Kirketjyven kan det.

«Elske deres fiender» (Matt. 5.44), er en annen av Jesu forordninger. Som dertil er et utsagn om kjærlighet. Dette er en kjærlighet som *krever*, det er ikke en snillistisk toleranse-kjærlighet. Jesus avviser på samme sted den enkle gjengjeldelseskjærligheten, som han fremstiller som en kjærlighet som *ikke* koster, som ikke kommer som resultat av en overskridelse: «Om dere elsker dem som elsker dere, er det noe å lønne dere for?» (Matt. 5.46). Dette er en noe-for-noe-rasjonalitet som vi så Duun kritisere i «Millom røverar og rettferdsmenneske».

Duun avviser altså ikke den «gammeldagse» troen. Men han lar den for en stor del fremstå som utilgjengelig for personene i verkets nåtid. Kristian, Massi, presten som sier at Solvi tilgir Anders – de har den, men de er unntak. Vi husker Hans Ruins tanker om poetens forhold til naturen som en parallell til mystikerens forhold til Gud; i begge tilfeller handler det om å være i kontakt med noe som er større (eller med Birkelands ord *høyere*, 1950: 203) enn en selv. Og selv om parallellen ikke varer helt hjem for Duun (vi ser ikke noe ønske om å *gå opp i*, eller med Birkeland *smelte sammen med*, noe større, s.st., se også

s. 220), handler det uten tvil om at noe er større enn det materielle og mål-middel-relaterte livet, og at mennesket trenger dette for å holde ut tilværelsen.

Noen egentlig Gud ser ikke ut til å være virksom i Duuns tekster. Mennesket er stort nok uten. I den grad man likevel aner noe religiøs, må det være det en form for naturmystikk, siden naturen fremstilles som besjelet. Men naturen er kanskje like mye levendegjort for å beskrive noe i mennesket. Naturbeskrivelsene gir ikke uttrykk for verden slik den er, men for menneskets oppfatning av den. Personene gir uttrykk for suset inni seg ved å beskrive det i det ytre, det fremstilles ikke som levende uavhengig av betrakteren. Himmelen over mennesket er ikke-religiøs og ikke-intelligibel, den kan ikke begrepsfestes og forklares, men er et stort og ubeskrivelig *noe*. Denne undringen er en e(ste)tisk åpenhet. «Gåta var der» (12: 30), som Agnar sa. Løgstrup – *presten* – skriver: «Forsøger andre end kunstnere at give udtryk for religiøse oplevelser, kommer der noget så velmenende og hult ud af det som pseudo-poesi, så man må være landets præster taknemmelige for, at de afstår fra et [sic] bruge prædikestolen til det» (1978: 170). Batailles bud på hva som må ta over når kristendommen har utspilt sin rolle er dette: «Litteraturen kommer i religionens kjølvann og er faktisk dens arvtager» (1996: 93). Hvis denne historiske skissen er riktig, begrunner dette at det er riktig å lete i skjønnlitterære tekster også etter det etisk ladede. Religionen er i alle fall ikke en brukelig autoritet i Duuns univers. Man må ta ansvar og avgjørelser selv.

NATUREN

Tautologi og epifani

Vi har nettopp hørt om en predikant som var tautologisk «fin og vakker» (7: 237). Tautologien fins hos Duun både i streng forstand og, mer overført: som entydighet, særlig i påstander om at noe er overbevisende idyllisk eller pent.²³⁸ I *Samtid* er det en rekke formuleringer som faller inn under retorikkens definisjon av tautologi, med «Aleksander er Aleksander» (12: 87) som et særlig tydelig eksempel. Dette gjelder spesielt i beskrivelser av naturen – «Guds naturfagre natur» (88), som den parodiske gammallensmannen sier. Men også andre beskrivelser nærmer seg det tautologiske, for eksempel «denne steinen her, han visste alt som var å vita: at han var Steinen» (45), «Himmelen vart stjerne i stjerne, glo i glo» (52). «[S]tjerne ved stjerne» (3: 25), heter det i *På Lyngsøyra*, og «daganes dag» (36). Det siste forekommer også i varianten «dagandes dag» s. 115, dessuten 1948/9 5: 156, 7: 179, 11: 90, 1976 2: 80 og 3: 184). Det ligger i dette noe dobbeltbunnet som kan være mer eller mindre merkbart. Et tungt innhold påstås, samtidig som en tomhet vises frem. Som en måte å *argumentere* på er det floskelaktige ved slike formuleringer spesielt gjennomskuelig: «slik og slik skulle det [huset] bli, men ikkje slik som dei andre husa ikring, nei for det skulde det ikkje, gav ho til grunn» (12: 22), «Vi gir ein god dag i slikt. For det gjer vi det» (70), «Det er ikkje høve til noko slag bedehus her i dag. For det er det nemlig ikkje det» (86).

Etymologisk kommer tautologi fra gresk, *tautología*, «det å si det samme» (Eide 1990). Vanlige eksempel er uttrykk som «fryd og gammen», «smør på flekk» og «ridende rytter til hest». Felles er at det med tillegget ikke legges noe til det som alt er sagt, men at vi har å gjøre med en gjentakelse eller insistering. I nær slekt er pleonasmen, av *pleonasmós*, «overflod».²³⁹ Jeg oppfatter ikke forskjellen på tautologi og pleonasje som viktig i

²³⁸ I det følgende har jeg videreutviklet en del fra min egen hovedoppgave (Fosse 2001). Der var hensikten å vise at kjærlighetsforholdet mellom Agnar og Torhild i *Samtid* ikke var troverdig; her vil jeg holde meg unna en slik dybdehermeneutikk, og i større grad undersøke fenomenet løsrevet fra tematiske sammenhenger. Jeg gjør imidlertid dette med visshet om at konteksten har mye å si for hvordan det bør bli forstått.

²³⁹ På samme måte som paradokset, har tautologien vært regnet for en språklig svakhet (i motsetning til pleonasmen, som ifølge Quintilian «er en dyd når den [...] forsterker eller anskueliggjør meningen», Eide 1990). *Litteraturvitenskapelig leksikon* anfører som tautologier «Alle ungarne var ugifte» og «Den skrikende ungen hylte som besatt». Disse eksemplene er så tydelige at mangelen på eleganse er frapperende, ofte vil ikke det tautologiske åpenbare seg før ved nærmere ettersyn. Aarnes bemerker at tautologien også kan være en *nodvendig* språkfigur, f.eks. i ordforklaringer: «Rotasjon er bevegelse omkring en akse» (*Litterært leksikon*).

forhold til Duun, og kommer verken til å gjøre forsøk på å nyansere mellom dem eller avgrense meg til bare å ta for meg uttrykk som faller strengt inn under tautologien. Det er *tendensen* som er viktig, en drift mot å utsette forskjeller.

I Barthes' *Mytologier* står det tautologiske for et meningstyranni. Forfatteren levner ingen tvil om hvor han står, når han for eksempel i «Racine er Racine» skriver: «Det er sant at tautologien alltid er aggressiv: den innebærer et forbitret brudd mellom intelligensen og dens objekt, den er en arrogant trusel fra en kant man ikke ventet seg» (1975: 83). Tautologien er «et trekk som stadig går igjen i den stalinistiske skrivemåten», sier han i *Litteraturens nullpunkt* (1970: 25). Den som bedriver tautologi er redd tanken og hva den kan innebære, og søker i stedet å hamre gjennom det entydige og selvbekreftende:

[M]an flykter inn i tautologien som man tar sin tilflukt til frykt eller raseri eller bedrøvelse når man kommer til kort på det rasjonelle plan [...] Tautologien er en besvimelse i rette øyeblikk, en frelsende afasi, den er et dødsfall, eller om man vil et stykke teater, den indignerte «fremføring» av virkelighetens *rett* overfor språket. Ettersom tautologien er magisk, kan den naturligvis bare søke ly bak det autoritære argument: når foreldrene er blitt utkjørt av barnet som maser på forklaringer, svarer de: «det er slik fordi det nå engang er slik», eller enda bedre: «fordi det *er* slik, og dermed basta»: en flau magisk handling som gjør det rasjonelles verbale gestus, men oppgir den med det samme, og tror den har gitt kausaliteten sitt i og med at den har sagt ordet som innleder den. Tautologien vitner om en dyp mistro til språket: man forkaster det fordi man mangler det. Men all avvising av språket er en død. Tautologien skaper en død verden, en ubevegelig verden. (1975: 206-207, forf.s uth.e)

Hos Duun er det tautologiske beslektet med beskrivelser der *gull*, *glitter* og *stas* er fremhevet. Slektskapet finner jeg i det entydige, at likt hopes på likt, det insisteres på at det skal være vakkert, skrives frem en påstått inderlighet: «Månen heldt til ute i blåheimen. Når han gløtta fram svara det nedi vågen med eit lite gullglitter, slik ein gammaldags stas som ingen vører no lenger» (12: 125). Vi kan også merke oss et uttrykk som «solforgylte ledigangangen» (124 og 126, det er to dager Agnar har bestemt seg for ikke å fylle med noe før han treffer Torhild igjen som skal tilbringes i denne). Både «gull» (99 m.fl.), «forgylt» (110 m.fl.) og «stas» går igjen (124, 126 m.fl.), det siste også i sammensetninger som «stas-vêr» (88), «staskar», «kveld-stas» og «stas Himmel» (127). «Det er eit sterkt dagslys over stasen» (80), heter det når Agnar går til Torhild. «Men det hører ikkje hit» (s.st.) kommenterer han umiddelbart; det grelle dagslyset avslører noe han helst ikke vil se (som er det problematiske ved forholdet til Torhild).

De glitrende og solfylte beskrivelsene utgjør et felt der nyansene glir over i hverandre, men med mer eller mindre tydelige kimer av tvil, det Svein Slettan kaller *reducerende signal* (1989: 132). «Og sola på himmelen ho isar ned over dem, ho sløkker over lande rundt ikring dem. Småskyene der vest står og skin i bleike ulykka» (89), heter det når Agnar «skjønner» at kameraten har drept fostermoren (noe han ikke har gjort). Solen *iser* lyset

sitt, og gjenskinnet på skyene er like kaldt. Andre ganger er det nærmest umerkelig, den skjer ved en metonymisk smitte. Som i det å kalle stedet de skal bo *Solbakken* (127), som særlig i lys av *Medmenneske*-trilogien, der *Solstrand* eksplisitt ligger unnasolt, er et tvetydig navn (se 10: 168 og 396). Noen ganger skapes tvetydigheten av sammenhengen: «Vollane ligg snaue ikring dem» (12: 122) er en tilsynelatende nøytral beskrivelse, men *snaue* peker både mot noe ufruktbart (der det er snaut vokser det ingenting) og rett inn i bygdestriden og de voldelige uttrykkene som blir brukt om hva man stadig kan tenke seg å gjøre med fienden: *pelse* og *flå* dem (assosiasjonen til ordet *snauskalle*, som fantes også på Duuns tid – bl.a. i 1905-Bibelen og *Fyrebilbibelen*, 2. Kong. 2.23, – gjør dette ekstra tydelig). Det er to motsatte impulser her, en drift mot harmoni og en inngrodd sarkasme eller beskjedenhet, en uvilje mot å ta så store ord i sin munn. Duuns jordnære fisker- og bondetyper har et ikke lite skjønnhetsbehov. Men skjønnheten må ikke bli for entydig, da reagerer den mot seg selv. For skjønnheten må også inneholde noe som *ikke* er vakkert. De vakre hos Duun er vakre, *men* de har for stor nese, er for bleike, håret er så stort at man skulle tro de ikke kunne bære det e.l. Var det ikke slik, ville det være entydig, platt og dødt. I *På Lyngsøya* heter det for eksempel om Tora: «Andlete var kvitt og fint; litt for tjukt i kjakane, kan hende; forunderlig så kvitt og reint var det» (3: 12), og om Astrid: «Auga hennar var litt for store» (25), og «Nasen hennar var så kjent og så kjær for han: smal og fin, men han bøyde opp litt» (35).

Til tider truer det tautologiske, glansen og glitteret, med å forstyrre leseren, rive ham ut av den tilstanden uten metarefleksjon og selvbevissthet som fortellingen har fått ham til å flyte med i, bryte med fiksjonskontrakten, den «willing suspension of disbelief», som Coleridge snakker om. «Guds naturfagre natur» (12: 88), blir litt for naturfager, litt for entydig og harmonisk, til at den står til troende. Det nærmer seg det påståelige, villedde, det er som det står en intensjon bak og *ønsker* at det skal finnes noe vakkert og pålidelig i menneskelivet, av og til på bekostning av den indre logikken i fortellingen.

Dette er noe vi har sett flere forskere har trukket frem, knyttet til Duuns lykkelige slutter. Men både de problematiske sluttene og den påståtte skjønnheten postulerer en harmoni som blir undergravd idet den blir skrevet frem. Slettan har undersøkt det han kaller *føremotivet* i en del Duun-tekster. Han knytter det til en identitetsproblematikk der ideologi står mot psyke hos personene, og mener at forestillingen om troverdige lederskikkelser blir problematisert i Duuns seine romaner. Når det gjelder Agnar, er det skyldfølelsen fra det incestuøse søskenforholdet som gjør ham ufri, og betegnende nok finner Slettan spor av denne destruktiviteten blant annet i naturinstrykkene. Han snakker som

nevnt om «'reduserende' signal i teksten – små ekko fra tidligere truende tanker, utsagn, naturinntrykk, osv. – som blottes en underliggende *angst* for at de livsbejaende kreftene i han ikke vil holde» (1989: 132, forf.s uth.). Han finner også «strimer av angst» (130) og trekk som «fører assosiasjonene mot døden» i kveldsstemningen med de røde og forgylte skyene vi har sett på (s.st., Duun 1949 12: 126-127). Alt i alt finner han illevarslende tegn både i selvrealiseringsprosjektet og i forholdet til Torhild, som han sier «har noe forsert, hektisk over seg som ikke varsler god» (126). At han peker på *noe*, er typisk: Det er vanskelig å «bevise» (og jeg minner om at Hageberg *ikke* ser det, 1996b: 13, 1996c: 4).

Hvordan kan det ha seg at den med Thesens ord «blyge og forneme» (1942: 23) Duun får seg til – ukritisk, virker det som – å ty til bløtheter som gull og sølv, glitter og stas? I et forfatterskap som ellers har forkjærlighet for råskap og mannsnot, forlis og u-vær der folk ror huden av hendene o.l., virker dette særdeles ubarskt. Det passer ikke med det anti-jålete og tilknepte idealet. Hva skal en slutte av den påståtte skjønnheten? At det positive, gode og styrkende i verkene er kunstnerisk mislykket? Tja, av en så bevisst forfatter som Duun, som skydde føleriet alt han kunne, skulle man forvente at de ble strøket. Eller aldri ble skrevet. Men det ble de. Det må altså ligge noe her, noe Duun anså som viktig å ha med, selv om han til tider går ut over sitt mandat, så å si, og nærmer seg klisjeene og det inderlige.

Det er altså en dobbelthet her. På den ene siden er det noe sterkt og fast over naturbeskrivelsene som gjør inntrykk. Personene har ofte epifanilignende opplevelser, for eksempel når de betrakter naturen gjennom vinduet om natten, ser vinden ruske i gresset eller solen gå opp eller ned i stille vær.²⁴⁰ Dette er øyeblikk av ordløs innsikt, og kan ses på som en typisk estetisk erfaring. *Noe* åpner seg, men uvisst hva. Begrepet epifani var opprinnelig religiøst eller kultisk, men har fått en moderne litterær betydning av James Joyce. I utkast til *A Portrait of the Artist as a Young Man* (posthumt utgitt som *Stephen Hero*, 1944) tilpasset han det til sekulær erfaring. M. H. Abrams (1993) skriver at det ble omarbeidet «to signifying a sense of sudden radiance and revelation while observing a commonplace object», «a sudden flare into revelation of an ordinary object or scene». Her er vekten på det sjelelige; med Joyces ord «a sudden spiritual manifestation» (1944: 188) der «[t]he soul of the commonest object [...] seems to us radiant» (190), og «[i]t's soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance» (s.st.). Abrams sier at Joyce ga

²⁴⁰ *Epifani* kommer fra gresk, og betyr åpenbaring, manifestasjon eller lysende. I før-kristen tid betegnet det soloppgang eller en herskers ankomst, i tidlig kristendom Jesu fødsel og dåp, og også epifanifesten 6. januar, der Jesusbarnet ble vist frem for de tre vise menn. I katolisismen betyr ordet *Herrens åpenbaring*, mens det i den greske antikkens drama står for gudenes tilsynekomst på scenen.

betegnelsen epifani til det tidligere forfattere hadde kalt *the moment*, som ifølge Shelley er «visitations of the divinity». Også Aarseth viser til Joyce når han snakker om «den plutselige, åpenbaringsaktige innsikten» (1979: 140), og «en plutselig gjennomlysning eller ny erkjennelse av det trivielle og banale» (1970: 128), mens Løgstrup drøfter «epifani-metafysik» (1978: 193) og «epifani-religiositet» (194) i Hölderlins dikt og Max Beckmanns male-rier, og skriver: «Forskellen mellom billed og afbildet ophæves i epifanien» (s.st.). Felles er altså det plutselige, samt kontakten med noe større, som beskrives i religiøse termer.²⁴¹

«Her var eitkvart som kom». Tiltale, kontakt, isolasjon

Ikke alle naturopplevelsene hos Duun kvalifiserer til å kalles epifaniske. Der personene er midt oppe i naturen, i foretaksomhet og arbeid, er det ikke rom for slike erfaringer. Man må være innstilt på en viss måte; med avstanden kommer en kontemplativ modus. At Birkeland finner «kjernen i Duuns syn på naturen» (1950: 202) i de stille kveldene, har også å gjøre med det faktum at det er i stille kvelder det er *tid* til kontemplasjon. I *På Lyngsøya* er det mange eksempler:

Det var så naufin ein kveld; han var så uventande vakker, for solskine hadde stått og blinda ein, daganes dag; no vakna det allting omkring ein, jorda vart forunderlig levande under skytjelde, fjella ute i syninga steig inn i andre heimar. Det vart stillare og stillare, blomane og lauve og alt så vart det stillt. Ein kjente på seg her var eitkvart som kom. (3: 36)

Det ligger en *tiltale* eller *benvendelse* i naturen. Ikke bare er den aktiv og levende, men den oppleves som *vendt mot* personene, som om den vil komme i kontakt med dem, si noe eller overvåke det de gjør. «Kvifor går du?» (2: 34) spør natten Sigyn «med eit stort og ålvorstungt andlet» (s.st.). Eller det kan være motsatt, som i disse tilfellene: «Fjellranda stod svart og meiningslaus mot ein utsløkt kveldshimmel; det minte han om eit vanskapt sagblad» (12: 157), «over han var det stjerne ved stjerne; store logande høgtida rundt omkring han; det snudde seg ifrå han, det kjentes ikkje ved han. Å nei, det kjentes ikkje ved *ham*» (3: 25, forf.s uth.). Himmelrommet kan altså også være en *kald* størrelse. I *På Lyngsøya*: «jorda låg naki og krøkte seg mot hjarteløysa. Stjerneheimen brann ute i kulden, hadde brunne der ifrå ævors alder og hadde vorte eitt med den store fienden» (81). Og i *Samtid*: «Stund og anna kom det for han at jorda låg avklædd ute i himmelromme, naki på

²⁴¹ Også Joyce fremhever det flyktige, når han snakker om epifaniene som «the most delicate and evanescent of moments» (188). Eco siterer Walter Pater (som *ikke* skal ha brukt ordet epifani): «Hvert eneste øyeblikk vokser en form perfekt ut av hånd eller ansikt; en nyans av åsene eller havet er mer utsøkt enn resten; et uttrykk for lidenskap eller innsikt eller intellektuell begeistring er uimotståelig ekte og fascinerer oss, – bare i det øyeblikket. Ikke frukten av erfaring, men erfaringen selv, er målet» (2004: 352). Eco kommenterer: Tingene «henviser ikke til en Skjønnhet utenfor seg, de maner ikke fram noen 'korrespondanse', de framtrer ganske enkelt med en intensitet som tidligere var ukjent» (s.st.).

kropp og sjel i miskunnsløysa det» (12: 104). Når det går til atters med Per Håberg, opplever han hvordan «[fjellaksla på nordsida hadde teke på seg nattandlete sitt, det var så kaldt og einslig det kunde jaga ein i hus: og bakom det tyktes himmelen som dauen og evigheita» (5: 124). Og når Iver Ramsholmen opplever søsterens fortvilelse over ikke å få den hun elsker, ser han i retning av fjellet,

som stod så ovhøgt over bygda no i kveldsmørkre. Det teikna ei lang og alvorsam line mot den bleikblå himmelgrunnen, – det var så audt og likesælt at det isa i han. Da strauk den same handa over ospelauve og over han, rørte med ein isfinger innpå mergen av alt det som levde. (3: 236)

«På ein måte er naturen blind og lever livet utan å spørja om det smakar surt eller søtt. Slik vert han òg ein læremeister for det blautvorne mennesket som ikkje er viljug til å bera den lagnaden det har fått», skriver Birkeland (1950: 221), og knytter dermed estetikken (sansingen, her av naturen) til etikken på en måte som er i pakt med min. For som nevnt: «Det er ein av Duuns grunntankar dette at har ein fått lagnaden på nakken, så får ein bera han fram, og utan klynk og klage» (s.st.). Ufølsomheten, om en kan kalle den det, det amoralske i naturen (ikke i betydningen umoralsk, men i betydningen hinsides spørsmål om moral), kan ses som forbilledlig for mennesket. Vi skal forholde oss kaldt til faktisiteten. Ingen sentimentalitet, takk, ingen dilling med og synsing synd på, ingen puter under armene. Dermed blir naturen sentral for Duuns menneskesyn; den er en instans mennesket spiller *med* og *mot*, som mennesket ikke er menneske uten, men som ikke selv er menneskelig. Den er ikke interessert, den spør ikke, som Birkeland sier, om det smaker surt eller søtt. Birkeland er inne på dette både som en estetisk innstilling og som særegent *moderne*, for eksempel når han siterer fra *Tre venner*: «Lyng og einer, einer og lyng langsmed vegen, og grå stein. *Det* hadde ikkje hørt om synda i verda, hadde ikkje ufred med Vårherre. Det såg på menneske, og let det gå sin veg. Kvar tingen hadde himmerike sitt der han stod og låg» (Duun 1949 3: 268, forf.s uth., Birkeland s. 222).²⁴²

Den siste natten Agnar i *Samtid* lever, er han våken og ser ut:

Der kunde han sjå *vêre*. Det såg framandt og drømt ut. Uvêrsskyene gjekk i fullmåneskin over himmelen. Dei lyste, og vågen nedunder dem lyste, men noko så audt og vilt, noko så ulikt dagen det vilde han helst ikkje sjå. Han såg natta på baksida. Det var ikkje meininga at menneske skulde sjå det. Torhild skulde aldri få sjå det.

Ein gong, for aldri så lenge sia, måtte han ha set noko slikt, einkvart like ulovlig og forfælande? Menneske er ein dagskapning i alle fall. (12: 136, forf.s uth.)

Her vender verden ryggen til personene, slike tekststeder beskriver en form for isolasjon eller kulde. Mennesket er overgitt til seg selv og sine omgivelser, som er uten interesse for deres gjøren og laden. «[H]olmen går under i sjøen» (107), tenker Agnar. Det gjør den

²⁴² Jeg siterer igjen noe mer enn Birkeland, og ser bort fra det han betegner som «ei slags livsflukt, tilbake til naturen, bort fra religiøse og moralske problem» (1950: 222).

selsvagt ikke, det er i tilfelle vannet som stiger, og det vet han jo, men setningene umiddelbart før peker mot en form for kastethet der det ikke er mulig å holde seg fast: «Så går ein om dagane og veit mindre enn ingenting. Der er liksom ikkje feste å få» (s.st.).

Naturen har en klar tradisjonell speilings- eller kommentarfunksjon hos Duun, som innebærer at sider ved personene blir fremstilt som tilhørende naturtingene, slik Skei er inne på når han skriver at Duuns narrative teknikk «include an unusually frequent use of psycho-physical parallelisms, which in simple language means that descriptions of nature invariably prepare, represent, become descriptions of human emotions and conflicts» (1999, upaginert). Men det ligger også et blikk *i* naturen, personene blir iaktatt og tiltalt. Hjørdis i «Berre 'verden'» skiller seg også fra seinere personer gjennom at det for henne eksplisitt er *Gud* hun kommer i kontakt med gjennom naturen. Andre figurer har ikke den religiøse rammen så uttalt rundt seg:

Det var snø og halvmåne. Fjella stod svarte ikring med måneskin på topparne. Ho gjekk og såg på det, og tykte det var so godt. Gud kom att. Og alt som gav ufred og gjorde vondt, det kom burt. Slike vakre fjell det var her. Dei lyfte topparne so høgt upp i måneglansen. Det var liksom ei livstrygg tru i det. (1976 1: 110)

Det er særlig stjernene Hjørdis merker seg. Vi har alt sett at de *ser* på henne. De kan også *snakke* til henne: «Månen lyste, og det var stjerner, store og små, kviskring ifrå heile himmelromet» (s.st.),

Endeleg kom ho seg ut. Ho gjekk og såg ut yver fjellranda. Kveldhimmelen låg so blå og endelaus der attum, og so djup og rein, og langt, langt derinne stod store stjerner. Dei såg på ho, slik som dei alltid gjorde, som augo frå ein annan heim, og ho kjende at ho hadde fred med deim. Ho lydde etter vinddraget i skogen. Det var der. Langt og djupt. Fjorden òg hørde ho. Det var ikkje noko som vilde ho vondt. (119)

Denne formen for tiltale viser personer som er åpne, i samhandling med verden omkring seg. Den psykologiske siden av personenes forhold til sin omverden har innhold. Den andre, at naturen er stor osv., er tom. Den har ikke en parafraserbar betydning; at månen for eksempel *ser* på personene er mer en oversettelse av denne storheten.

Det lille mennesket i den store verden. Løgstrups tilbakeholdenhet

Vi kan lese Duuns naturbeskrivelser som kunstnerens svar på den tiltalen Løgstrup mener ligger i universet. I og med at kunstneren er den som kan artikulere det sansede, kan kunstutsagnet forstås som *sva*r på det tingene sier, som ledd i en dialog. Løgstrups samsingsmetafysikk genererer et blikk for flere trekk ved Duuns tekster, som alle fremhever det etiske potensialet i sansingen. For det første er personene i sansingen *små* under himmelen. Når nattens store øyne stirret mot Per Håberg, «vart det lite å vera menneske.

Kva var det dei såg? (5: 98). Dette samsvarer med Løgstrups påstand om at vi i sansingen er «totalt afmægtige overfor universet» (1984: 15). For det andre tyder ingenting på at de kan *velge* hvordan de vil forholde seg til dem. Også her snakker Løgstrup med Duun: «Vor sansning omkalfatres ikke det bitterste af vor forståelse» (15-16, se også 1978: 111-114). Sansingen, eller rettere sagt *at* vi sanser, er absolutt. «I sansningen forføjer universet over den sansende, totalt. Så oppslugte er vi af universet i sansningen, at der ikke er ladt noget tilbage i os, der ikke er univers. Sansende eksisterer vi i det mest fuldkomne tab af selvstændighed overfor universet» (1984: 15). Som antydnet kan dette tapet ses på som en mulighet for vår menneskelighet å utfolde seg. For i det ligger en *ydmylehet, respekt og beskjedenhet*. Det er dette Løgstrup kaller *tilbakeholdenhet*, som helt klart er en verdifull innstilling. «Det der skal holde behovene i skak [...] er tilbageholdenheden» (49), skriver han, og holdes i sjakk må de, «ellers truer de vor overlevelse» (s.st., se også s. 17). Dette henger sammen med den biologiske aggresjonen, og kan forstås i tråd med Løgstrups øko-filosofiske tendenser, der menneskets ekspanderende virksomhetstrang blir en trussel mot vårt livsgrunnlag (47). For mens behovene for Løgstrup er *aggressive*, er sansingen det slett ikke (48f). «Menneskets kulturdannelse udøver magt over naturen, den tenderer med at gøre natur og univers til menneskets 'omgivelser'», skriver Jensen (1984: 23, forf.s uth.). Men i sansingen er organismen initiativløs. Hvis sansingens betydning ignoreres, går tilbakeholdenheten dukken samtidig, og det blir umulig å oppfatte universet som vårt opphav, med de etiske implikasjonene dette har.

Fordi sansingen tenderer mot passivitet, avholdenhet og tilbakeholdenhet, ligger det et etisk perspektiv *i selve det å sanse*. Og dermed i det å forholde seg til kunst. For selv om tilbakeholdenheten er en etisk kategori, er etikken ikke nok for å sikre den tilstrekkelig spillerom: «Æstetik skal der til, den æstetik som sansningen rummer, og som kun kan komme til udfoldelse i en tilbageholdenhet overfor det, som vi ikke har i vor magt» (1984: 58-59), skriver Løgstrup i *Ophav og omgivelse*. I et av de siste foredragene han holdt, «Teknologi og etik» fra 1981, er dette tekststedet videreutviklet. Her betoner han i enda sterkere grad hvor viktig det estetiske er som vilkår for tilbakeholdenheten. Det fins fenomen, sier Løgstrup her, som er helt og holdent *avhengige* av det estetiske; fenomen «hvis etiske karakter opløses af, at det æstetiske fratages dem, et sådant fænomen er tilbageholdenheden i dens modsætning til skamløsheden» (1994: 245). Etikken er altså utenkelig uten estetikken. «Individets al-ansvarlighed melder sig æstetisk» (1983: 49).

Sansingen hensetter oss i en åpen tilstand. Hvis det å sanse er etisk, noe jeg mener det er (fordi det utelukker fornuftens som regel altfor snevre dommer), og det å sanse et

kunstverk er en annen type sansing enn «vanlig» sansing, noe jeg også mener det er, er kunsten viktig for etikken. Eller, skarpere: Hvis en etisk tilgang til verden avhenger av sansingen, og den type sansing som foregår når vi sanser kunst er vesensforskjellig fra annen type sansing, er kunsten *unnværlig* for etikken. Den fører til den type avholdenhet i forhold til det å dømme som jeg synes Duun ønsker å fremheve.

«Tilbageholdenheden er grundet i, at vi er omfattet af, hvad der er unddraget vor magt. Den lader der være plads til at tage imod, hvad der er oss fremmed» (1984: 53), skriver Løgstrup. Det ligger en nøkternhetsetikk i dette. Noe lignende kan leses ut av Duuns tekster, for eksempel i måten mennesket er vendt mot verden på i sansingen. Stikk fingeren i jorden, synes tekstene å si. Sans mer, men mindre, dette er ikke noe du har makt over, du kan like gjerne stå passiv og bare ta det inn. Stå undrende under himmelen og vit at så liten er du, og så stor er verden. *Deretter* kan du eventuelt gå ut og mene noe, hvis du fortsatt har mage til det. I sansingen fordunster sikkerheten. I stedet er personene åpne, for skjønnheten, storheten og det fremmede. «En af hovedtankerne hos Løgstrup er, at det ikke er mennesket, der giver verden mening eller betydning, men at den indeholder værdier og betydninger i sig selv», skriver Kempf og Morsing (1995: 16).

Naturen er stor, og den har betydningsfylde. Hvis månen er et ansikt – hvor stort må ikke dette være! Det ser alt, forstår alt, og smiler av det hele, av vårt troskyldige alvor i gjøremål som fra månens perspektiv må fortone seg som uvesentligheter. Det er en himmelvid uforenlighet mellom oss og universet. Og hvis det ikke *er* slik, så er det kanskje best å tenke det slik. Både for at vi skal holde ut plassen vår i tilværelsen, og i forholdet til andre, med alt det innebærer av ansvar osv. I dette ligger en påstand om det motsatte av det suverent selvstendige individet i en *incurvatus*-posisjon på randen av universet. I stedet er instansene felt inn i hverandre, for å si det løgstrupsk. Duun *tror* jo ikke at månen er et ansikt. Men han formgir det slik. Hvis dette har med det kunstneriske uttrykket å gjøre, er det også der etikken fins, det er *der* holdningen ligger som sier: Verden er stor, mennesket er lite, *du* er liten, ergo: Du bør være ydmyk, besinne deg, ha respekt.

Jeg har tidligere sitert Bataille fra *Den indre erfaring*: «Vi er ikke alt, og kan endda kun være sikre på to ting i denne verden: dette, og det at vi skal dø» (1972: 12). Da la jeg vekt på det siste: at vi skal dø. Men den like enkle første delen, *at vi ikke er alt*, er like viktig. Hvordan kan besinnelsen på noe slikt *ikke* føre til ydmykhet? «Min forstand giver mig vished om min dumhed (en rolig vished)» (228), skriver Bataille (jf. Sokrates, som utelukkende vet at han ingenting vet). Dessuten: «Mot hovmodet. Mit fortrin er, at jeg er ydmyget af min dybe stupiditet, og gennem de andre bliver jeg alligevel opmærksom på en

større stupiditet» (70), og i «Letter to René Char on the Incompatibilities of the Writer»: «First of all, let me affirm that I honestly know nothing about what I am, or what my fellow men are, or what the world in which we live might be» (1990a: 34). Dette skriver et mildest talt mer enn gjennomsnittlig intelligent og følsomt menneske. At han ikke har den fjerneste anelse om noen ting. Og det er intelligent og følsomt – og etisk – å si det.

At mennesket er lite, og at universet ikke trenger det, er en barsk lærdom, men den kler Duuns tekster, også i forhold til det vi har sett av konkrete verdier i dem. De utsier en trang til å strekke seg ut over seg selv, ikke la seg hemme av begrensninger som hva som er mulig eller ikke, jf. den druknede Danels fingre, som «sat fast i ei revne i berge; dei hadde klemt seg inn så skinn og kjøtt ikkje vart med. *Dei hadde ikkje tenkt å gi etter*» (1: 277, min uth.). Mennesket er lite, og forstår lite. Men det gjør ikke nødvendigvis så mye; det har også en retning i seg etter noe overskridende større. Det som er større enn mennesket, er også *i* mennesket. Det vil si at mennesket er *større* enn seg selv, at det å være menneske innebærer å strekke seg ut over det menneskelige. Og det vil si at mennesket ikke kan beskrives en gang for alle, men eksisterer i en stadig overskridelse.

Dermed er ikke bare Duuns menneske forsvinnende lite, men også overskridende stort. Det overveldende i naturen viser også at Duun har *tillit* til personene. Han degger ikke for dem, men overlater dem til verden og stoler på at de kan takle sin utleverthet. Og kan de ikke det, så får det være sånn. Forfatteren har besjelet verden på en måte som gir inntrykk av at den bryr seg om personene. Dette kan forstås som en form for omsorg. Det er også et anstrøk av likegyldighet i at mennesket er så lite i naturen. I det at månen kan være hånlig, ligger et element av avvisning. Men det viser at Duun skriver frem en verden der også naturen tar mennesket på alvor.

Naturen hos Duun er mange ting. Den kan være noe å *hvile* i: ro, harmoni, en ramme rundt tilværelsen. Den er et sted for *skjønnhet*, men også for *fare* og *undergang*, en trussel både reelt og symbolsk, om galskap, oppløsning, tap av faste holdepunkt. Og den kan være et sted å få *spenningsutløsning*, kvitte seg med oppdemmet aggresjon og begjær, slippe unna pinende tanker. Dessuten er den et sted der *undringen* hører hjemme. Alle vet at månen ikke kan smile, men noen ganger ser det likevel ut som om den gjør det, og hvor underlig dette er, gjør tekstene oppmerksom på. I *Gud smiler* advarer Justin Rebekka mot ønsket om at hun kunne leve som om hun var rik i en uke i alle fall: «Du må ikkje gi deg til å ønske, du kjem til å ønske deg galen over einkvart, du ønskar snart å få sjå månen på andre sida!» (11: 141). Og i *Samtid* tenker Agnar: «Så går ein om dagane og veit mindre enn ingenting. Der er liksom ikkje feste å få, holmen går under i sjøen. Men litt etter

kvart merkar ein at enno har ein undringa. Du er ikkje reint snau så lenge du har den» (12: 107). Man kan også se *naturen i verket som verket i verden*: vakker og styrkende, men undergravende og farlig. Naturen gir *estetisk* mening. *Naturen, religiositeten og kunsten* står for noe av det samme, og naturmystikken kan også kalles kunstmystikk.

Det er mange ord man kan bruke om Duuns håndtering av dette. Besinnelse er ett, ansvar, ydmykhet og respekt er andre. I besinnelsen ligger å stoppe opp, se seg selv lik-som utenfra et øyeblikk, betrakte seg selv og sin posisjon i verdensaltet som noe forsvinnende lite. Som Bataille sier: «Vi vet ingenting og vi befinner oss i det dypeste mørke» (1996: 267). Det er den estetiske tilgangen til verden som fører til en slik besinnelse. Kanskje kan man overtales inn i den, men det har i så fall ikke Duun tatt på seg å gjøre.

Birkeland skriver: «Det er vanskeleg å setja noka grense mellom kva det er i Duuns naturskildringar som vi kan rekne for å vera *berre* menneskeskildring, og kva vi òg kan rekne til eit slags filosofisk grunnsyn hos diktaren sjølv» (1950: 203, forf.s uth). Også Høystad er inne på dette, og kommer et skritt lenger. Han skriver at Duuns naturbeskrivelser har det han kaller en *subjektiv* og en *objektiv* side. «Den vanlege tolkinga», at de «skal seie noko om sjelstilstanden til personane hans» (1987: 39) er den subjektive siden. Men, legger Høystad til: «i tillegg til den subjektive naturkjensla som går *frå* Odin og inn i naturen, taler også den objektive naturen *til* Odin med ei konstant 'fenomenologisk' røyst. Den er uavhengig av, men ikkje utan kontakt med dei skiftande sinnstemningane hans» (40, forf.s uth.er). Dette er viktig. Det som er større enn mennesket er, som vi har sett, noe som *kommer* til personene. Naturen *taler* virkelig til dem, om vi skal ta fiksjonen på alvor. Men heller ikke Høystad kommer helt hjem; han ender med å kalle naturfølelsen *naturreligiositet*, men går ikke særlig inn på hva han legger i begrepet. Det virker ikke helt forløst, noe man kanskje kunne vente når han tar et ord som *hjørnestein* i bruk («Denne *naturreligiositeten* er ein av hjørnesteinane i Duuns livs- og verdenssyn», 45, forf.s uth.). En som hever naturforholdet opp til metarefleksjonen hos Duun, er Torleiv i *Straumen og evja*:

Men best han stod, kjente han kviskringa ikring seg, frå husa og frå vollane, frå stranda der nede og frå skog og berg på andre kanten, det var så levande i kveld og kom så nær han: Har det ikkje lyst deg på ein galen veg? Han smilte til det, liksom det var inne i det angsten låg, og venta djupt og trygt. Vinden kom og susa i haustlauve og frammed reinane, og sjøen tok tonen og susa med, så uendes vårt i mørkre. Men svare var ikkje der, det var djupt inne i han sjøl, og det var nei. (1949 8: 85)

Svaret er i Torleiv selv. Kanskje er det at naturbeskrivelsene sier noe om menneskets *forhold til verden* vel så viktig som at naturen sier noe om dets sinnstemning. Det er i alle fall en dobbelthet til stede, på den ene siden (Høystads subjektive) Sigyns «Og alt ho såg på, gjorde vondt» (2: 34) og Agnars «Ein holme i sjøen er ofte god nok å sjå på, han ligg der

og er holmen han, det er han evig nok. Ein annan gong er han det fattigaste du kan sjå, eit øde liv som skal vara ved all tida og langt bortanfor der» (12: 105), altså at omgivelsene tar farge etter stemningen til den som persiperer dem, jf. Skei, og Løgstrup: «Er vi glade, tager verden sig ud som manna, er vi modløse, tager den sig ud som galde» (1983: 15). Men på den andre siden er det noe *konstant* i naturen, som blant annet Birkeland vier oppmerksomhet. Dette viser seg i tiltalen (Høystads objektive side), og i insisteringen på de samme topos med de samme antropomorferingene gjennom hele forfatterskapet.

Duuns religiøsitet henger sammen med undringen (hos personene), underliggjøringen (hos forfatteren), alvor og fremhevingen av det før-kulturelle (Løgstrup). Disse kan oppsummeres i at *Noe er større*. Poenget er: Du skal ikke tro du er noe! Mennesket er lite, universet uendelig stort. Stjernehimlen er en realitet. Undringen er en måte å være i verden på (grunnmodus/stemning/stemthet) som både har et *etisk potensial* og en *erkjennelsesmessig innsikt*. Den svarer etisk til det å ikke felle dommer (dvs. ydmykhet, respekt), erkjennelsesmessig til at ingenting er entydig (overskridelse av normalspråkslogikken). Som det forhåpentlig har blitt tydelig, anser jeg en av Løgstrups forcer å være sensitiviteten for det før-kulturelle. Dette gjør også fra én side sett mennesket mindre enn det ellers ville ha vært. Men snur man på mynten, gjør det det større: Fordi det har denne åpenheten for universet i seg har det kapasitet til nesten hva som helst. Jensen understreker Løgstrups «respekt for modstanden fra fænomenene, for deres fakticitet, i bestemmelsen af dem som 'fundamentale' og bærende ('dem som bærer det hele') og 'skrøbelige' og tidsbetingede (tilblevne udsat for mulig forsvinden) *på én gang*» (1994b: 213, forf.s uth.er). Tingene fins, og ser ut til å insistere på sin fins-het, slik månen gjør oss bevisst på at den fins gjennom ikke bare å henge på himmelen og lyse, men derimot gløtte ned og smile.

Den ontologiske komponenten. Verden fins

Det er kanskje nok at tingene fins. Eller å ta inn over seg at de gjør det. I hvert fall som et første skritt. «Se og se og se, sier den [litteraturen]. Se og se», står det i Hanne Ørstaviks *Uke 43* (2002: 204), som tematiserer nettopp litteraturen og dens virkning. Det samme synes Inger Christensen å mane frem: «abrikstrærerne findes, abrikstrærerne findes» (1988: 7), og likeledes Gertrude Stein, som gjentok sin «Rose is a rose is a rose is a rose» i ulike sammenhenger (først i «Sacred Emily», f.eks. 1968: 187). Tingene fins, rosen fins, verden fins. Også William Carlos Williams fremhever litteraturens evne til å holde eksistensen frem, uten nødvendigvis å legge betydning i den: «A rose *is* a rose/and the poem

equals it/if it be well made» (1963: 141, forf.s uth.). Barthes' fascinasjon for haiku-diktet og Zen-buddhismen (for eksempel i *Japan. Tegnenes rike*) vitner også om et slikt ønske om mangel på mening. For der blir meningen *hindret*, eller vi blir *fritatt* for den. Haikuen betyr ingenting, sier Barthes (1996: 74, se også s. 79ff). Og som Tor Ulven fremholder: «Mening//er en plageånd [...] /Det meningsløse/redder» (2000: 245).

I utsagn som disse insisteres det på viktigheten av å holde fast på det sanselige, dvele ved de innholdsløse inntrykkene, og ikke ta skrittet for fort over i betydningen. «In literature, everything is thus *given* to be understood, and yet, as in our life itself, there is *ultimately* nothing to understand» (1980: 48, forf.s uth.er), sier Barthes. Gjennom gjentakelsen insisterer både Ørstavik, Christensen og Stein. De slår ikke fast mer enn fenomenenes eksistens, at aprikostrærne hhv. rosen fins til, som objekt som foreligger for å sanse (enten det er i virkeligheten eller i diktet). Er det mulig å si noe mindre? Det er altså dette som står på spill: Sans verden, se den, ta den inn.

Mathisen griper fatt i den *resten* som står igjen etter kunstopplevelsen, det berømmelige ubegripelige eller utsigelige, *jeg-vet-ikke-hva*-kvaliteten. Denne inngår i en argumentasjon for at det må være *en ontologisk komponent* i vår erfaring, «altså at erkjennelse og erfaring må forklares ut fra noe annet enn *bare* våre begreper, vår språkbruk o.l.» (2003: 6, forf.s uth., se også s. 132). Selv den mest hardnakkede forfekting av at fornuften konstituerer verden omkring oss, må anerkjenne at fornuften *er* på en eller annen måte. Og hvordan kan man, hvis man anerkjenner at fornuften har en natur, nekte for at også verden har en? Mathisen ønsker å vise «at fornuftens syntetiserende virksomhet er nødvendig i enhver form for virkelighetsforståelse, men at denne syntesen altså ikke er altomfattende, men at den tvert imot har sin forutsetning i en enhet som ikke er satt av fornuften» (8). Selv hvis fornuften konstituerer verden, er det sannsynlig at noe konstituerer fornuften. Og hvis noe konstituerer fornuften, hvordan kan vi være så sikre på at ikke dette også konstituerer verden? Med andre ord: Hvis fornuften har de og de egenskapene (noe vel ingen nekter på), er det ulogisk å utelukke at verden har det.

Hvis det fins en ontologisk komponent i verden, er heller ikke kunstverkene bare ting vi tillegger mening (6 m.fl.), og det utsigelige ikke «uttrykk for en resignert tilkjenning av grensene for subjektets forståelse, det blir tvert imot *en indikasjon på verdens fylde*» (12, min uth.). Kunsten er dermed eksemplarisk i måten den viser oss vår plass i verden: «Er det noe kunsten fremfor alt viser oss, så er det at virkeligheten er rikere, større, bedre enn slik vi ordinært oppfatter den. Ja, kunsten postulerer at det på en eller annen måte må finnes en høyere virkelighet» (137-138). Derfor skal vi også «respektere den

fornemmelse vi har av tiltale i møte med åndsverker og tingene generelt» (8). Dette har et etisk perspektiv, som på linje med Duuns oppvurderer ydmykheten som adekvat holdning. Vi bør være edruelege i forhold til hva vi mener og tror.

Mathisen hevder at både kunsten og refleksjonen rundt den er *nødvendige* beskjeftigelser for det tenkende menneske. Han vil få has på oppfatningen av kunst som enten en mer eller mindre raffinert form for pynt, eller som noe som vender seg til følelsene. Som en konsekvens av dette er han kritisk til å legge for mye vekt på tanken om kunstens autonomi. For selv om denne opprinnelig var ment som en investering av verdi i kunsten, har positivistisk inspirerte tenkemåter slått tilbake på dette området, og Mathisen spør om ikke vekten på autonomien «er et skalkeskjul for den teoretisk-instrumentelle fornufts herredømme» (10). Kunsten blir tilkjent en sfære å bety noe i, men denne sfæren blir isolert fra verden forøvrig. I Mathisens tapning insisterer hermeneutikken i stedet på at vi skal ta inn over oss tiltale-aspektet: «det er den refleksive struktur ved den hermeneutiske erfaring som avdekker gjenstandens ontologiske status av å være noe mer enn bare en konstruksjon av den teoretiske fornuft» (8). Dette gjelder både overfor natur- og kunstingene. Også Gadamer insisterer på respekten for objektet når han minner om utspringet for vår hermeneutiske praksis, de autoritative tekstene *lovene* og *Bibelen* var. Hermeneutikk handler om å *underkaste* seg teksten, skriver han; «Att tolka lagens vilja, att tolka det gudomliga löftet, detta är uppenbarligen inte former av härskande, utan av tjänande» (1977: 108). Mathisen er noe mer beskjeden:

Hermeneutikk er utlegning av mening, dvs. den bygger på den antagelsen at i det minste visse ting – de såkalte kulturobjekter – er meningsfulle, altså at de har en enhet og identitet ut fra seg selv – og ikke bare som resultat av den erkjennende fornufts virksomhet. (8)

Det er klart at både Mathisen og Løgstrup fremhever det vi kan kalle en *åndelig dimensjon* i tilværelsen. Begge åpner også for en *etisk dimensjon i estetikken*, Løgstrup gjennom sansingens åpenhet, Mathisen gjennom selvrefleksjonen og utvekslingen av tanker om kunstverkene, som vi skal komme tilbake til. I vektleggingen av hvordan møtet med tingene avtvinger selvrefleksjon, en aktiv endrende prosess, utfyller Mathisen Løgstrups mer statiske subjekt. Møtet med naturen inngir oss respekt, møtet med teksten likeså. Både åndelig og materielt er noe større enn mennesket, og motsetningen mellom disse virker til syvende og sist kunstig. Den ontologiske komponenten amalgamerer religiøsitet, kunst og naturforhold. At *verden fins* er essensen i naturforholdet, at *vi må underkaste oss teksten* er den selvrefleksive lærepengen, mens bevisstheten om at *noe er større enn oss* er det nærmeste vi kommer en beskrivelse av det religiøse.

Harmoni og entydighet. Duuns gule åker, Barthes' gule katt. Lesing med avstand i tid

Selv om mitt fokus har vært hvordan etikken og holdningen i Duuns tekster er noe som med Engdahls ord ikke selv «öppet kan ta orde» (2005: 233), og jeg dessuten har lest med særlig vekt på de som er lite taleføre i bokstavelig forstand (barn, sinnslidende, de som er i sin kjærlighets vold), ser vi også hvordan det tause *ikke-menneskelige* i fiksjonsuniverset ser ut til å ha behov for å bli hørt. «Det sukker all skapningen», alluderer Duun til Paulus' brev til romerne (12: 52, i Aarnes 1983 spores dette bibelstedet i en rekke tekster i norsk litteratur, Duun bruker det også i *Menneske og maktene*, 12: 165). «All of nature talks to me», synger Laurie Anderson (1988), med samme referanse, men hun fortsetter: «If I could just figure out/what it's trying to tell me». Naturbeskrivelsene forandrer seg relativt lite gjennom Duuns forfatterskap,²⁴³ og denne insisteringen kan vanskelig forstås som annet enn at de ikke bare er ornament.

På den andre siden er det noe som skurrer i denne skjønnheten og harmonien. Dette så vi i forhold til det tautologiske; det er *for* vakkert, for entydig, for mye glitter, stas, himmelblånad og solgull, det får en hul klang.²⁴⁴ *Hilderya* har flere slike beskrivelser:

Her hadde dei sete om kveldane. Det kunde bli slik ein logande fargeleik derute. Solauge stod som ein klote av gull over havranda, og utomkring var der paradisdraumar av venleik i raudt og gult, frå det varmaste blod til den bleikaste rosa, der var farge av vin og der var glo av brånande bronse, så brann det og blødde det, og sukka og folna, og døydde av; så låg der berre ein lyske att og bevara, og den sat dei og såg på, medan natta var omkring dei som ein sorgmild fred. Å ja, himmelen og have hadde høyrte dei til. Og fjorden, fjorden. Der låg han i dei seine kveldane ... så brei at det visste ingen som ikkje hadde fare han, og så botnlaus djup, så mørk og still. Der spegla månen seg, der spegla dei seg alle stjernone på himmelen. (2: 196)

Dagen etter kom still og festlig. Ein skybakke kvilte derinne, underlig sovande enno, liksom i natt og draum. Millom han og fjellranda var det ei blå strime, ein dagfrisk og tirøygd himmelgløtt. Der skreid solauge fram, og ein minutt rann det gull over fjorden, ein skjelvande geislevog hitover havflata, som var bly-blå og blank. (197)

Det var sommarnatt og soldraum, kor auga leita. Solskiva skreid med kanten over havbruna, stor og utan glans, det var som ein såg eit kjempehjul av gloande jarn; og all havheimen derute var glo. Innover drøymde fjellgaren i døyande leter; og lengst derinne stod snøfjelle lik ei bleikraud rose i nattsola. (253)

²⁴³ *Relativt* lite. Men et eksempel på det tidlige og utypiske: «Og vinden strauk over jorda, strauk og kjælte, over hardfrosne vollen og våte holka; anna var ikkje å finne, og han var glad som det var; han gjorde seg mjuk og varhendt, og sulla så god ein tone attåt. Og regne trodde og sprang huse rundt, det trippa berrfott og kringet på holkeflekkene, hadde ikkje tid å heftast her. Og månen han glinra hitover så blind han var, han måtte dra på smilen» (4: 218-219). Det utypiske er her det outrert detaljerte og sammensatte.

²⁴⁴ Aarnes skriver om blåfargen i «Omkring komposisjon og stil i Olav Duuns 'Juvikfolke'». Han finner den brukt både om natur og mennesker, med bare positive konnotasjoner: «Blått hører sammen med godt vær og de gode værutsikter [...] med de fjerne, svinende perspektiver i 'blå endeløysa' [...] med ungdomsopplevelsen av å ha fremtiden liggende uendelig og skyfri foran seg» (1968: 34-35). Videre henger den sammen med noe *mysteriøst*, med *lengsel* og med *moralske positive egenskaper*. Aarnes viser til Otte Setran, som opplevde at ordet *lykke* hadde blå nyanse da han var liten, til Odins sterke betoning av fargen i forbindelse med fremtiden som håpefull, og til naturbeskrivelsen forut for Massis død – der svanesangen spår en god død, samtidig som den viser til noe utover det jordiske. Dette er tekststedet som er sterkest preget av blått i hele *Juvikfolke*, mener Aarnes. I «Lauris og Odin – hund og menneske» viser Birkeland til Aarnes' artikkel, og understreker at «[i] Odins dødsscene finst ingen svanesong, men *blånaden* er der, ikkje over, men framfor han» (1976b: 87n, forf.s uth.).

Også i *Det gode samvite* er det slike stemningsinntrykk, her når Lars og Nora er nyforlovet:

Og aldri skulde ein ha set fagrare dag. Det blikka i sunde, og det lavde med sol, lufta var i ein skinande blåna over alle vollane og alle fjella og så langt auga såg. Og aldri skulde ein vel ha set fuglane slik: Dei gjekk og svinga seg i lufta, opp og ned, ut og inn, det var slik glede i dem, og solgulle låg på ryggene deira og i vingefjora. Hogare oppe og langt ute gjekk små skyer, og dei var forfylte i fjorene dei med; dei såg hitover og smilte, kunde visst øygne jorda berre så vidt; dei styrte så høg ein kos. (4: 196)

Og i *Menneske og maktene*, om Målfrid og Arvid, som har det bra i ekteskapet: «Dei heldt elles til midt i lykkedagen dei. Det minte ein om gul åker med sol på» (12: 181). Det er i og for seg konvensjonelle verdier Duun utnytter; at solskinnet får ting til å glinse og glitre, at lyst er godt, mens mørkt er truende og farlig osv.²⁴⁵ Man kunne, om man ville, ha kalt det *kitsch*. Duun gjør det imidlertid på sin måte, lader det med sin poetiske innstilling.

Men: siden det meste er motsetningsfullt i Duuns univers, fylt av spenning, paradoks og gåte, blir det entydige og motsetningsløse motsetningsfullt i seg selv. Eller i hvert fall mistenkelig. Leseren som har fått sin oppdragelse hos Duun, stusser. Når så mye energi er lagt inn på å overskride kontradiksjonsprinsippet, at en ting bare enten er A eller ikke-A, får påstandene om at A plutselig bare skal være A, eller det vakre, glitrende og blanke bare vakkert, glitrende og blankt, en emmen smak. Duuns naturbeskrivelser inngir meg altså en smule ambivalens. Det blir påstått så mye glitter, stas og friksjonsfri blånad at jeg kjenner meg utestengt. Denne reaksjonen står i kontrast til Birkelands. Han skriver: «Det er kanskje ingen stad ein blir så gripen av Duuns stilkunst som i dei lyriske naturskildringane» (1950: 173). Her er det ikke lenger samme Duun vi snakker om. Der han blir grepet, blir jeg pinlig berørt. Dette er et problem.

Hva avstanden i tid fra en tekst produseres til den leses gjør med forståelsen, har hermeneutikken noe å si om. For Gadamer er det et poeng at den ikke må ses som en trussel.²⁴⁶ Han tar avstand fra romantikkens hermeneutiske teori, der forståelsen «tänktes som reproduktionen av en ursprunglig produktion» (1977: 93). Dette stadiet lar han være representert ved Schleiermachers ide om «den divinatoriska akten, i vilken man helt lyckats in-ta författarens position och därifrån kan eliminera allt främmande och egendomligt i texten» (90). Slik er det ikke lenger: «Snarare gäller det att erkänna tidsavståndet som en po-

²⁴⁵ Det skulle være unødvendig å gå nærmere inn på dette. Men la meg nevne Hagerup, som skriver at paradiset i *Gilgamesj* blir omtalt som «solhagen» (1997: 45), mens «detaljskildringene mangler» (s.st). Årsak? «Helvete lar seg uten vanskeligheter visualisere – siden jorden har mer enn nok av inspirasjon å by på hva den instansen angår, er det forholdsvis uproblematisk å finne ord som kan 'udsige det'. [...] Når det gjelder paradiset står man overfor et representasjonskrav som ikke lar seg innfri» (48).

²⁴⁶ Det jeg sier om Gadamer her, fins foruten i den svenske antologien *Hermeneutik* (1977), i *Vestens tenkere 3* (1993), *Vår tids filosofi* (1987), *Hermeneutisk lesebok* (2001) og *Hermeneutikk. En innføring* (2006).

sitiv og produktiv mjlichkeit till förståelse» (94), der andre sider ved teksten enn dem som fremsto som mest aktuelle i samtiden kan tre frem. Gadamer skriver:

Varje tid måste förstå en tradertad text på sitt sätt, ty den tlhor en traditionens helhet som den intressertad tar del av, og i vilken den försöker förstå sig själv. En texts verklige mening, såsom den oppfattas av interpreten, r just *inte* beroende av det tilfllige, som representeras av författaren og hans ursprunglige publik. Den uttms åtminstone inte i og med detta. Ty den är dessutom alltid medbestmd av interpretens historiske situation og därmed av historiens objektive förlopp i dess helhet. (93, forf.s uth.)

En slik förståelse innebrer ikke  förstå teksten *bedre* enn dem som har lest den för (94). «Det r tillräckligt att säga, att man frstr på ett *annat* sätt» (s.st., forf.s uth.). Når Gadamer likevel skriver «[a]tt den efterkommande frstelsen r principiellt verlgsen den ursprunglige produktionen, og därför kan formuleras som en bättre förståelse» (93), peker han på tidsavstanden som produktiv. Selv samtidige tekster er ikke helt samtidige, og «[i]nte bara tillflligtvis, utan alltid, vertrffar textens mening författaren» (s.st.). Engdahl viser til Wilhelm Diltheys tese: «Att vara till historiskt innebr att aldrig uttmmas i sin kunskap om sig sjølv» (1977: 224). At det ligger potensial for en bevegelse *ad infinitum* i dette, synes klart: «Heri ligger den hermeneutiske erfarenhetens paradox: att tolkaren genom att stlla sitt förhållande till verkligheten i verkets tjnst leds till en erfarenhet som negerar dette förhållande og frandrar dess karaktär» (223).

I stedet for  prøve  forestille seg hvordan Duuns tekster kan ha virket på en samtidig leser, må vi innse at det kan vi ikke, og i stedet finne ut hvordan de kan virke nå. For meg innebærer dette  få bedre tak i spenningen blant annet naturbeskrivelsene har i seg. Den overleveringshendelsen min lesing av Duun er, er bestemt også av de samfunnsendringer som har foregått etter at verket ble skrevet. Forholdet til naturen er en av disse. Vanlige nordmenn står idag utenfor en rekke av de sammenhengene som regulerer livet for Duuns mennesker. Vr og vind har ikke så mye  si, vi merker ikke stort til naturkreftene så lenge det ikke er ekstremvær, og maten kjøper vi i butikken, der det er jordbær  få ret rundt. Idag er naturen i større grad et sted for *ekthet*.  leve i pakt med den fremstår som en fr-industriell idyll der brutale fakta som skyhøy barnedødelighet og det at man kunne dø av en vanlig forkjølelse er glemt. I våre dager påtreffes naturen gjerne høyt til fjells eller langt til havs, og dessuten i eksotiske deler av verden man kan lese om i *Loneley Planet* og andre reiseguider som appellerer til det uberørte og uoppdagede – og som kommer ut i opplag som momentant dementerer det tittelen bedyrer. Det er mange mter  se på naturen – som råstoff, postkort, omgivelse, fiende, speil og gåte. Men tendensen er ikke til  stikke under stol: i synet på naturen idag – som en «reise» der man kan «lade batteriene», «få nye impulser», «utvide horisonten» osv. – ligger en hel pake av det Duun ville sett på som toleranse og selvgodhet.

Det er altså en himmelropende diskrepans mellom den naturoppfatningen som melder seg «intuitivt» hos en gjennomsnittsnordmann anno 2012 og den raskapen som er like «naturlig» for Nietzsche i *Tragediens fødsel*. For Nietzsche er det ikke engang nødvendig å gjøre leseren oppmerksom på at naturen er uforståelig, langt mindre argumentere for det. Det er mye i synet på naturen Nietzsche deler med både Bataille og Paglia, men de nyere tenkerne finner det nødvendig å løfte det brutale i den frem som noe leseren må overbevises om, slik Paglia gjør når hun for eksempel poengterer at all verdens vitenskap ikke kan avverge et eneste lyn (2001: 5). Der for eksempel solen hos Platon og i seinere opplysningsmetaforikk gjør mennesket i stand til å *se*, og dermed *forstå*, fremstår den hos Bataille som en ukontrollerbar brann. Hos Platon (i hulelignelsen) er solen opplysende klarhet, hos Bataille, med titler som «Råtten sol» og «Sol-anus», en grusom eksplosjon med kasterende kraft (1984a, b og c, se også Hammer 1996: ivf).

En ting er altså at tiden har forandret vårt syn på naturen som et *utenomtekstlig* fenomen. En annen er at den har forandret vårt syn på *tekst*, nærmere bestemt hvor mye vi er villige til å akseptere av idylliske sider ved den, og hvor mye vi trekkes mot brudd, disharmoni, inkonsekvenser. Mistankens hermeneutikk har gått oss i blodet. Vi leser, vil jeg si, – og kan ikke annet – motstrøms, søker etter skjulte drag, drifter og begjær, underbevisste motiv både i personer og tekster. Vi tror ikke lenger på noen autentisitet, tror vi (jf. Adornos kritikk av egentlighetens sjargong); alt er formidlet.

Birkeland blir grepet, jeg blir stående kald. Er jeg dermed ødelagt som leser, for pervertet og avstumpet til å kunne ta del i disse tekstene? Eller er naturbeskrivelsene vanskeligere å lese idag enn de var i tiden de kom til? «[M]enneskenes hjerter forandres aldeles intet i alle dage», sa Sigrid Undset (1915: 252); *Kristin Lavransdatter* handler ikke om middelalderen, men om «den viktorianske ungpikoppdragelsen i Kristiania middelklasse omkring 1895» (Undsets oppvekstperiode), med sterke islett av 1920-tallet (perioden den ble skrevet), svarte Georg Johannesen 50 år seinere (2004: 440ff).

I Jørgen Holmgaards «Realisme og narrativitet» handler dette ikke bare om hvordan vi *forstår*, men også om hva vi er villige til å *akseptere*. Holmgaard skriver:

Hvis man vil litteratursociologisere på et mere alment plan, ville man antagelig kunne påvise, at det op til midten af det 19. århundrede blev anset for fuldt realistisk af stor sæt hele lesepublikummet, at romaner endte lykkeligt. Herefter differentieres meningene og happy endings kom i dårligere og dårligere kurs hos de professionelle læsere: 'Sådan går det jo ikke i virkeligheden', sagde man, og foretrak – og skrev²⁴⁷ – i stedet udviklings- eller afviklingsromaner med dybt pessimistisk handlingsstruktur. Siden har de divergerende meninger om vore livs forventelige udviklinger – til det lykkelige eller til det slette eller i det mindste det gråt melerede – været sociologiske markører: pessimismen signalerer god smak og intellektualitet, optimismen plathed og Barbara Cartland-hjerne. (1996: 146)

²⁴⁷ – og *leste*, vil jeg legge til. De gamle bøkene med nye øyne.

Holmgaard unndrar seg altså ikke for å knytte verdivalører til utviklingen. Riktignok nyanserer han ved å føye til at det ikke er noe en-til-en-forhold mellom foretrukken litterær tendens og innstilling til livet ellers (147). Men tendensen er klar.

Barthes har vist tautologien interesse på flere måter. I «Chateaubriand: Life of Rancé» kaller han litteraturen «a mysteriously tautological language» (1980: 52). Han fester her oppmerksomheten ved pastor Séguins gule katt. Hvorfor omtales den som *gult*? Hvorfor står det ikke at den er hjemløs, rufsete, stakkarslig, alt det andre den måtte være? Barthes er inne på hva vi ikke kan hjelpe for å legge inn i det gule, tolkere som vi er. Men: «if the notation doubtless refers to the idea that a yellow cat is an ill-favored, probably stray cat and thereby combines with other details of Abbé's life, all attesting to his kindness and poverty, *this yellow is also quite simply yellow*» (51, min uth.). Og ikke bare er det *bare gult*, det *insisterer* på å være det: «this yellow is also quite simply yellow, it leads not only to a sublime – in short, intellectual – meaning, it stubbornly remains on the level of colors» (s.st.).

«Perhaps this yellow cat is literature itself» (51), skriver Barthes:

the *yellow cat* says the Abbé Séguin's kindness, but it also says *less*, and it is here that there appears the scandal of literary speech. This speech is somehow endowed with a double wavelength; the longer one is that of meaning (the Abbé Séguin is a holy man, he lives in poverty accompanied by a stray cat); the shorter one transmits no information, if not literature itself: this is the more mysterious one, for because of it we cannot reduce literature to an entirely decipherable system: reading, criticism are not pure hermeneutics. (51-52, forf.s uth.er)

Karin Gundersen skriver om Barthes' Chateaubriand-essay i sin *Allegorier. Innganger til litteraturens rom*. Under oppslaget «Je-ne-sais-quoi» («Jeg-vet-ikke-hva») sier hun: «Litteraturen er et mystisk, tautologisk språk, hvor *gult* er *gult*» (1999: 95, forf.s uth. er). Dette må være den bølgelengden Barthes snakker om som «transmits no information» (1980: 52). I essayet om Chateaubriand blir Pastor Séguins gule katt emblematiske for det litterære tegnet i sin alminnelighet, og for lesingen som aktivitet. Tautologien viser til noe som karakteriserer all litteratur, all lesing, nemlig mangelen på dypere mening. Det er tomheten, intetheten i det tautologiske i litteraturen som er viktig, det å slippe unna betydningene. På grunn av den bølgelengden som ikke overfører informasjon kan vi ikke «reduce literature to an entirely decipherable system: reading, criticism are not pure hermeneutics» (52).

Mens tautologien i *Mytologier* står for et *innhold* som blir forsøkt hamret fast (mytologianalysene fungerer da også som ideologikritikk, i et forsøk på å avkle våre moderne myters påstander om at noe er allment, naturlig, sant, osv.) synes den i essayet om den gule

katten å stå for en *tombet*.²⁴⁸ I motsetning til i Racine-essayet, der den «stopper» oss som hersketeleknikk, «stopper» den oss i Chateaubriand-essayet for at vi skal lytte, skriver Gundersen i en epost til undertegnede (og i *Fragmenter av kjærlighetens språk* ser det ut som om den stopper oss på flere måter på en gang: «Er ikke tautologien denne uhørte tilstand hvor alle verdiene blandes, idet den logiske tankens ærefulle mål forenes med dumhetens obskønitet og med sprengkraften i Nietzsches *Ja?*», 2000: 264, forf.s uth.).

Tautologien kan altså stå for noe som er fullt av mening, og noe som er tomt for den. I så måte peker den mot noe ur-estetisk, i betydningen sanselig. Det vi sanser betyr ingenting før vi ved hjelp av språk og forståelse *legger* mening i det. Men tautologien peker også på en flukt fra betydningene, et ønske om å finne ro i det tomme. Katten som både *bare* er gul, men *også er noe mer*, peker mot noe sentralt i det å lese: at man uunngåelig tillegger det man leser ekstra betydninger, *samtidig* som man tar inn de rent sanselige kvalitetene. Den gule katten er både gul og ikke-gul, den er *også bare gul*, «also quite simply yellow» (Barthes 1980: 51), og overskrider dermed både kontradiksjonsprinsippet og skillet mellom en «vanlig» fortolkning og anti-hermeneutiske tilnæringsmåter. Og begge deler må være med, både meningene og de sanselige kvalitetene. For ikke bare overskrider den gule katten kontradiksjonsprinsippet, den overskrider også skillet mellom kontradiksjonsprinsippet og språk som *ikke* underordner seg det. Forholdet blir dermed triadisk, ikke bipolarert. Mellom «A er A» og «A er ikke-A», eller det utsigbare og det ikke-utsigbare, tautologien og paradokset, overflaten og dybden, fins et tredje: A er *både* bare A og ikke-A, teksten handler både om det utsigbare og det ikke-utsigbare.

At-het, væren og definitivitet

Det er noe tomt over de tautologiske insisteringene. Gullet glitrer, rosen er rose, vi ser og ser, og hva så? Jeg har tidligere hevdet at Duuns etikk kan ses på som en *tom* etikk, der det gjør seg gjeldende en form for *at-het*. Det tautologiske her ligner denne beskrivelsen i at det mangler innhold. Der var det snakk om en etikk der det ikke gjelder å slå fast og formidle verdier, normer, handlingsregler osv., men å *avstå fra* å felle dommer. Denne avholdenheten, hevdet jeg, kunne være vel så etisk som selv de mest velmente imperativ.

²⁴⁸ Tautologien som fasttømring av innhold kan vi finne f.eks. i Hans Herbjørnsruds kommentar til Arbeiderpartiets landbrukspolitikk: «Jeg mener og jeg mener og jeg mener. Og jeg hevder og jeg hevder og jeg hevder. Og jeg påstår og jeg påstår og jeg påstår. Og for hvert nytt ord jeg sier, er jeg kommet enda et ord nærmere det siste ord som blir sagt» (1992: 33). Selv om strukturen er den samme som f.eks. i Ørstavik-sitatet, er funksjonen stikk motsatt, på samme måte som tautologien for Barthes står for to motsatte fenomen. Herbjørnsrud-personens påstander *har* en mening; poenget er å få den frem, Ørstavik-personens har det ikke, og der er det poenget.

Hvis gult er gult er gult er gult kan vi ikke si stort annet om det enn *at* det er gult. I Løgstruplitteraturen ser vi også formuleringer der det lille ordet «at» er uthevet. Hos Jensen skjer det ved at det knyttes til de filosofiske nøkkelbegrepene *væren* og *det værende*. «Ligesom vor krop lever af ilt og føde, lever vort *sind* af selve det værendes væren, – altså af *at* livet findes, af tingenes blotte fakticitet» (1984: 26, forf.s uth.er, se også 1994b: 224), skriver han. Hos Løgstrup selv kan vi lese at «uanset hvad vi ellers begriber af det værende, eet begriber vi i hvert fald ikke, nemlig at det er *der*» (1984: 218), og at sinnet lever av «en sjælelig næring, som vi ingen anelse har om, fordi vi indtager den hvert eneste øyeblik på dagen. Den er os ubevidst, også af den grund, at den alene skyldes, *at* tingene er til, og uden tanke for, hvad tingene kan bruges til» (1983: 14, min uth.). Å være i kontakt med væren synes nødvendig. Det er næring for sjelen.

Verbet *å være*, med sin substantiviske form, *væren*, er et tomt ord. I språkvitenskapen er dette et emne jeg ikke skal gå nærmere inn på enn å nevne at det er vanlig å regne det betydningstomme kopula som én av dette verbets funksjoner, og et nesten like betydningstomt, med betydningen *å eksistere*, som en annen (se f.eks. Sivertsen 1993). Væren betegner kun *at* noe er, men sier ikke noe om hvilke egenskaper det har. Likevel er det universelt, det er det som er felles for alt som er. Man *kan ikke si noe* om væren. For uansett hva man sier, legger man et innhold i det, og da har man gått over til å snakke om *det værende*. Og hvis væren er undersøkelsesobjektet, har man hvis man snakker om det som det værende forutsatt at man allerede vet hva det er (se f.eks. Lévinas 1988: 49). Det eneste man kan si om væren er nettopp *at* det er. Ordet væren har like mange betydninger som det fins anvendelser av ordet «er» (Lübcke 1988), men i og med at det er meningsstomt, fordi spørsmålet «Hva er felles for alt som er?» må besvares med et «Ingenting», settes det av Hegel lik *intet* (se f.eks. Hansen 1971: 30, Hartnack 1990: 11).

Ordet «at» har strengt tatt ikke heller noe innhold. På denne måten er det i slekt med det tautologiske i sansingen. Å si *at noe er*, er å slå fast et nærvær, men ikke noe mer. Det er uten betydning, sier ingenting om *hva* det er. Å forholde seg estetisk til verden, å lytte til kunstens e(ste)tiske imperativ, innebærer i et slikt perspektiv å gi akt på at-heten. Det innebærer åpenhet, en innstilling der man slipper inn det lille øyeblikket (enten det nå fins eller er en metafor) før forståelsen tar over. Dette øyeblikket er uten fordommer, egeninteresser, motiv, tildriv osv. Det er ren sansing, ren væren, og det svarer, slik jeg ser det, til det Løgstrup kaller *betydningen i dens ubestemt* (1983: 12).²⁴⁹ Mitt forsøk på å gjøre

²⁴⁹ Den tidlige Lévinas' *il y a – det fins* – hos kan ligne på dette. «Frånvaron av alla ting återvänder som en närvaro» (1992: 35), sier han, men anonymt og upersonlig, som i «det regner» eller «det er varmt», (s.st. Han omtaler det også som *det utelukkede tredje*, verken intet eller væren, 1988: 58). Hos Lévinas er det imidlertid

dette etisk er ved å rette oppmerksomheten mot at så lenge vi ikke legger inn mening, så lenge unngår vi også å gjøre de overgrepene mot andres liv det er å mene noe om dem. Det er nemlig potensielt nærmest voldelig reduserende, og jeg oppfatter både kompleksiteten og det tomt sanselige hos Duun som et forsøk på å stritte imot denne tendensen.

I «Værens-sansning» skriver Løgstrup: «Væren er det abstragteste ord vort sprog byder på, men om det som ordet står for taler diktet på den stik modsatte måde» (1983: 98-99). Han spør videre om ordet dermed er intetsigende, og svarer: «Ikke helt og holdent, det betyder det som er til og går for sig i dets før-brugbarhed og før-formålstjenlighed» (99). Filosofen snakker *om*, sier Løgstrup, mens lyrikeren snakker *ut av* væren. I *Opphav og omgivelse* sier Løgstrup at han kaller *universet* det han kunne ha kalt *væren* (1984: 122). Og i *Skabelse og tilintetgørelse* at diktet ikke *henviser* til, men *representerer* væren (1978: 51). Igjen er det det før-formålstjenlige som gjør en slik avholdenhet presserende.

Men selv om denne at-heten er tom, er den langt fra å være nølende. Tvert imot står den frem som autoritativ. Den gir verken slingringsmann eller åpner for pruting. «Hvad er det for en 'definitivitet' i den ydre, ikke-humane natur, der kræver en tilbagevigen, som er analog til den, vi antropologisk møder i de 'suveræne livsytringer'?), spør Jensen (1984: 21). Ordet *definitivitet* dekker også Duun-personenes forhold til sin omverden. Naturen snakker til dem som noe absolutt, noe som ikke forventer noe av dem, som ikke trenger dem, men som er der likevel, i all sin velde, og minner dem om hvor små de er.

Det er påfallende at de mest ulike personer i de mest ulike faser av forfatterskapet refererer til naturen med samme type metaforer og grammatiske konstruksjoner. Dermed fremstår naturen som uforanderlig. Birkeland merker seg som sagt det *konstante*, som er konstant både i den forstand at det er det samme gjennom så å si hele forfatterskapet, og at det viser seg som en *ro* under de ellers skiftende naturfenomenene. Bak naturbeskrivelsen er det «noko som alltid er der, som det ikkje finst anten börjing eller ende på» (1950: 200). Han tar blant annet for seg følgende, fra *Det gode samvite*: «Kvelden var vid og still omkring dem, myrane låg der i gråbrune halvmørkre innerter, og eit lite attgømd vinddrag gjekk og puska og tuska i lynge» (Duun 1949 4: 200). Men kommentaren kan gjelde generelt: «Her merkar vi undringa over det ukjende vinddraget som lever for seg sjølv, heilt ubunde av menneskelivet, i ei framand verd for oss» (Birkeland s.st.).

Når det gjelder årsaken til denne kretsingen rundt stadig de samme toposene, forklarer Birkeland Duuns tilnærming med «ein tydeleg trong til å dikte *om* sjølve tingen»

preget av skrekk og forvirring (se f.eks. s. 59, ifølge Critchley er «the fundamental *Stimmung* [i Heideggers forstand] of the *il y a* for Levinas: *horror*», 2005: 67, forf.s. uth.er). For kopula, væren, ikke-identitet osv., se også Adorno: «Væren og eksistens», i Kjell Eyvind Johansen (red.): *Theodor W. Adorno. Essays i utvalg* (1976).

(194, forf.s uth.). Det ligger også i denne sterke vekten på ikke å si ting rett ut, som Birkeland tolker som «blygskap» (160, 178, 195), en innsikt som like gjerne kan være det *motsatte* av blyg: En selvbevisst hevdelse av at de viktigste tingene i livet ikke kan sies direkte. Ved å fremstille det indirekte, gjennom uttrykk og sansing, ikke referensialitet og kommunikasjon, blir det også sagt noe *om* disse tingene: at de ikke kan forstås slik vi forstår. Det må dermed ha med *innstillingen* hos forfatteren å gjøre, en slags betraktende avstand, en estetisk drift eller vilje til å gjøre om til kunst.

At-het, negativitet, intethet, væren – begrepene tilhører samme felt, og står for noe som er tomt. Tilsvarende er ord som tilbakeholdenhet, besinnelse, ydmykhet og avholdenhet beslektede. De er den etiske oversettelsen av at-heten.²⁵⁰ Det fins noe absolutt og universelt. Dette kan ikke utsies positivt, da blir det noe relativt, avledet og betinget man snakker om. Det handler i stedet om å stoppe opp og *ta inn* de fremstillinger av andres liv og livshistorier som presenteres – nøytralt på en måte, interesseløst, for å si det med Kant. Det kan virke nesten absurd å snakke om nøytralitet når det etter alle solemerker er snakk om det motsatte, at kunstverket er det mest fortettede, kondenserte, stemte av alle uttrykk. Men likevel virker det som om det nakne «at» kan stige frem. Hvis det ligger en etikk i dette, sier den at vi må legge fra oss all positivitet, også den moralsk forkynnende. Den er ikke nok, vår posisjon i universet bør inngi oss en høyst ydmyk selvforståelse, også i forhold til den typen «løsninger». «Vor menneskelighed står og falder med, at universet i dets ubrugbarhed og uanvendelighed er nærværende i sansningen» (1984: 56), skriver Løgstrup. Han sier også at mennesket i sansningen settes i *avmektighet* overfor universet. Og dette er en *etisk passivitet* eller avholdenhet: «I sansningen og allestedsnærværelsen svarer vor afmagt til universets nærvær» (57). Løgstrup bruker ikke ordet «passiv» i særlig grad. Men han sier: «Årsaken til at vi lever i en miskendelse af sansningen er, at der ikke er noget at yde, ikke noget at tage initiativ til, ikke noget at lære» (1984: 57). Dette er argument for en estetisk etikk, som går på ikke å felle dommer, men heller *se og ta til etterretning*. Kort sagt: *Tenke* mindre, *sanse* mer. Og for all del: *Mene* mindre.

²⁵⁰ Ellers kan man se negativitet som innhold i begrep som nihilisme, pessimisme, absurditet, kaos, katastrofebevissthet o.l. Anders Olsson tar i *Läsningar av Intet* (2000) for seg slike sider ved intet som det han kaller figur eller trope. Det er ikke en slik negativitet jeg værer etter. I det at den har dette i seg, forblir den i det positive; den utsier negativiteten som innhold. I kontrast er det bare *tombeten* som kan føre med seg den avholdenheten og ydmykheten som er viktig hos Duun. Buvik skriver om Bataille at ingen estetiske tenkere har «dagt like stor vekt på kunstens ureduserbare negativitet» (1998: 25) som ham.

KUNSTEN

«Det held eg for skam». Kunstrefleksjon og rasjonalitetskritikk. Sontags «Against Interpretation»

Duun kommenterer estetikkens grunnproblemer både som det som har med *kunst* å gjøre og som det som er *vakkert*. Det poetiske og det poetiske er to ting her. På den ene siden står det for et ønske om harmoni og skjønnhet, på den andre en reaksjon mot det samme. Og da ligger det gjerne i det at det er illusorisk å tro på noe slikt. Det ene kan kalles *lyrisk-poetisk*. Der blir det ofte ikke nevnt noe om poesi, litteratur, musikk e.l., men tilsynelatende inderlig påstått at noe er vakkert. Ofte skjer dette som vi har sett i naturbeskrivelser, og i uttrykk som inneholder *glitter, stas, sølv, gull* o.l. Det andre kan kalles *meta-poetisk*. Der finner vi eksplisitte kommentarer til kunsten som fenomen. Disse går som oftest ut på at den representerer noe pinlig eller ambisiøst; føleri, unnasluntring, forskjønning, tant og fjas. Når noe *kalles* poetisk o.l., blir det tatt *avstand* til inderligheten. Dette skal vi se på nå.

Duun har ingen interesse av at personene skal sitte godt plassert ved et cafébord og diskutere de siste filosofiske bevegelsene på kontinentet, enten de gjelder etikk, estetikk eller eskatologi. I stedet flytter han dem enten til vinduet og lar dem se ut, slik at de som *sansende* vesen likevel kan ta opp disse spørsmålene, eller han lar dem kommentere dem på en smålåten måte i sitt hjemmemiljø, innbakt i plotet. Selv om han er lite intellektuell i den forstand at han ikke fører slike diskusjoner med teoretiske begrep, så innehar forfatterskapet en rekke refleksjoner over kunstens vesen, funksjon og verdi. Blant de mer sitererte (ingen av dem har vært *svært* mye fremme) er Odins «Men *eg* skal ikkje laga noko skval om at *elsker du mig* og at *skjæbnen skiller oss*, det står det nok tå i bøkene» (7: 69, forf.s uth.er). Odin reserverer seg mot det litterære, selv om dette er i samtalen med Astri der han «innrømmer» både at han vil bli dramatiker og at han har en fortid i lyrikken. Men han «skal ikkje sette i hop noko bok ikkje, for det første da. Ikkje lage viser og dikt heller, det held eg for skam, – eg laga mange på turen nordover, men» (s.st.). Denne dobbeltheten er gjennomgående, og det er umulig å tenke rundt disse spørsmålene hos Duun uten å ta hensyn til dem. Odin reflekterer også over kunsten noe seinere, mens han er i Trondheim og går på teater. «Berre jål og tull og kjærlegheit» (84), sier han, og slutter seg til Lauris' ord om at «[e]g skjemdest, gjorde eg, når dei stod der oppå eit golv og skapa

seg bleike og lest som dei meinte det» (83). Også Ola og Gudrun i *Gud smiler* går på teater, og «do grovt til tulle dei såg» (11: 204), og vi husker en tilsvarende ambivalens i fremstillingen av Sigyn. Det som går igjen hos Odin er en følelse av *skam* på grunn av det for inderlige emosjonelle aspektet. Viser og dikt holdt han «for skam» (7: 69) og han «skjemdest» (83) også på teateret. Han går der likevel, gjentatte ganger: «Einast i teatret kunde han glømme seg» (82), selv om han vet det gir en bakrus: «Skal eg sitte i teatre om kveldane og bite meg i leppa og gråte innvendig så eg må skjemmast heile dagen etter, berre for eit sårt ord eller eit par svikne auga oppå scenen dei kallar?» (85), spør han. Og svarer: «Ja, men eg vil ikkje» (s.st.). Som foretrukne arenaer peker han ut 1) religion, 2) kommers: «slikt skulde heller *presten* seie, og *blada*» (83, mine uth.er).

«No blir vi visst poetiske» (12: 114, se også s. 82), advarer Agnar i en samtale med kameraten, når snakket deres er i ferd med å bli for ektefølt. Da gjelder det å komme seg ned på jorden, og det raskt. «Lat oss ikkje bli musikalske» (30), tenker han i en tilsvarende situasjon, og «bli no ikkje musikalsk av deg, hald i spaen og gjera det du skall» (14). Og når han venter på Torhild:

Han stod under furua, i stillaste kveldstunda. All ting venta natta, og han venta *henne*. Det var ikkje måneskin, men han stod i ein sølvdraum av natt og lys, av det ein ventar men ikkje tør tru. – Tøv! sa han, for slik hadde ikkje tankane i han tulla og vevd før, tøv og litteratur, eg ventar berre på henne, ei vanlig gjente. Kjem gjer ho vel ikkje, men det – (125, forf.s uth.)

Det lyrisk-poetiske «sølvdraum av natt og lys» settes i tvil av det meta-poetiske «tøv og litteratur», som viser til at det ikke står til troende («det ein ventar men ikkje tør tru», «tulla og vevd», «Kjem gjer no vel ikkje»). Både Odin og Agnar lar også uttalelser munne ut i det adversative *men*: «eg laga mange på turen nordover, men», 7: 69, «Kjem gjer ho vel ikkje, men det →», 12: 125). Her ekvivaleres kunsten med tull og tøys.

Etter den første omfavnelsen mellom de to, kan vi lese følgende:

Der stod dei, og gjerningen var gjort. Stjernene let att auga, måtte vel ein poetikkar seie. Ein hørte musikk-menneske kor kløkt det spela til [fra en fest i bakgrunnen]. Akk ja san, men dette var ikkje konst. Ikkje var det større konsten heller. Det var berre noko som hendte. (123)

Ambivalensen her ligger i måten noe først blir utsagt, og så trukket tilbake. Dessuten er det spill med ulike betydninger og bruksmåter for ordet *kunst*: bokstavelig, metaforisk og idiomatisk. Ikke mye seinere rekapitulerer Agnar tiden da han leste poesi:

Der stod ikkje mange orda på kvar sida, men dei var utruglig nok dei som var. Medkvar kunde han bli full av dem, fullskjenkt av rangsnudde tankar og ønske; ein gong ønska han verkeleg at han var den som la torpedo under Arken, men da vart han redd. (135, å legge torpedo under Arken er fra Ibsens «Til min ven revolutions-taleren», fra *Digte*, 1871).

I det at han omtaler seg som både beruset («fullskjenkt») og potensielt voldelig ser vi at han er godt klar over hvilke virkninger kunsten *kan* ha dersom man åpner seg for den. Litteraturen er ikke bare «tøv», den er også farlig.

«Og live er langt, seier dei, og ventinga er halve live. Det høres *både poetisk og sant*» (127, min uth.), tenker Agnar et sted. Tvetydigheten er her iført en «både-og»-struktur, som enten kan stille sammen det som er likt (A og A), eller det som er motsetninger (A og ikke-A). Et annet eksempel på dette er i fortsettelsen av «solforgylte lediggangen» (124), der det ligger en ironisk spenning i «[b]åde orda og sanninga i dem var hans» (s.st.). Skjuler og-et identitet eller motsetning her? Det *kan* ligge en konflikt mellom «poetisk» og «sant», og «orda» og «sanninga i dem». At begge handler om en sannhet i motsetning til det den kan være innpakket i, øker usikkerheten.

Det er ikke alltid mulig å skille de to tendensene. Når Agnar tenker at «der skin sola fram att med full lysmusikk» (114), er det vanskelig å si akkurat *hvorfor* dette skal være ironisk. Kanskje er det forfatterironi som er ute og går, mens personen er troskyldig og naiv? Men siden slike undergravende trekk er gjennomgående, må man ha en god porsjon velvilje for å gå med på at det er entydig vakkert (igjen: særlig hvis man er oppdratt i Duuns univers).

Dessuten ligger det i denne formen for skjønnhet en påpeking av *det forgjengelige*.

Det var mykje til kveld-stas i skyene ja, det måtte han tilstå. Himmelbragders himmelbragd! sa Torhild da ho var yngre. Røde skyer og forgylte skyer, og slik ein gullskinande himmel, folk stana og såg opp. Det var himmelfint, måtte ein seie, men det var grovt så uvarig det var. Da folk såg opp att, litt etter og i god tru, da var stasen gåen, ein møtte berre nokre store sløkte haustkveldsskyer; dei var så alvorsame at det *før* i deg. (126-127, forf.s uth.)

Skjønnheten er *uvarig*. I tillegg er Torhilds kraftuttrykk selv-gjentagende tautologisk, og skyene nærmer seg det samme. De både *forgylte* og *røde* (*rødt gull* er konvensjonelt f.eks. i folkevisene, og i 1936 inneholdt fremdeles legeringen av gull mer kobber enn den gjør idag), og når himmelen i tillegg er *gullskinnende*, forsvinner nesten distinksjonene, forskjellen mellom skyer og himmel viskes ut i en monokrom likhet. Men skjønnheten er altså «grovt så uvarig». Det samme gjelder lykken: «Det kunde gjerne ha vore litt meir trulig; det kunde heile lykka deres ha vore» (129).²⁵¹

²⁵¹ Men, som Agnar legger til: «kva var det da verdt?» (129). Dette kan jamføres med andre meta-estetiske utsagn: «Være kan bli så vakkert at ein ottast for storm», tenker Håkon i *Ragnbild*, og minnes morens ord: «Takk gu' for det her være, de. Utan slikt fanns her ikkje godvêr. Evig godvêr er umulig ting, pla ho seie, har de levd i evig lykke nokon gong?» (10: 147). Sorgen og gleden de vandrer til hope, heter det; overført på det estetiske: Det vakre er bare vakkert på betingelse av at det ikke varer (jf. Freuds «Om forgjengeligheten», 1971: 287ff). Som Gudrun i *Gud smiler* sier: «Utan sorg var der visst ikkje blå himmel til» (11: 195).

Det ligger altså en spenning i disse utsagnene. Og det legges til en ekstra, gjennom at en kobling som «tøv og litteratur» undergraves av mediet den fremkommer i, som jo *er* litteratur. Det skapes dermed en enda mer graverende ambivalens, en pulverisering av det som ellers kunne vært et fast ståsted å utsi noe fra. Utsagn om kunst er som sagt nesten alltid negative når de kommer fra Duuns personer. De er i alle fall ambivalente, ironiske, med en reduksjon i eller etter seg; forfatteren gir uttrykk for en motvilje mot det høystemt patosfylte som liksom skal si sannheter om liv og død i store bokstaver. Slike palinoder, som ikke bare gjelder kunst, kaller Groven *det duunske korrektivet* (1998: 157).

Men: Hvis leseren hadde delt dette standpunktet, hadde han ikke hatt noe å hente i disse bøkene. Dermed utvider ironien seg. Leseren må for det første være villig til å la sarkasmene ramme ham selv: Jeg er et menneske som er opptatt av tøv og litteratur. Akkurat *det* er kanskje ikke så vanskelig, men det skjer *enda* en utvidelse: Hvis man bestemmer seg for å gå med på at det som står om litteraturen er sant (dvs. at den er tøv), må dette gjelde også for det litterære verket det står i (dvs. at det som står i *Samtid* er tøv). Men da er det også tøv at litteraturen er tøv, fordi det blir utsagt i et verk som avviser sitt eget potensial for å si noe sant (i dette tilfellet: å felle dommen over seg selv som tøv). Men i så fall er det sant likevel, det verket sier! Osv. Det oppstår en bevegelse som ikke stanser, som hos Epimenides' kretiske løgner: «Alle fra Kreta lyver, sa kreterem» – er dette da løgn eller sannhet? Eller barberen som barberte alle som ikke barberte seg selv – barberte han da seg selv? Eller det såkalte Russells paradoks: Hvis en bok inneholder en liste over alle bøker som ikke viser til seg selv – er denne boken da med i listen? Dette er ikke paradoks i streng forstand, men en bevegelse ut i vakuum, et rom den rasjonelle tanken ikke kan gripe. Strukturmessig ligner det også Noras råd til Frigg om aldri å høre på råd (4: 268).

Kritikken av entydighetslogikken er slik jeg ser det en av Duuns viktigste agendaer. Jeg oppfatter flertydiggjøringsstenikkene som virkemiddel i en slik kritikk; av det entydige, av rasjonaliteten og, i en utvidet forstand som gir teksten relevans for vår kontekst, av vitenskapeligheten. Vitenskapskritikken rettferdiggjøres for det første ved hjelp av rasjonalitetens egen overskridelse av rasjonaliteten. Normalpråkets grammatiske logikk overskrides av mekanismer i dette språket selv. Hermanns utsagn til Martin i *På Lyngsøya* om at «han hadde det som han ønska seg det, og dermed var *han* fornøgd. 'Det er ein annan forskjæl med dæ,» (3: 11, forf.s uth.), er alt diskutert. Et annet eksempel på at Duun ikke sier seg fornøyd med normalpråket, er at han igjen og igjen lar et superlativ overgå av et komparativ, som i «Dei sa om han at var han edru da var han verst, men vart han full da var han enda verre» (1976 3: 29, se også 129 m.fl.). Og et tredje er måten han lar personer slå

fast en likhet som tilsynelatende skal understrekes, men som i og med tillegget blir annullert. Vi har alt hørt en formulering av denne typen – Olas utsagn «Vi er to aln tå same tye. Vi er like einslige baa to. Og serlig eg» (6: 261). Lignende går igjen. I *På Lyngsøya* uttaler Vikesytt seg om Carlyle og Brandes: «[D]ei er etter mi meining like fullgode representantar eller merkjesmenn for tidsaandi baa tvo; og serleg då Brandes» (3: 95). I *Juvingar* sier Jens at «like langt er vi komne, baa to. Og særlig du» (5: 116). Og i *I blinda*, Anders: «Vi er *to motsetningar*, du og eg [...] Vi er så, ja. Og særlig eg» (208, forf.s uth.). Dette er strategier for undergraving, en påpeking av at det begrepslige språket ikke strekker til. Det er en pretendert uskyldighet i verk, en muntlighet som også har som funksjon å karakterisere personene (og i Vikesyllts tilfelle kritisere en person som ikke skjønner hva han selv sier), men som har mer avanserte konsekvenser enn bare å ta tilbake det som er sagt.

Hvis ikke engang det referensielle språkets logikk gir grunnlag for entydige utsagn, hvordan skal vi da kunne stole på den vitenskapeligheten som baserer seg på dette språket? Allerede Nietzsche kritiserte som vi har hørt den vitenskapelige optimismens tro på at kunnskap og erkjennelse kan fungere som universalmedisin. Han beskriver vitenskapelighet som «troen på naturens utgrunnelighet, og på kunnskapens evne til å helbrede overalt» (1993: 107). Denne troen, på at mennesket gjennom tenking «ikke bare formår å erkjenne det værende, men endog er i stand til å rette dets feil» (97), kaller han en *metafysisk vrangforestilling* (s.st.), en *drastisk villfarelse* (99), som har skadelige følger: *myten*, som han ser på som uunnværlig, blir ødelagt. Det er ikke mulig å «hele tilværelsens ulegelige sår» (111), mener Nietzsche, det vitenskapen driver med er «forføreriske avsporinger» (113).²⁵²

Det er et mangfold av teoretiske retninger som i våre dager på lignende måter som Duun tilsynelatende vender brodden mot seg selv; såkalte *etterteoretiske*, *antiteoretiske* eller *antibermentiske* bevegelser.²⁵³ Flere av disse bruker Susan Sontags «Against Interpretation» som springbrett. Sontag tar til orde for en mer umiddelbar omgang med kunstverket, basert på kroppen og det sanselige, ikke på den tolkingen hun fremstiller som aggressiv og øde-

²⁵² Nietzsche spådde forhåpningsfullt at vi skulle bevege oss ut av det han diagnostiserte som en sokratiskeleksandrinsk kultur (1993: 111f). Kanskje har vi tvert imot beveget oss dypere inn i den. Kanskje har Nietzsche i større grad enn det er bekvemt å ta inn over seg *rett* når han mener det er en fordømmelse å tro at verden er forståelig? Selvsagt ligger vi i så fall så grundig under for denne fordømmelsen at det er det motsatte som virker ubegripelig, men om ikke annet enn så fordi en åndelig eller metafysisk dimensjon forsvinner under en slik fordømmelse, tror jeg det er viktig å prøve å anta det motsatte: Vi kan ikke forstå verden. Vi kan i høyden forstå *noe* av den, eller kanskje til og med: Vi kan bare *tro* at vi forstår.

²⁵³ Jf titler som *Against Theory* (W.J.T. Mitchell, 1985) og Dwight Furrow (om moralfilosofi), 1995), *Post-theory* (David Bordwell 1996 (om film), Martin McQuillan, 1999) *After Theory* (Thomas Docherty, 1996, Terry Eagleton, 2003) og *Reading After Theory* (Valentine Cunningham, 2002).

leggende (1983: 98). Dette ser hun på som et *forsvar* for kunsten, som den trenger fordi våre tolkingsmessige virksomheter stammer fra en fiendtlighet overfor noe i den. «To interpret is to impoverish» (98-99), skriver Sontag, det er i tolkingen snakk om å *temme* det ubehagelige. «Real art has the capacity to make us nervous» (99), sier hun, i ordelag som med tiden skal bli bloomske, mens tolkingen «makes art manageable, comfortable» (s.st.). Fortolkning er intellektets hevn over både kunsten og verden (98, jf. Hagebergs hevntanke. Ad tolkingen som oppstått av et behov for å *forflåte* teksten, se også Eco 1990: 11f, Miller 2002: 33). Sontag unnlater å spekulere i *hva* det er ved kunsten som gjør den så urovekkende. Men på dette punkt i avhandlingen bør det ikke overraske at jeg mener det har å gjøre med dens grunnleggende innsikter: dødsbevisstheten og det destruktive.

Sontag tar avstand fra teorier som vil legge kunsten inn under en eller annen bruksverdi: at vi skal *lære* noe, eller at kunsten skal ha en *terapeutisk* funksjon, enten for individ eller samfunn. Hun angriper kort sagt det vi kan kalle oppbyggelige teorier om kunst. Fortolkerens oppgave er ikke å få mest mulig innhold ut av en tekst, vi må heller åpne oss for det sanselige og emosjonelle: «What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *bear* more, to *feel* more» (104, forf.s uth.er).

Når det gjelder kunst og sansing, er én side ved skjønnlitteraturen i forhold til de andre kunstartene at sansene har mindre primat. Dette skyldes såvidt jeg kan se to forhold. Det ene er språkets overdøvende referensialitet. Det lar seg ikke gjøre å ignorere at musikk har med sansene å gjøre (øret), eller at billedkunst har det (øyet), men når det kommer til litteraturen er det, fordi mediet er språk, lettere å unngå å reflektere over sansespektet. Det passerer lettere som fornuft og intellekt. Det andre er at det i litteraturen ikke er snakk om *direkte* sansing på samme måte som ved musikk og billedkunst. Det vi sanser direkte, boken og bokstavene, er bare et første skritt, den virkelige lesingen finner sted i en indre sansing, «In my mind's eye, Horatio», som Hamlet sier (I.ii.185). Når fortolkeren snakker om kunstverket, er det to forhold å være bevisst på: 1) forholdet mellom verket og verden, den virkeligheten det på en eller annen måte representerer, og 2) forholdet mellom verket og måten vi snakker om det på. Når det gjelder det første, er verket ikke i noen kunstarter samme medium eller stoff som verden. Selv kunst som spiller med og mot skillet mot virkeligheten, som ready-mades, performances og selvfiksjon, er satt inn i en kunst-setting og gjort med et kunst-formål. Ellers ville vi ikke visst at det var kunst de var – intensjonen og institusjonen forandrer stoffet. Når det gjelder det andre, er det kun i litteraturen at kunstuttrykket og mediet vi snakker om det i er *samme* medium, nemlig verbalspråket. Musikkritikeren snakker ikke om en symfoni ved å skrive en

sonate (en komponist kan derimot gjøre det), kunsthistorikeren snakker ikke om et landskapsmaleri ved å male et stilleben (men en maler kan. Litteraturviteren snakker selvsagt ikke om en tragedie ved å skrive et dikt, men det har med sjanger å gjøre, ikke medium). Faren ved at produsent og resipient opererer i samme medium, er at sanseaspektet lettere forsvinner når vi snakker om litteratur enn når vi snakker om andre kunstuttrykk. Der er det så mye mer tydelig at det er sanser det handler om, ikke bare språk (man kan vanskelig snakke om musikk uten å nevne tonene, maleri uten fargene). Dette skulle være selvsagt, men er det i praksis ikke. Dermed kan det være nødvendig for litteraturens del å understreke det sanselige, slik blant andre Sontag gjør. I *Feeling and form* understreker Susanne K. Langer hvilke følger mangelen på oppmerksomhet for dette kan få: Siden skjønnlitteraturens «normal material is language, and language is, after all, the medium of discourse, it is always possible to look at a literary work as an assertion of facts and opinions, that is, as a piece of discursive symbolism functioning in the usual communicative way» (1953: 208). Dette kaller hun et «*deceptive aspect of verbal art*» (s.st., min uth.).

At Sontags artikkel heter «*Mot fortolkning*» kan vi ikke ta *for* bokstavelig. En antihermeneutisk lese måte som den hun foreslår er selvsagt i streng forstand umulig, i hvert fall som faglig lesing. Vi kan ikke unngå å tolke. Men det vi kan gjøre er å dvele ved den sanselige overflaten, og reflektere over forholdet mellom den og den hermeneutiske dybden, og over hva vi *gjør* med den når vi tolker. Vi kan *forbli* i det sanselige, forsinke overgangen til konklusjonen, slik også den russiske formalismen anbefalte med sin avautomatisering, som igjen skulle gjøre steinen til stein osv. Det estetisk-sanselige kan ses på som én tilgang til tekstene, som vi kan prøve å dra med oss lengst mulig, bevare i en form der det rett nok ikke lenger er til stede som sansing, men som en bevissthet om at det har med sansing å gjøre. Som sagt mener jeg dette får etiske implikasjoner.

«Lukt på kalde sjøen». Musikk, representasjon, underholdning, lære. Kunstens demoni

Duun uttaler seg også om andre kunstarter enn litteraturen og det poetiske. Han omtaler blant annet *fotografiet* i et brev til Charles Kent, som svar på om noen bilder Kent viser til er fra hjemstedet. Det er de nok ikke, skriver Duun, og konkluderer: «Eit virkelig karakteristisk billete har eg knapt set der ifrå – kanskje naturen der ikkje ein gong er det?» (Dalgard (red.) 1976: 203).²⁵⁴ I kjent Duun-stil er dette et utsagn både om virkeligheten,

²⁵⁴ Brevet er datert Ramberg 13/8, uten årstall. Det er plassert i 1938 i brevsamlingen hos Dalgard (1976). Kent døde 27/2-38.

språket og kunsten. Det er typisk for hans omgang med verden at han, for å ta det siste først, *flytter* representasjonsproblemet fra forholdet mellom et motiv og avbildingen av det, til objektet selv. Naturen er ikke *karakteristisk*, sier han, og setter dermed et av estetikens sentralbegrep, *mimesis*, i bevegelse, kanskje for å si at dette er et et begrep vi omgås med på en for enkel måte. Kommentaren er også et utsagn om *språket*, og sier at det, blant annet gjennom inkonsekvenser som dem han skriver frem *kan*, og implisitt *bør*, favne videre enn det logiske (for utsagnet er ikke nonsens; vi skjønner hva han mener, selv om det er vanskelig å parafrasere). Og det er et utsagn om *virkeligheten*, her Ytre Namdalen: Den er for nyanserik til å kunne gjengis på et bilde (eller det karakteristiske ved den er ikke av en slik art – kanskje er lyd eller lukt viktigere enn det visuelle? Kanskje er ikke *noen* av kunstens motiv representative – i den forstand at det er mulig å yte rettferdighet til dem i avbildning?). Til sist vil jeg si at Duun får frem mye av sin livsanskuelse gjennom et slikt utsagn: Selv om han fremhever hvor umulig det er å uttale seg om språk og representasjon, gjør han det likevel.

Musikken er den kunstretningen Duun beskriver med minst ambivalens og ironi. Mens andre kunstnere fremstilles som arbeidsskye og selvhøytidelige (et tydelig eksempel er Henrik i *Det gode samvite*), er spelemennene diabolske, javel, men likevel troverdige. De har sin plass i dette samfunnet. Uten at jeg skal gjøre Lauris til et ideal; han setter ord på det folkelige aspektet: «Musikk ja, det er anna slag, det er for småmannen òg det» (7: 83). Dessuten går muntlige fortellere fri av kritikken (begge Jens-ene i *Juvikfolke* er for eksempel fortellere, og ikke noen firkanthoder. Og Blind-Anders er det umulig å komme forbi). Det ser ut til å være *institusjonaliseringen* og *konsumentene* mer enn kunsten i seg selv Duun kritiserer, og kanskje er det også et snev av nostalgi hos forfatteren på dette punktet.

Hva er det så med musikken? Vi husker det destruktive ved den fra gjennomgangen av Ola Håberg. Dette er ikke eneste gang det blir vist til forestillinger om at spelemenn står i forbindelse med det diabolske. I *Blind-Anders* eksponerer Anders i rammefortellingen musikkens dragende kraft som et slags *Rottefangeren i Hameln*-motiv, når han innledningsvis spør tilhørerne, «ungdommen», hvorfor de ikke synger lenger. Han fortsetter: «Men det har vore ein og annan som kunde det; dei kunde synge ein etter seg inn i svarte marka eller lukt på kalde sjøen; andre gjorde det same med spille sitt, de har da hørt om slike?» (1976 2: 11). Musikken drar, og ikke mot oppbyggelige erkjennelser. Tvert imot, lukt på kalde sjøen drar den. Alt i en tidlig novelle som «Hjå Grundtvig» (*Gamal jord*, 1911) ser vi hvordan musikken gradvis tar tittelpersonen ut av denne verden (det samme skjer f.eks. i «Berre 'verden», der «[f]eletonarne [...] mana so vitlaust», 1976 1: 112):

Og før dei rett sansa kor det hadde gått til, var Aleksander fram på golve og svinga Flisa så vinden stod omkring dei, medan gamlingen sat og rugga og spela og følgde dei med augo. Han rugga i takt med spele, saga att og fram kringare og kringare og pinte tonane or fela med tunge bogedrag; – det var ein gamal og rar slått han spela, ein heidning til slått så vill og glad, utan ende ... det var sjølve dei gamle dagane som drog seg gjennom stua, drukne av ei glede ingen lenger kjende til. Endelig vann ikkje Aleksander meir, og sette gjenta ifrå seg med ein tung og overgjeven tramp i golve. Men gamlingen spela, spela; han såg framfor seg med stive blinde augo og munnen på eine sida, skjegge og sølvlokkane båra, og føtene trodde takt i golve så det dunde. (1976 1: 154-155)

Rytmen får makt over felespilleren. De dansende klarer ikke å følge med, individet blir bare en tilskuer til en spillemann som etter først å ha fulgt de dansende med øynene ikke lenger *ser* dem rundt seg, men har blikket vendt innover, eller mot en annen verden.

Tekststeder som dette ligger nær Nietzsches *Tragediens fødsel*; den tvetydige drukne gleden ligner hans «dionysiske drukkenskap» (1993: 42), som er i kontakt med det han kaller *ur-smerten* (48, 53). «[J]ubelen driver matrede toner ut av brystet» (43), skriver Nietzsche: «Ut av den høyeste glede lyder forferdelsens skrik, eller den lengtende klage over et tap som aldri kan erstattes» (s.st.). Nietzsche ser på musikken som den mest *opprinnelige* av kunststartene, og han knytter den særlig til oppløsning av subjektet. Den dionysiske kunstneren har allerede oppgitt sin subjektivitet, sier han, hans «'jeg' toner [...] opp fra tilværelsens avgrunn. Hans 'subjektivitet' [...] er innbildning» (52-52). Spillemannen her samsvarer med dette: han blir oppløst i musikken, i rytmen som bølger stadig videre, der glede og fortvilelse går hånd i hånd. Fragmenteringen viser seg i hvordan han først blir omtalt som «han» og «gamlingen», siden, når musikken setter kreftene sine i spill, som splittet opp i sine enkelte bestanddeler: *øynene* som stirrer blindt foran seg, *munnen* som er dradd ut på siden (ofte et djevelattributt hos Duun, gjerne knyttet til kveiten), *skjegget og håret* som bølger, og *føtene* som tramper takten nærmest av seg selv. «[K]ringare og kringare» betyr *fortere og fortere*, tempoet øker altså i takt med at spelemannen blir dradd inn i musikken, jf. spillemannen Finn-Jørgen i *Medmenneske*, som «arbeider på forsagd no» (10: 62, dvs. på akkord, og altså fortere enn før). Bataille beskriver en lignende glede som den «dei gamle dagane» her er «drukne av» som «a blind, pernicious joy and all the danger of that joy, and yet this is precisely the principle of *human joy*; it wears out and threatens with death all who get caught up in its movement» (1990b: 23, forf.s uth.).

Også andre steder tillegges musikken en slik demonisk kraft. Dans kan nesten bli en dødsdans, for eksempel i *Tre venner*, når Edvin og Marta danser til «ho låg som ho var daud» (1949 3: 198). Gisken Larsdotter danset «meir enn godt var» (1976 2: 75) i brylluppet. Det gikk da også fryktelig galt. I «I jula» danser Massi i et selskap. «Mora ba henne fara tålig. Massi lo og ropa til henne: Ho kunde bli huga til å danse seg i hell!» (35). Noen minutter seinere er hun død.

Begrepet demoni har jeg fra Atle Kittang, som i Hamsun-studien *Luft, vind, ingenting* (1996) snakker om «diktekunstens løynde samband med det demoniske i tilværet» (19). Det demoniske opptrer oftest som et ord uten fastlagt definisjon. Det blir gjerne brukt enten adjektivisk forsterkende eller synonymt med *vondskap*. Historisk finner vi det hos Kierkegaard, som knytter det til opprinnelsen i det greske *daimon*, åndelige vesen mellom gud og menneske (1994 13-15: 126. Kierkegaards kontekst av skyld og frelse gjør det fremmed for min tilnærming). I amerikansk sammenheng, hos Paglia og Bloom, er koblingen til det greske vanlig, idet det oftere blir snakket om det *daimoniske* enn om det demoniske, og da som noe mer opphøyd, tiltrekkende og frastøtende på samme tid. I et slikt perspektiv kan det ligne *det sublime* hos Burke og Kant.

«Hos Hamsun er demonien alltid til stades, som sug under naturlengten, som svimlende tomleik bak fantasispelet, som spaltande rørsle i ideologiens tryggleik», skriver Kittang (1996: 19). Det er slik jeg finner den hos Duun, i hans klo, som kan være like skarp som Hamsuns. Demonien er slik jeg forstår den langt fra en innholds- eller tema-kategori. Jeg ser heller ikke noe *vondt* i den. Den betegner verken dårlig moral eller mangel på moral, i denne sammenheng er ordet mer en tom trussel (i betydningen «uten innhold», ikke «dett å avfeie»). Straks vi begynner å snakke om en slik tomhet, gir vi den selvsagt innhold (noe Kittang gjør i andre sammenhenger. I *Ibsens heroisme* (2002) bruker han demoni for å beskrive noe *psykologisk destruktivt*, og om erotikken som kaosskapende kraft. Og i to artikler om Balzac (1988 og 1998) betegner det en form for hevngjerrighet, en skadefro glede ved å så splid og skape konflikter). Men uansett hva slags beskrivelser man prøver å feste til den, kan vi se disse som metaforer for en enkel kjensgjerning: døden. Demonien slik jeg oppfatter den, har med noe så enkelt som døden å gjøre, eller mer presist med *dødsberisstheten*, erfaringen av å være endelige vesen, prisgitt kunnskapen om dette og overgitt til oppgaven å hanskes med denne kunnskapen.

Døden er hinsides håp om forandring. Den er ubotelig; den totale trussel. Det er denne demonien Duun gjør meg oppmerksom på i tekststeder som det om spillemannen Grundtvig; demoni som sug, tomhet og spaltende bevegelse, som en draging mot håpløshet, apati og destruksjon, der selvmordet ikke lenger fremstår som unaturlig. Kittang snakker også om kunsten som «ein stad der det ikkje er verande» (2002b: 129). Eksemplet er Vesaas' *Is-slottet*, som både i bokstavelig og symbolsk forstand er et livsfarlig sted å oppholde seg. Men det skulle være klart at noe lignende fins hos Duun. Musikken er et sted der det ikke er værende, men som i likhet med Vesaas' isslott lokker og drar. Personene blir trukket mot et punkt der meningen opphører og subjektet løser seg opp, det vil

si mot en slags død, enten symbolsk eller reell. Det er, som tittelen på Kittangs artikkel sier, en «[k]unstens kalde fortrolling».

Musikken er altså den mest oppløsende kunstarten. Det lokkende ved den har døden som konsekvens. Likevel utsetter ikke Duun den for samme kritikk som andre kunstarter. Hvorfor ikke? Blant kunstartene er musikken den mest *ikke-representative*. Det er ikke automatisk et tegn-ting-forhold i tolkingen av et musikkstykke. Selv om ulike hypoteser lanseres jevnlig om imitasjon med mulig dechiffrering (f.eks. at Schuberts «Die Forelle» etterligner ørretens sprett, Olivier Messiaen bruker fuglesang og Arvo Pärt lar bokstavene i navnet Bach spille seg ut tonal – et litterært eksempel kan være *Doktor Faustus'* «Hetaera Esmeralda»), er den i bunn og grunn uten mimesis. Kan det være dette som gjør at Duun fritar den fra harselas? Fordi ikke påstår at verden lar seg fange i språk?

Dessuten er musikken *uten didaktisk innhold*, eller *lære*, som det heter her. Rammefortellingen i *Blind-Anders* tar opp slike spørsmål. Tittelpersonen forteller mer eller mindre etter ønske fra tilhørerne, og reflekterer fortløpende over fortellingens funksjon. Vi har hørt Åsel etterlyse «ein liten lettleva stubb» (1976 2: 85), ved et annet høve klager hun: «Når det enda var som ei lære i det» (24). På samme måte som Hans Vågan anbefalte Henrik å dra rundt på bygdene og ta salgbare kitch-bilder av «kvar ein garstaur og uthusvegg» (1949 4: 248), vil Åsel ha andre motivasjoner for kunsten enn at den skal være for dens egen skyld.²⁵⁵ Hun etterlyser en *oppbyggelig kraft* i den (læren), alternativt en kunst med *underholdningsverdi* (det lettlevede). Anders svarer at den er begge deler, «læren» kommer med en latter og en avstandsskapende kommentar, og er dessuten mer eller mindre uforståelig, ibakt et poetisk-metaforisk språk som forteller noe om at de viktigste tingene ikke kan sies rett ut: «Og lære er den, Åsel, og de andre med, at ein skal akte seg for kvit-håringen, når ein ikkje er lyslett sjølv og er gift med ein som er mørkdæmd, lo Anders. Ja, ein kunde lære det òg, at i gamle dagar var ikkje tankane tollfrie, la han til» (1976 2: 55). Anders vrir på fortellingene slik at Åsel får det hun ber om, men ikke blir fornøyd likevel. Kravet blir stående i et ironisk lys, og effekten er også et eksempel på måten Duun gjør paradokset til noe typisk i måten å beskrive verden.

²⁵⁵ Jf. brev til Ørjasæter: «Kunst for kunsten si skuld. Så stygt det mun høyrast» (i Dalgard (red.) 1976: 190).

Kunstfiendtlighet og -ambivalens. Bataille om poesiens hat

Vi har sett flere teoretikere peke på en sammenheng mellom kunst og død. Det ligger en *trussel* i denne nærheten – mot livsmotet, moralen, det velfungerende samfunnsmaskineriet som bør gå mest mulig friksjonsløst rundt. Og det ligger en trussel mot moralen i dødsopptattheten hos Duun. Vi husker Kermodes utsagn om at teorien står i fare for å fjerne oss fra tekstene (2004a: 57f). Vi husker også Sontags og Hagebergs tanker om fiendskap og hevn. Sammen gir dette inngang til et fenomen som ifølge Platon hadde foreligget en stund alt i hans dager, og som han peker på som et antagonistisk og konkurransemessig forhold, når han i *Staten* sier «at filosofi og diktekunst alt fra gammel tid har ligget i strid med hverandre» (2001b: 381/607b). Platon forviser også kunstneren fra idealstaten. Hvorfor denne striden? Av hvilke grunner må kunstneren jages? Hva er det vi må beskyttes mot? Platon er ikke den eneste som har sett kunsten som farlig. Kunstnerens tvetydige posisjon i samfunnet er nesten en klisje – halvt på siden, halvt midt i sentrum; overrepresentert i selvmords- og alkoholismestatistikker, uglesett som ryggesløs bohem, men uunnværlig som den som gir oss fortellingene om oss selv. William James hevdet i 1890 at for mye romanlesing, teaterbesøk og «excessive indulgence in music» (1976: 63) står i fare for å «produce true monsters» (s.st.). Nietzsches *dionysiske* og Bakhtins *sentrifugale* er oppløsende tendenser som peker i samme retning. I vår tid har Kristeva advart mot at Marguerite Duras' bøker kan være skadelige for «skrøpelige lesere» (1994: 205). Og Paglia fremstiller i *Sexual Personae* (2001) kunsten som en kanal der det *ketoniske*, de ville og dyriske kreftene i mennesket, reaksjonære og asosiale, fylt av et budskap om den sterkestes rett, sex, vold og undergang, alt det som ellers blir regulert og sensurert inn i sosialt akseptable former, får strømme fritt.

En lignende ambivalens viser seg i kunsten selv. Kunstfiendtlighet er et trekk som ikke bare preger flere kulturer;²⁵⁶ mange av verdenslitteraturens mest kanoniske verk – *Don Quijote*, *Madame Bovary* og *Peer Gynt*, for å nevne noen – inneholder advarsler om at fiksjonen vel kan gi innsikt, men også representerer en fare. Å beskjeftige seg med den er som en rus: deilig, men farlig. Også Sigyn kjenner på denne dobbeltheten. Hun opplever

²⁵⁶ Et annet eksempel: billedforbudet. Gud skapte mennesket i *sitt bilde*. Å etterligne er dermed også å etterligne Gud. Hvis billedforbudet gjelder, er kunsten grensesprengende *per se*. Men da Gud gikk brøt sitt eget bud skapte han kanskje også lysten til å bryte budene? Skapt i hans bilde, kom menneskene til å gjøre det samme som ham. Hva er *årsaken* til billedforbudet? Ser Gud hva slags grusomheter etterligningen fører til? At ukontrollerbare krefter slippes løs, at kunsten er farlig? Det farligste er kanskje ikke bildet i seg selv, men det det fører til. I en diskusjon av billedstriden og -forbudet går Kittang gjennom ulike forslag til årsaker (1998: 24): Det kan dreie seg om forbud mot avgudsdyrking, mot å gå Gud i nærheten, eller en sanksjon mot en tendens til å sette det sanselige over det intelligible (med Freud: driftsavgall). Men det kan også være en strid og en innsikt om kunst og refleksjon.

at en bok «tok strupetak på henne, vilde ha henne inn i gråten så ho måtte stride som for æra, ho levde seg midt igjennom det, frå det eine til det andre, så det var som dei drog iskalde hår utor kroppen på henne» (2: 110). Men dette får henne ikke til å oppgi litteraturen; «då nokre dagar hadde gått, lånte ho den eine boka etter den andre av Thekla, og kvar ei var noko nytt som greip henne og fyllte henne; ho fann att vidder i seg som ho hadde visst om ein gong for lenge sea og hadde glømt i dei grå dagane» (s.st.).

Man kan se kunst og tenking, litteratur og filosofi, som kompatible måter å hanskens med tilværelsen på. Men man kan også se dem som antagonistiske. I *Erotismen* går Bataille frontalt ut: «Generelt sett er filosofiens feil at den fjerner seg fra livet» (1996: 20), den «er naturligvis, slik jeg ser det, inderlig syk. Den er [...] blottet for tanke» (258-259), og den «kan ikke tre utenfor sine egne grenser, den kan ikke tre ut av språket» (274). Filosofien burde være «en nådeløs utspørring av *alt*, også av seg selv», følger Buvik opp (1994: 38). I stedet «vil den selv være det hele, og blir nettopp derved blind for det den ikke er» (s.st.). Det er betegnende at Bataille sier at filosofien ikke nødvendigvis handler om å *forstå* seg selv og verden, men om å *slippe unna* seg selv og denne forståelsen («the very idea of philosophy: how to *get out of* the human situation», 1989: 13, min uth.). Med slike utsagn er det ikke rart at han i tittelen på en innføringsartikkel på norsk blir kalt «Filosofiens 'indre fiende'» (Myklebust 1989: 11, uttrykket skal være Batailles, 12).

Teoretikerne over viser ikke direkte til døden som årsak til kunstens råskap. Men det ligger i dette perspektivet en avgrunn i den. De oppløsende tilstandene bryter med rasjonelle måter å være i verden på, som alle peker mot døden. Bevegelsen fra teori til meta-teori til meta-meta-teori Kermode advarte mot, kan ses som en strategi for å holde avstand til dette. *Dødsbevissthet* og *det truende, gåtefulle og ekstreme* er en undertekst i litteraturen, som hvis man tar den på alvor, kan bli så overveldende at den både tar motet ifra en og blir en fare mot moralen. Det er etter mitt syn viktig å ha de to tendensene klart for seg: at man risikerer enten å gå opp i døden, gjøre den til det eneste altoverskyggende, si at det ikke fins noe annet i livet enn den (Tolstoj), *eller* å skyve den unna, gjøre den til gjenstand for meta-refleksjon og meta-meta-refleksjon, slik at den til slutt blir noe fjernt og uproblematisk (Kermode). Og ingen av delene er noen løsning. Kunstens reelle fare og kunstens iboende innsikt er dermed ett og det samme: at det ikke fins noen løsning på dette spørsmålet. Dette setter den i en særstilling blant måtene vi prøver å forstå oss selv på. I vektløsheten som oppstår når kunsten virker, slår døden og avgrunnen inn. Og vi kan ikke forklare den vekk.

Det er sjeldnere å finne en fiendtlighet mot filosofien enn mot litteraturen. For meg blir dette forståelig gjennom forholdet til døden, og filosofiens implisitte påstand om at problemet kan løses. Vi kan diskutere, analysere, drøfte, og hvis vi diskuterer og analyserer og drøfter godt nok, så kan vi komme frem til en løsning. Som sådan er filosofien pedagogisk og oppbyggelig. Litteraturen derimot, i hvert fall den narrative, har gjennom sin dødsbevissthet den motsatte påstanden: problemet kan ikke løses. Likevel: Gjennom sin dødsbesatthet kan den gi en mer fullstendig fremstilling av mennesket, og den kan gi det som *erfaring*, ikke som forståelse. I litteraturen kan et annet bilde av verden slippe til, som ikke nødvendigvis er mindre sant enn det som blir konstruert i det saklige språket. Men som er mer ekstremt. Vi kan oppleve glede og nytelse som motstykker til ekkelhet, sorg og lidelse, men når det kommer til stykket står problemet der som før: En dag skal alt dette være borte, og det som blir igjen er jord, støv, aske. I dette ligger at filosofiens aller mest grunnleggende spørsmål – hva vil det si å være menneske? – får et enkelt svar i litteraturen. Å være menneske vil si å være dødelig.

Hvis narrativitet er utenkelig uten temporalitet, og temporalitet innebærer dødsbevissthet, er det en helt *reell* fare i litteraturen, en kilde til fortapelse, motløshet, destruksjon. I forhold til døden ligger vårt ultimate behov for mening, men dette er en mening vi ikke kan få. Den eneste muligheten jeg kan se til *ikke* å forstå døden som problem, er å si at det er bedre å ikke leve enn å leve (den silenske visdom), noe som også er en posisjon der det bokstavelig talt ikke er liv laga. Selvsagt kan også en annen behandling av døden enn den litterære nærme seg slike innsikter. Men litteraturen gjør det *på en annen måte*, og gjør dermed døden, det truende ubehagelige og gåtefulle, nærværende i en annen grad enn en begrepsbasert diskursform.

Bataille innleder sin *Theory of Religion* med å sette filosofien opp som et motstykke til litteraturen slik vi har sett den både teoretisk og hos Duun, som et sted der temporaliteten og døden viser seg. Han sammenligner tankens bevegelser med et bygg. Men dette er et bygg som ikke skal *bli* noe: «A philosophy is never a house; it is a construction site» (1989: 11). Fordi et slikt byggverk uten noe mål er umulig («the unlimited assemblage is the impossible», 9), kan tanken aldri kan slå seg til ro og være fornøyd («the dissatisfaction and incompleteness of thought», 12), men må være bevegelig og åpen både for foregående og etterfølgende bevegelser. I motsetning til litterære verk, som er avrundet og i prinsippet tilstrekkelige i seg selv (man trenger ikke ha lest *Sult* for å lese *Mysterier*), ligger det i dette at en filosofisk tekst i større grad skriver seg inn i én eneste tankerekke. Tanken har ingen begynnelse, den funderes i andres tanker slik en murstein blir murt inn i et

bygg som er i ferd med å bli til, og det som bys leseren er ikke et fritt element, men en sammenheng der også mursteinene rundt bør være synlige, mener Bataille (9). Den har heller ikke en slutt: «[A]t every point, at each point, there is the impossibility of the final state» (11).²⁵⁷

Dette stiller filosofien i kontrast til litteraturen. Gjennom å være en uendelig bevegelse rettet mot fremtiden er det ikke plass til noen død i filosofien, *i motsetning til i litteraturen*. For den må jo være fullført, en fortelling må ha en form, den må ha en slutt. Hvis en fortelling mimer livet i sin helhet, med begynnelse, midte og slutt, virker det som om filosofien slik Bataille fremstiller den, mimer det samme livet, men ikke i sin helhet, den er bestandig midt oppe i tingene, og er dermed uten slutt eller død. Eller kanskje kan en si at mens filosofien svarer til tanken, som er uten kropp, individualitet, og dermed dødelighet, svarer litteraturen til livet. Filosofien kan selvsagt *handle om* døden, og gjør det, like fra Sokrates av. Å filosofere er å lære seg å dø, som Montaigne sa. Den kan ha den som innhold, tema, men da blir det nettopp slik: Den har det som innhold, tema. Eller den kan være en lengsel mot det udødelige, gjennom å kontemplere det evige: ideene, sannheten, det som ikke forfaller. Uansett gjør den det først og fremst som påstander vi kan forholde oss til intellektuelt. Mens den narrative formen, uunnværlig over alt og til alle tider, kan la oss få en *erfaring*, ikke en forståelse, av noe som ligner det bunnløse dypet under oss. For litteraturens del foregår dette mer via sansene, og ved hjelp av formen. Det er både mer totalt, og et mer åpent forhold, ikke pedagogisk og oppbyggelig som filosofien, men dels en forsoning, dels en pirkning i såret.

Men litteraturen tilbyr også, og kanskje ikke minst, en styrke eller trøst. Den er både trussel og forsvar mot forgjengeligheten. Vel var Petras døde barn (4: 83) så trist at det nesten ikke var til å holde ut. Men det var også vakkert og innsiktsfullt; måten Duun førte sammen overskridelsen av tiden og grensene mellom personene («ein augeblink, eit manna-liv så lang, var han eitt med henne»), identifikasjonen i blikket («Og når ho såg på han med kalde, tørre auga, så var det han sjølv som gjorde det»), det både konkrete og symbolske i de døde hendene som aldri skulle slippe taket sitt, og det allmenne perspekti-

²⁵⁷ Et tilsynelatende problem her: forholdet mellom det åpne og lukkede. Jeg hevder at det narrative gjennom formen er *lukket*, men samtidig at litteraturen kan være overskridende, og dermed *åpen*. Mens filosofien får kritikk for å være en *åpen* bevegelse rettet mot fremtiden, men samtidig *stengt* for overskridelsen. Den samme dobbeltheten fins hos Hegel, med det altomfavnende systemet vs. negativiteten, som i hans logikk er det som beveger tanken (se f.eks. Hansen 1971: 31ff, Hartnack 1990: 21 og 52f). Buvik skriver at Bataille reagerte på systemtenkingen og det teleologiske hos Hegel, og i et brev til Alexandre Kojève ga uttrykk for at tesen «om historiens ende vakte i ham en følelse av skrekk som fikk ham til å reagere med en hyllest til alle tings uavslutthet» (1998: 57). «Det evig uavsluttede er ensbetydende med det *umulige* i Batailles vokabular, for det umulige er nettopp det å aldri slå seg til ro, aldri akseptere en siste grense og en siste slutt» (s.st., forf.s uth.). Det er negativitetens Hegel, ikke systematikkens, som ligger nærmest denne tenkemåten. Bataille sier at hvis ikke Hegel hadde fantes, hadde han måttet være ham selv (1988: 108).

vet, der det igjen ble påpekt at å være menneske er å holde ut noe man ikke *kan* holde ut (moene «der den må vandre som har mist alt ein ikkje tåler å miste»).

Duuns interesse for det ambivalente ved kunsten er i pakt med Batailles tanker om den poetiske sønderrivelsen av språket, om litteraturens funksjon og om *poesiens hat*. Poesiens hat ble først introdusert i boken med samme navn, *Haine de la poésie* (1947), som kom ut på nytt i 1962 med tittelen *L'impossible – Det umulige*. At dette henger sammen er derfor klart. Men bortsett fra det, er mye uklart. Bataille sier i forordet til den andre utgaven at årsaken til endringen var at den første tittelen ikke ble forstått, men at den andre «is far from being clearer» (1991a: 10, se Lala 1995: 105 for en annen oversettelse). Én klarhet er imidlertid klar: Genitivformuleringen «haine de la poésie» kan både vise til et hat rettet *mot* poesien, og et hat innebygd *i* den (se Buvik 1994: 35). Poesien inneholder et hat mot verden, og verdens behandling av poesien er hatefull.

The Impossible er skrevet i et grenseland mellom lyrikk, epistel, dagbok, narrativ. Den nærmer seg en mystisk utsigelsesmodus; kontemplasjon eller meditasjon, noe som gjelder flere av de seinere verkene (også *Den indre erfaring* og *Guilty*. Derimot ikke de tidlige og mer sosiologiske). Den er notorisk vanskelig; å *lese* den teoretisk forekommer meg umulig. Den må *oppleves* og *tolkes*, som et skjønnlitterært verk. Bataille skal selv ha sagt at den er «both poetry and a subversion of poetry» (i Lala 1995: 106). Den har med andre ord en lignende status som et litterært verk der litteraturen blir kalt «tøv og litteratur».

Marie-Christine Lala diskuterer i «The Hatred of Poetry in Georges Bataille's Writing and Thought» poesiens hat i sammenheng nettopp med det umulige. For Lala er dette en utfordring hun følger helt til, og over, «the frontier separating logic from non-sense» (1995: 105). Det umulige «operates as the theme of the void» (s.st.) i Batailles verk, hevder Lala. Det er det samme gamle spørsmålet: Hvordan utsi det uutsigelige? Og hvorfor i det hele tatt prøve? Når vi *vet* at det er umulig, at med en gang vi utsier det er det ikke lenger det uutsigelige vi utsier, men noe som i en eller annen forstand er utsigelig? For utsi det *må* vi visst, her holder det ikke med et Det man ikke kan snakke om, derom må man tie. Hos Bataille er det poetiske språket en perverterende og kriminell sønderrivelse av normalspråket (se f.eks. 1972: 49f, 183ff, 203, 232. For den tidlige Bataille, der det er vinklet mer mot forbruk og ødsling, se f.eks. «The Notion of Expenditure»). I *Theory of Religion* fører han igjen denne problematikken til det religiøse eller hellige. «Intimacy cannot be expressed discursively» (1989: 50), skriver han. Derimot kan slike fenomen ifølge Nefer Olsen «manifestere sig som denne diskurs' sammenbrud» (1994: 86-87). Hans eksempel er tårer, latter osv. Men er det ikke også en diskurs' sammenbrudd når den river

beina vekk under egen autoritet, for eksempel ved å være litteratur som kaller litteraturen «tøv og litteratur»? Jf. Buvik: «Sann kunst kan ikke engang utelukkende forstås som kunst, da den også er sin egen undergraving» (1998: 25). Det er *hatet* som gjør litteraturen autentisk, hevder Lala, fordi det i hatet er en skapende kraft (1995: 108).

Bataille stiller altså sterke *krav* til kunsten. Den skal være mer enn underholdning, belæring eller pynt. Buvik skriver: «Konvensjonell poesi,²⁵⁸ som er underdanig videreføring av historisk daterte mønstre, har ingenting med øyeblikkets skrik å gjøre; en slik poesi er snarere intellektuelle skriveøvelser hvis pompøse kulturalisme i realiteten bereder grunnen for poesiens endelikt» (1998: 106). Og Lala er på linje: «if there is no subversion, poetry stays trapped in the realm of everyday activity, which reduces it to the status of merely 'beautiful poetry', that is, pure rhetoric, or poetic verbiage» (1995: 108).

Lesingens kommunikasjon. Batailles intensitet og inderlighet

En av hermeneuttikkens grunnsetninger er at fortolkeren må *innreflektere sitt eget ståsted*. Og han må *sette seg selv på spill* (se f.eks. Schaanning 1993: 316f). Det vil si at han må vise åpenhet overfor teksten, og anse teksten som åpen overfor ham selv. Når det gjelder det første, har vi alt hørt Gadamer argumentere for at vi har en del å lære fra den eldre juridiske og teologiske hermeneutikken, idet denne, på grunn av det autoritative ved tolkingsobjektet, legger seg nærmere det å være en *tjener for* enn en *hersker over* teksten (1977: 108). Det anbefales *også for oss* at vi underkaster oss, tar teksten på alvor som om den var loven eller Guds ord. Bare slik kan vi åpne oss for dens «överlägsna anspråk» (s.st.), dens sannhetspretensjon. Vi må risikere å la oss treffe av en ukjent erfaring. For Mathisen er det viktig at vi også *medtenker* oss selv. I den estetiske forståelsesformen «konstituerer [subjektet] sitt objekt ut fra en refleksjon over sin egen tilstand i det umiddelbare møtet med det værende» (2003: 35), skriver han, og slår fast at «[d]et er med andre ord ikke en allmenn instans, begrepene, men subjektet i dets konkrete relasjon til det værende som utgjør grunnlaget for denne objektivitets- og forståelsesform» (s.st.). Erfaringens subjekt (jeg) og erfaringens objekt (kunstverket) *er* rett og slett ikke hver for seg.

Man kan ikke si seg ferdig med et kunstverk, forståelsen av det henter næring fra en *stadig gjentatt anstrengelse*. Dette kan man si er innlysende. Men jeg vil betone det radikale i

²⁵⁸ eller litteratur; Bataille sidestiller igjen og igjen poesi og litteratur, eller fremhever at litteraturen bare er litteratur så fremt den er poetisk – det vil si at det poetiske er en kvalitetsbetegnelse for det virkelig litterære. I «The Notion of Expenditure» skriver han: «It is true that the word 'poetry' can only be appropriately applied to an extremely rare residue of what it commonly signifies» (2006c: 120), og i *Literature and Evil*: «Literary expression [...] is indeed poetry or nothing» (1993: 201, se også s. 188 og 191).

det. For at en ekte estetisk erfaring skal finne sted, må jeg risikere det jeg tror er min stabile identitet. Det *jeg* som opplever kunstverket, blir til der og da; jeg er ikke den samme etter at jeg har lest om Ola Håbergs død som jeg var det før, for ikke å snakke om når jeg leser det for andre gang, eller ellefte, og når jeg prøver å formulere noen tanker om det, som jeg håper kan gi mening for andre. For også det å *dele* kunstopplevelsen er nødvendig. Gadamer: «en tekst [er ikke] en gitt gjenstand, men en fase i gjennomføringen av en kommunikatív hendelse» (2001: 178). Mathisen: «[V]erkenes tiltale og deres tilegnelse fullbyrdes i formidlingen mellom forskjellige subjekter» (2003: 37). I det hermeneutiske møtet vil nemlig «det ene subjektets forståelse kunne vise seg å være et moment i de andre subjektene selvforståelse» (38). Dette er fordi kunstsamtalen er en «kommunikasjon som ikke er regulert av noe overindividuellt (en metode), men som ene og alene blir rettet av det meningsfulle 'rom' som den estetiske forståelse har opprettet» (s.st.).

Med et slikt utgangspunkt blir det å lese forpliktende, både overfor verket som objekt, de fiktive personene som menneskelignende vesen, og forfatteren som den som har lagt meningen ned i dem. Lesing blir kanskje en umulig aktivitet. Den blir i alle fall en etisk aktivitet. Og ikke bare etisk, men *mer* etisk enn den etikken vi møter i etikken. Stilt overfor kulturobjektene møter vi *mer*; i de fiktive personene møter vi mennesker som aldri har eksistert, som kanskje aldri *kunne* ha eksistert; i forfatterstemmene møter vi mennesker som *har* eksistert, men som kan leve i en geografisk annen verden eller for lengst være døde; og i symbolikk, komposisjon, stil osv. møter vi enda andre former for mening. Det hermeneutiske møtet medfører ydmykhet. For: «Når gjenstanden har en mening (enhet), kan den nemlig alltid motsette seg min mening om den!» (Mathisen 2003: 8). Vi må altså være både ydmyke, lydhøre og selvrefleksive. Fordi kunsttingen på en måte ikke *kan* omtales i begrep, fordi det med en gang blir noe annet man snakker om, en slags kunsttingen-oversatt-til-det-håndterlige-men-forenklede, må den som forholder seg til den hele tiden ta sin egen aktivitet med i regnestykket. Det som gjør dette ikke bare til en god ting, men til en nødvendighet, ser for Mathisen ut til å være det ikke fastlagte, altså nettopp der det etiske potensialet ligger. Igjen kan det høres ut som å slå inn åpne dører, men igjen vil jeg be om at at leseren virkelig besinner seg på det. Subjektets stabilitet utfordres ikke bare i lystlesingen. Også forskeren må legge jeg-et sitt på bordet.

Om vi nå tar inn over oss det radikale i dette eller ikke: Bataille går lenger. Hos de mer beherskede tenkerne er det tross alt noe rasjonelt og kontrollert som foregår; subjektet *mister* ikke seg selv på samme måte som i hans tankeverden. Bataille legger også noe an-

net i begrepet *kommunikasjon* enn en hverdagslig samtale om en sak. Her er det et Gi og få alt som gjelder; total og grenseløs utveksling over grenser som reelt sett er uoverstigelige. «It is a paradox of the human condition and existence that man can only escape the finitude of his being if he accepts losing himself», skriver Lala (1995: 114). Hvis vi aksepterer at mennesket virkelig ønsker å slippe unna sin egen endelighet, å komme i så nær kontakt som mulig med andre, er det følgeriktig at det også må miste seg selv. Den inderlige kommunikasjonen kan bare inntreffe glimtvis, om i det hele tatt. «*Kommunikation* betegner for Bataille en bestræbelse på at overskride værens grænser», sier Schøllhammer (1984: 144, forf.s uth.): «I forskjellige former for meditation, kontemplation eller rus gjennomhules grænserne mellem subjekt og objekt, hvilket fører til en glidende opløsning af individet og tingene som afgrænsede enheder» (132). I *Literature and Evil* skriver Bataille: «If there is to be communication, the person to whom the process is addressed momentarily changes himself into communication» (1993: 189). Og i *On Nietzsche*: «'Communication' is love, and love taints those whom it unites» (2004: 18). I *Guilty* er dette én måte å se denne formen for samhandling på: «For those who understand communication as laceration, communication is sin, or evil. It is the breaking of the established order» (1988: 65). Ikke bare er litteraturen denne kommunikasjonens privilegerte plass; «[l]iterature is communication», hevder Bataille (1993: 188).

Kanskje kan en lignende kommunikasjon skje i leseakten som i kjærlighetsopplevelsens utslettende identifikasjon. Slik jeg forstår Bataille, er det grunn til å antyde denne parallellen. For det første ligger det i følgen av å samle to av sitatene over: Hvis litteratur *er* kommunikasjon, og kommunikasjon *er* kjærlighet, kan litteratur være en form for kjærlighet. For det andre ligger det i hans poetiske erfaring en mystisk erfaring, ekstase eller overskridelse. Det er bare i overskridelsen «mennesket kan kommunisere *inderlig* med omverdenen», skriver Buvik (1998: 71, forf.s uth.).

Selv om Bataille snakker om det poetiske svært generelt, og som regel ikke presiserer om det er lesing eller skriving han tenker på, utelukker han på ingen måte leserens erfaring fra den poetiske hendelsen. I *Den indre erfaring* setter han opp fem former for *immanens-relasjoner* (Buvik kaller dem også *inderlighetsformer* og *inderlighetsrelasjoner*, 1998: 72ff). Den femte gjelder blant annet det poetiske, «dyrkelsen af poesi, af den poetiske sønderrivelse» (1972: 232). Dette er et argument for at vi i lesingens selvforglemmelse kan ta del i en inderlig kommunikasjon, der tekstene *berører* på en dypere måte enn ved å la oss forstå for eksempel fiksjonspersonenes vanskelige kjærlighetsliv som følge av hendelser i barndommen. Det er muligheten for en erfaring som *betyr noe* det er snakk om, der man ikke

sitter på sin intellektuelle pødestall og kontemplerer objekt som er trygt adskilt fra en selv. Hvis man ikke åpner opp for litteraturens (kanskje hypermoraliske) inderlige kommunikasjon, forblir man trygt på tørt, diskontinuerlig land. Man må altså våge å la seg tiltale. Og det er, som vi har sett hos Duun, ikke ufarlig. I kunsten føres vi til avgrunnen; står og kikker over kanten, ned i det vi ikke kan se, men som får både teorien og alle de grå dagene vi ruller ut foran oss til å se ut som et forsvar. Mot destruktiviteten, demonien, døden. Jeg vil igjen lufte min bekymring: Hva om man blir *mer* suicidal av å fordype seg i Olas smerte, ikke mindre?

Hvis bevisstheten om døden gjør livet på grensen til å være ulevelig, slik vi har hørt sagt blant annet av mennesker som tok sine egne liv av denne grunn, er det å leve i en eller annen form for *intensitet*, der en slik bevissthet ikke gjør seg gjeldende, en måte å komme unna. Bataille hevder at mennesket har to mål: ett negativt, å *unngå døden*, og ett positivt, å *høyne sin intensitet* (1993: 73, se også 1996: 254). Han utarbeider imidlertid ikke ordet i samme grad som erotisme, overskridelse, kontinuitet osv.; tvert imot bruker han det ofte for å beskrive disse. Men ordet appellerer også derfor, fordi det er mindre ambisiøst, og dermed lettere å gi relevans for eget liv. Å oppleve noe intenst kan alle si de har gjort, mens man skal ha en viss nerve for å sammenligne seg med Batailles ekstatiske mystikere og seksuelle grenseoverskridere. Når han går inn på det, skriver han blant annet at «the moments of intensity are the moments of excess and of fusions of beings» (1993: 70).

Både erotisme og det å la seg gå så mye opp i fiksjonen som man gjør når lesingen tar tak, er intense måter å være i verden på. Men som botemiddel mot dødsbevisstheten er de ikke en løsning. Problemet melder seg igjen straks den intense tilstanden er over. Et annet alternativ er det motsatte, å forholde seg nøkternt og nøytralt, slik filosofien gjør. Men også i det å tenke, som man i utgangspunktet skulle tro var det *motsatte* av overskridelse, kan det ligge en flukt fra dødeligheten. I det øyeblikket vi tenker så konsentrert at det i seg selv blir intenst, kan vi eksistere uten å trues av dødsbevisstheten. Da blir tenkingen overskridelse, ateologisk mystikk eller indre erfaring.²⁵⁹

Også dette er altså et tveegget sverd. På den ene siden er intensitet en måte å *komme vekk fra* bevisstheten om døden. På den andre siden innebærer den at vi *nærmer oss* den. For intensiteten kan aldri høynes uten risiko, skriver Bataille (1993: 74, min ordlyd ligger her nærmere den svenske utgaven, 1991b: 58). Denne spenningen, mellom tanken som

²⁵⁹ Dette kan virke problematisk i forhold til Bataille, som slår fast at «filosofien [...] motsetter seg overskridelsen» (1996: 274). Men når jeg påstår at tenkingen kan bli overskridende, mener jeg noe som nærmer seg Batailles *ikke-viten*. Det sentrale er at i en slik tilstand forsvinner selvbevisstheten, meta-perspektivet på livet, og med dette bevisstheten både om egne grenser, temporaliteten og døden. Selv hos Platon kan tenking bli rus; i *Faidros* sies den å være en slags galskap eller mani (se også Nussbaum 1986: 201).

leverandør av oppbyggelig innsikt og sabotør av det samme, gjør livet til en balansegang også for Duuns personer. Jeg har tidligere fremhevet *arbeidet* som kur hos Duun. Det får personene til å glemme destruktive tilskyndelser. Samme form for redning fins i *faren*. Allerede Helge i *Marjane* oppsøker fare på havet eksplisitt for å slippe unna ødeleggende tanker og følelser: «kom ein seg fyrst utpå, og det bles, so syrgde han ikkje lenger» (1949 1: 42), «Så skulde dei fara, frå grunn til grunn, heile vide have burtyver. Land skulde dei ikkje sjå etter på mange døgn. So vart det vel alltid stilt i hugen; helst visst det bles upp ein grand» (52). Når de er i båt i *Tre venner*, får uværet Edvin til å tenke om Iver Ramsholmen, som sliter med religiøse grublerier, at «Vårherre har han visst glømt» (3: 208). At tanker og følelser ikke kan skilles, ligger i uttrykksmåten, hos Helge blir det «stilt i *hugem*» (min uth.), jeg minner også om Astris svar på om hun ikke arbeider for hardt – «Ja ja, ban. Eg veit om det. Så slepp ein da å tenke *og slikt*» (7: 87, min uth.) – og Ragnhilds brev fra fengselet, der det heter at «arbeide tok tankane *og dei ting* i frå ein» (10: 166, min uth.). I et langt strekk mot slutten av *På Lyngsøya*, der det å se Guds ansikt er viktig, beskylder Martin Kristian for å være *lunken*, det vil si det motsatte av intens: «du er verken kald eller varm, du er lunken, du – *han* vil ikkje veta av deg!» (3: 152, forf.s uth.). Dette peker mot Johannes' åpenbaring, der Menneskesønnen sier: «Jeg vet om dine gjerninger; du er verken kald eller varm. Hadde du bare vært kald eller varm! Men du er lunken, ikke kald og ikke varm. Derfor vil jeg spytte deg ut av min munn» (3.15-16). Den som iser eller brenner for noe, plager seg ikke med tanker. Det *lunkne* representerer lediggangen, tilstanden der man kan havne i refleksjon, som igjen kan føre til dødsbevissthet, og dermed være en trussel mot moralen og livsmotet. At dette ligger dypt kan leses ut av flere av Bibelens verdidisponeringer. Billedforbudet er nevnt. I tillegg er Guds *navn* tabubelagt, han vil ikke si annet om seg selv enn «jeg er», og den som har sett ansiktet hans må dø. Slike forbud gjelder både kunsten og andre farlige innsikter. Jeg oppfatter Bibelen som i tråd med Bataille her. «Og æ som meint – æ villa – », sier Martin. Og blir vist til rette av Kristian: «– villa sjå *Gud* ja. Spring og gjøm deg, ban» (164, forf.s uth.). «Sjå deg sjøl du, det e alt nok [...] Og kom deg så heim» (s.st.).

Hvis overskridelse vil si å miste seg selv, kan man være like overskridende i rolig lesing som i orgier, ofring og andre tabubelagte aktiviteter, som gjennom en «å så overskridende jeg er»-holdning like gjerne kan være en *bekreftelse* av jeg-et, og dermed ekskludere subjektet fra den jeg-løse immanensen. Dette er Bataille inne på når han undrer seg over hvordan Emily Brontë, med sitt begivenhetsløse liv sett utenfra, kunne fremstille galskap, lidenskap og ondskap slik hun gjorde. Selv om hun «appears to have had no ex-

perience of love, she had an anguished knowledge of passion» (1993: 16). Også Buvik fremhever at den indre erfaring kan oppstå andre steder enn i tøylesløs utfoldelse. Erotikken er et eksemplarisk område, skriver han, men ikke det eneste (1998: 126). «Erotismen er et aspekt ved menneskets indre liv», skriver Bataille (1996: 37). «Vi tar ofte feil av dette fordi erotismen uavbrutt søker et begjærsobjekt *utenfor* den enkelte selv. Men dette objektet svarer til begjærets *indre* eksistens i oss» (s.st., forf.s uth.er).

Å sette en ekstatisk kommunikasjon som Batailles lik leseerfaringen er kanskje å trekke det langt. Det er nok ikke i *all* lesing en slik overskridelse finner sted. Men jeg tror de fleste ihugne lesere vil kjenne seg igjen i at de noen ganger har forsvunnet fra seg selv, inn i tekstens univers, eller i en verden som er essensielt ulik den hverdagsvirkelige. Og at en slik erfaring ikke er helt ueffen. Slik sett er det likhetspunkt mellom å lese og å elske. Og å dø, vil jeg tro.

Det som skjer i litteraturens inderlige kommunikasjon er ifølge Bataille at «a sovereign author addresses sovereign humanity, beyond the servitude of the isolated reader» (1993: 188). Schøllhammer tolker dette slik: «kommunikasjonen betegner også relasjonen mellom forfatter og læser, hvorigennem forfatteren idet han/hun ofrer sin egen værens fasthed tilbyder sin blottede kærlighed og passion for andres indlevelse» (1984: 145). Litteraturen *river sin leser med*, skriver han, og «forfatteren ofrer sig selv i skriften» (s.st.). Mindre rabiate tenkere enn Bataille er inne på lignende: «Al væsentlig litteratur er vel bl.a. væsentlig derved, at vi kan identificere os med den», sier for eksempel Lindhardt (1983: 95); personene «tager bolig i os» (96).²⁶⁰ At den ligner kjærlighetsopplevelsen ser også Hillis Miller: «The relation between reader and story read is like a love affair. In both cases, it is a matter of giving yourself without reservation to the other» (2002: 120). Også Hélène Cixous snakker om å lese som *å elske med teksten* – «Det er den samme åndelige øvelse» (1985: 30) – og om *å føle seg elsket* av en tekst (19, 59). Men Bataille går lenger, han tar til seg et utsagn Sartre kom med om Mallarmé, og omskriver det til å gjelde litteratur generelt: «[W]henever literature really appears» (1993: 188), skriver han, «reader and writer are cancelled out simultaneously: they extinguish each other mutually, until the Word alone remains'» (s.st.).

²⁶⁰ Hans Hauge fremhever at å identifisere seg med en fiksjonsperson er uten konsekvenser. «Vi bliver ikke hentet af politiet, selvom vi identificerer os med en massemander» (1995: 130). Nei, men det kan ha konsekvenser for vår identitet. Slik sett er identitet og identifikasjon motsatte; når vi identifiserer oss, mister vi vår identitet.

Både i lesingen, rusen, den mystiske erfaringen og kjærlighetserfaringen forsvinner jeg i tiden. Jeg opplever ikke lenger dens dødsrettede fremadskridende bevegelse, men går opp i øyeblikket. Eller, som det står i *Erotismens* kapittel «Mystikk og sanselighet»:

Det finnes ikke lenger på noe punkt noen forskjell: det er umulig å situere en avstand, og subjektet, fortapt i universets og sitt eget uklare og grenseløse nærvær, slutter å tilhøre tidens sansbare forløp. Subjektet er oppslukt av øyeblikket, som eviggjøres. Tilsynelatende definitivt, uten tilknytning til fremtid eller fortid, er subjektet i øyeblikket, og øyeblikket alene er evigheten. (1996: 250)

I et slikt perspektiv er det å vegre seg mot litteraturens kommunikasjon en stritten-imot som hindrer den poetiske hendelsen i å skje, en beskyttelse mot det egentlig litterære.²⁶¹

Lesingens etikk?

Batailles tankegods utelukker ikke et etisk perspektiv. Det er rett nok en ekstrem etikk som ligger her, i likhet med Duuns en etikk som inkluderer vold, ondskap, grusomhet og smerte, og som ikke tåler velmenthet, snillisme og engstelig omgåing av ubehagelige tema (se f.eks. Lala 1995: 113). Den ligger nettopp i de sønderrivende og fellesskapskappende mekanismene. Batailles menneske har som sagt en sterk trang til fellesskap. Det søker å unnsnippe individualiteten det er stengt inne i. I *Guilty* hevder Bataille at til og med *sannheten* oppstår i mellommenneskelige forhold: «there's no truth when people look at each other as if they're separate individuals. Truth starts with conversations, shared laughter, friendship and sex, and it only happens *going from one person to another*» (1988: 44-45, forf.s uth.).²⁶² Videre har han en etisk vinkling når han beskriver *virkelig* tenking som en bevegelse, «necessarily painful and open, always seeking help and never admiration» (1989: 119).

Batailles etikk er dermed en fellesskapsetikk. Den anerkjenner mennesket som et vesen som søker dyp og inderlig kontakt med andre, som ikke holder ut ensomheten, som ikke *kan* være alene uten å miste noe viktig i seg selv. Jeg oppfatter Bataille som ekstremt kontaktsøkende. I *Den indre erfaring* antyder han at hans skriftlige produkt ikke kan

²⁶¹ Et spørsmål gjenstår: Kommunikasjon om *bva*? En der innholdet ikke er så viktig? En som har formen som innhold? Eller betyr nettopp det at kommunikasjonen er overskridende at den ikke *har* et innhold? Men bare er en begrepsløs ekstatiske-overskridende åpenhet? At det er et innhold vi ikke kan redegjøre for uten i tilfelle å oversette det til rasjonelle men inkompatible språk og former? I *Literature and Evil* sier Bataille, til tross for at han mener at «[c]oherent discussion cannot account for it» (1993: 26), noe om den *sannheten* man kan oppnå i de mystiske erfaringene. «The isolated being *loses himself* in something other than himself. What the 'other thing' represents is of no importance. It is still a reality that transcends the common limitations. So unlimited is it that it is not even a thing: it is *nothing*» (s.st., forf.s uth.er).

²⁶² Lionel Abel oversetter på en litt annen måte: «Existence is not present where men regard themselves in isolation: it begins with conversations, shared laughter, friendship, eroticism, and arises only in passing from the one to the other» (1995: 51).

yte rettferdighet til det det prøver å uttrykke, fordi det for at virkelig erkjennelse skal oppstå må *deles* i et levende fellesskap (1972: 13, 43). Som nevnt tar han i *Erotismen* «utgangspunkt i prinsippet om at erotiske gjør oss ensomme» (1996: 253). En hel del av de andre fenomenene han skriver om – savn, lengsel, begjær, kontaktbehov, alle kjærlighetens forviklinger – berører ensomheten. Som når han skriver: «Mellom ett vesen og et annet er det en avgrunn, en diskontinuitet» (20),²⁶³ og fortsetter med å slå fast at «[v]i forsøker å kommunisere, men ingen kommunikasjon mellom oss kan oppheve den grunnleggende forskjellen. Om dere dør, er det ikke min død. Vi er, dere og jeg, diskontinuerlige vesen» (s.st.). Men Bataille vil ikke *finne seg i* sin ensomhet Dette oppfatter jeg som en dypt human retning i skriften hans. Han vil ha kontakt, hvor umulig det enn er. For også når det gjelder å søke sammen med andre, er det snakk om et umulig fellesskap, som det er mellom meg som leser hans tekster i 2012 og han som døde i 1962. Men likevel, et botemiddel mot ensomheten.

Dermed er det ikke mer enn rett og rimelig at *benvendelsen* er påfallende hos Bataille. «Min eksistens består af hen-vendelser» (149), skriver han (rett nok mot «punkter», s.st., dvs. områder for erkjennelse). I alt han skriver, er det henvendelse, alt han skriver *er* henvendelse, mottakeren er skrevet inn i tekstene som et nærmest sanselig nærvær, de fungerer ofte som halvparten av en dialog der den andre halvparten mer eller mindre tilfeldigvis er taus. Vi ser ut til å være *nødt til* å kommunisere innsiktene våre – om døden, smerten, fortvilelsen. «Nietzsche is the only one to support me: he says *wo*», skriver Bataille (2004: 3, forf.s uth). Han fremhever også Nietzsche i forbindelse med *vennskapet* (1988: 47), og skriver at han «var blot et lidenskabeligt, ensomt menneske» (1972: 47). Det å være menneske er en såpass vanvittig øvelse at vi er nødt til å dele den med andre. Om det så skal være i et fiktivt litterært fellesskap. «'[M]an alone' is damned» (Bataille 1991a: 23).

Hadde ikke Bataille også vært forfatter av grovt pornografiske romaner, hadde kanskje Bataille-resepsjonen vært mer opptatt av dette. Nefer Olsen og Crowley er inne på det. Crowley registrerer at ord som *kjærlighet*, *kjærlig*, o.l., dukker opp hos Bataille på steder som kan virke overraskende (2005: 180ff. Det er det franske *tendresse*, ikke *amour*, det er snakk om). Dette skjer gjerne i tilknytning til det ikke-assimilerbare. I drøftingen av et utsagn om Céline, at det som ifølge Bataille gir *Reisen til nattens ende* «sin menneskelige betydning, det er det livssamkvem og den utveksling som praktiseres med dem som elendigheten har utstøtt fra menneskeligheten» (178), kommenterer han: «Her er også det til

²⁶³ Med «vesen» mener han så vidt jeg kan se *menneske* her. Dette går frem f.eks. når han skriver: «Denne avgrunnen finnes for eksempel mellom dere som lytter til meg, og jeg som snakker til dere» (s.st.).

stede som rett og slett må kalles en *etikke*» (s.st., forf.s uth.).²⁶⁴ Nefer Olsen er opptatt av henvendelsen, som han mot slutten av *Theory of Religion* finner *direkte, plutselig* og *med patos*. Her er den sjeldent tydelig og abrupt, og uten kamuflasje rettet mot leseren. Hvorfor, spør Nefer Olsen, er en så direkte tiltale nødvendig? Svaret antyder at den impliserer nødvendigheten av «at give afkald på den teoretiske diskurs' fingerede autoritet til fordel for en selv-ophævende *ydmxyghed*» (1994: 87, forf.s uth.), det vil si, slik jeg forstår det, at forfatteren, *autor*, må gi opp sin *autoritet* og trekke leseren inn i teksten. Ikke bare ydmykhet, men også *ynkelighet*, viser Bataille frem. I *Guilty* skriver han at *ingenting er mer pinlig enn suksess* (1988: 95). For å få suksess må man nemlig anerkjenne «natural facts» (s.st.), det vil si gi opp den trassen Bataille, i likhet med Duun, aldri renonserer på.

Bataille viser både *fortvilelse*, *kompromissløshet*, *agresjon* og *arroganse*, for eksempel når han konkluderer «The reasons for Writing a Book...» slik: «my attitude is tied to a hatred of authority that does not accept the possibility of defeat» (1991c: 11). Han kneiser med nakken og blåser til dem som lar seg begrense i sin livs- og tankeutfoldelse, men uten at det går på bekostning av generøsiteten, ydmykheten og vennligheten. Dette skiller ham fra beslektede tenkere som Nietzsche og Paglia. Her er ingen begrepsnani og flottenfeieri; mens de er suverene er Bataille menneskelig og svak. Hans fortvilelse gjør ham tiltalende. Han ser ut til å trenge meg, leseren, for å fullføre sitt verk. «[A]lt i mig giver sig til andre!» (1972: 176), skriver han i *Den indre erfaring*. Og i brevet til Char:

fragile human beauty moves me in that disquieting way only when I understand that the night from whence it comes, and into which it goes, is unfathomable. How I love the distant outline that men have ceaselessly left of themselves in this darkness! That far-off image delights me. I love it, and I often feel the pain from loving it too much. Humanity, sordid or tender, and always *astray*, even in its miseries, its stupidity, and crimes, presents an intoxicating defiance. (1990a: 34, forf.s uth.er)

Jeg har tidligere sitert Bataille på følgende: «Morality has value only when advising us to risk ourselves» (2004: 28). Det ikke er etikk hvis det ikke *koster*, slik både Duuns og Batailles gjør. Den sterke vekten på fellesskap gjør Batailles etikk, i likhet med Duuns, til en kjærlighetsetikk. Men det er en kjærlighet som river skorpen av sår. Det er ubehagelig å få sympati med Tor, som ikke bare dreper, men er kald nok i mordøyeblikket til å gjøre detaljerte kalkuleringer av hva som skal til for ikke å bli oppdaget. Det er opprivende å følge Frigg, som gjennom løgn og abort påfører andre smerte og kanskje til og med tar livet av ham som dyrket henne uforbeholdent. Grunnen til at vi holder det ut må være at det også er skjønnhet og nytelse i det.

²⁶⁴ Jeg tolker tillegget *rett og slett* som et utsagn om at dette ikke er selvsagt, at man må beseire en viss motstand for å komme til et slikt standpunkt. I en epostutveksling juni 2011 bekrefter Crowley mine tanker, han skriver bl.a. at «I quite agree that Bataille's concern [for the reader, skriver han, dette har å gjøre med min måte å stille spørsmålet på] is both moving and under-recognized».

AVSLUTTENDE

I denne delen har vi sett på forholdet mellom etikk, estetikk og sansing. Kunst, religion og forholdet til naturen kan ses som innganger til samme felt, der Duun viser behovet for en himmel over mennesket, noe som er større enn det materielt-hverdagslige mål-middel-kjaset. Hos Duun er religionen i stor grad gitt opp som premissleverandør for etikken. I stedet kan den brukes som hvilepute mot frykten for død, ensomhet og vondskap. Dessuten kan den gi trøst og styrke, særlig hos eldre personer og personer som tar den på alvor. Men *religiositeten* gis ikke opp. Den viser seg som bevissthet om en større sfære, som (natur)mystikk, indre erfaring, hva man ønsker å kalle det. Dermed har den en etisk side, gjennom at mennesket blir bevisst hvor lite det er under himmelen.

Enda en gang har vi sett Duuns opptatthet av tiden. Den menneskelige tiden er underlagt begrensninger som en *annen*, og antydnet *gudelig*, tid ikke er (enten denne skal oppfattes som reell eller kontrasterende grep). Presten i *I blinda* er en av dem som gjør oppmerksom på dette, når han sier til Anders at «Solvi, *hun* tilgiver dig» (5: 193, forf.s uth.). Helmer gjør det samme i forbindelse med utroskapen sin, når han sier at «Herren har tilgitt meg det for over tusen år sia» (12: 160), men at skylden er like vanskelig å bære likevel: «det er *for seint*, menneske!» (158, forf.s uth.). Mens Lars Lines jr. viser det negativt: Han påstår at synden er «*ugjort*» (4: 251, forf.s uth.), noe den selvsagt ikke er (om ikke annet så fordi en av dem han syndet mot, Julius, er død som følge). Det er stor forskjell mellom å ikke se noe i øynene, og ta det med seg videre som en realitet, ubehagelig rett nok, men like fullt: Dette skal du bære.

Når det først er åpnet for at mennesket trenger noe større enn materialiteten, må det noe til som kan veie opp for flosklene Duun finner i den samfunnsskapte religionen. Det er et poeng at en interesse for naturen, religiositeten og kunsten blir merkbar samtidig i forfatterskapet (nemlig i «Berre 'verden'», 1907). Søkningen må også *finne* noe, virker det som, og i den besjelede naturen finner mennesket noe det ikke finner i det menneskestyrte. Den store verden, med sin uendelige stjernehimmel, levende vind og betraktende måne er en realitet som forteller mennesket noe om sin stilling i altet, og gir det grunn til å være ydmyk i sin forståelse av seg selv og verden.

Duun har aldri vært holdt frem som en forfatter som i særlig grad går et poetologisk ærend. Like fullt har han en poetikk, både implisitt og halvveis uttalt. I denne er overskridelsen av entydighetslogikken ett poeng. At det stygge og farlige må være med, er et an-

net. Dans og musikk fører i ytterste konsekvens i døden, eller «dukt på kalde sjøen» (1976 2: 11). Viser og dikt «held eg for skam» (7: 69), sier Odin, det er «[b]erre jål og tull og kjærlegheit» (84); dype følelser kan man ikke snakke om på en inderlig måte, da forsvinner de i ord og geberder. En stor del av ambivalensen overfor kunstuttrykket originerer nok hos forfatteren selv, mens noe er et trekk ved samfunnet han tegner nettopp i et slikt uttrykk. Duun er også godt klar over at kunsten har en dragende kraft, som både kan gi intense og lystfulle opplevelser, men også dra mennesket så langt ut av rasjonaliteten at det blir vanskelig å finne veien tilbake. Den samme kraften blir jeg oppmerksom på når jeg leser hans tekster. Metodene forfatteren bruker for å vise dette, er i høy grad strategier for selvundergraving, med formuleringen «tøv og litteratur» (12: 125) som den mest konsentrerte. I en biografisk uttalelse om fotografiet berører han *representasjonsproblemet*, og han flagger flere ganger meninger om kunstens *sosiale* funksjon (som når Hans Vågan i *Det gode samvite* anbefaler Henrik å ta salgbare bilder av «kvar ein garstaur og uthusvegg» i bygdesamfunnet, 4: 248). I rammefortellingen i *Blind-Anders* står Åsel på fornuftens og samfunnets side. Hun vil ha en kunst som enten har en lære eller er underholdende. Mens Blind-Anders' kryptiske kommentarer viser et helt annet syn. En konflikt mellom kunst og kultur er her enkel å spore. Og Duun stiller seg *ikke* på kulturens side.

III) Utgang

«DA FØRST VEIT DU AT DU ER TIL»

Every wise saying has an opposite one, no less wise, to counterbalance it.
Santayana, fra Duuns *Stor-menn har sagt*

Prosjektet i denne avhandlingen har vært å vise hvordan Duun er kjærlighetens og motsetningenes dikter like mye som Den store etikeren i norsk litteratur. Man kan gjerne si at han er etikker, men da på en annen måte enn det som har vært tendensen i tidligere forskning. Misnøyen med resepsjonen innebærer på ingen måte en tanke om at forfatterskapet er uetisk. Men vekten på den oppbyggelige etikken har hindret kvaliteter – forstått som både verdier og egenskaper – i forfatterskapet å komme til sin rett.

Mitt utgangspunkt har vært at etikken må leses ut av det estetiske og litterære i større grad enn det som har vært vanlig. Det estetiske har her vært brukt i alle sine betydninger, som peker mot henholdsvis *sansing*, *skjønnhet* og *kunst*, men det har vært et mål å løfte frem den første, som også historisk er den eldste og mest oversette. Fremgangsmåten har vært tekstnært å lese etter det som har vært kalt tekstenes *holdning*. Dette har vært gjort gjennom problemstillinger som går på kjærlighet, selvmord, kunst og overskridelse. Dessuten har jeg vært opptatt av lesingens vesen og etiske potensial, og av tid og død i forfatterskapet. I dette har Løgstrup gitt et blikk for sansingens nødvendighet for etikken, mens Bataille har vært viktig for alt som går på overskridelse, erotisme, indre erfaring o.l.

Først så vi i «Ei lita jente og tjyven hennes» og «Millom røvarar og rettferdsmentneske» to ytterpunkt i verdiladningen hos Duun. Det var tekster der henholdsvis godheten og ondskaperen rådde grunnen, og vi så hvordan Duun i «Ei lita jente» gjennom en form for *litterær argumentasjon* – med gjentakelser, synsvinkelskifte osv., i det hele tatt *måten* rekken av hendelser var fremstilt på – tok leseren i hånden og ledet ham trinn for trinn mot å dele jentens aksept av og omsorg for morderen. Den litterære argumentasjonen bringer leseren i en stemning der hans forsvarsverk settes ut av spill; hans rasjonelle jeg, som vanligvis styrer hans dommer, blir overstyrt av hans estetiske sans. Forfatteren forfører eller manipulerer leseren, som gjennom den narrative fremdriften blir fanget inn av konsekvensen i teksten. Denne teknikken er, mener jeg, vel så effektiv som om forfatteren skulle ha gått frem i en overtalende modus. I lesingen av «Millom røvarar» ble det blant annet tydelig hvordan massementnesket ble utlevert. Det tilsvarende litterære ligger i

måten begynnelse og slutt opphevet hverandre, og opprettet en tid og et sted (i hvert fall metaforisk: et erfaringsrom) som ikke kan finnes annet enn som tekst. Dette er et omsorgens sted, utopisk kanskje, men det tillater hovedpersonen, utstøtt både av røvere og rettferdsmennesker, å eksistere, for leseren om ikke annet. Begge deler er eksempel på hvordan den litterære utsigelsesformen skaper virkninger som ikke en ikke-fiksjonell form kan få i stand. I denne delen kom vi også til en preliminær bestemmelse av Duuns etikk, som også, selv om den er *tom* i den forstand at den er overlatt til leseren å sette ord på, inneholder en rekke konkrete verdier, som utholdenhet, ærekjærhet, stolthet osv.

I neste del ble lesemåten videreført gjennom undersøkelsen av et utvalg fremstillinger av forelskelse, erotikk og kjærlighet i forfatterskapet, der en rekke kjennetegn går igjen: det forbudte, farlige og overskridende. Vi så på døden som det paradigmatisk mest ukjente, en absolutt grense, men en grense det til og med – med et ord som *kjærleik.sverda* brukt om dødsriket, og med en form for *ikke-viten* i utsagn som at døde personer «veit meir enn» de levende – er åpnet for at det ligger en mystisk utlignelig innsikt bak. Med Frigg i *Det gode samvite* nærmet vi oss en litterær *hypermoral* i Batailles forstand. Vi så også på hvordan kvinnen har blitt oppfattet i sekundærlitteraturen, og jeg argumenterte mot tendenser den har hatt til å se henne som underdanig og svak. Både Astri i *Juvikfolke* og Gudrun i *Gud smiler* inviterer til slike lesinger, og både Friggs, men særlig Gudruns erfaringer og de innsikter som ligger i disse, har vært oversett i resepsjonen.

På samme måte som jeg både ser overskridelse *i* tekstene og tekstene *som* overskridende, ser jeg kjærlighet *i* tekstene og tekstene *som* kjærlige. Lars Lines' utsagn «Eg har synt fram dyre i meg åt henne; og det kan eg ikkje tilgi henne» (4: 222), får frem det radikale ved denne kjærligheten. Her *har* virkelig grensen mellom Lars og konen forsvunnet. Likevel er kjærligheten aldri uproblematisk. Den inkluderer i høy grad de mørke sidene av mennesket: vold, ondskap, undergangslengsel, å være overlatt til sine drifter. Det motsetningsfulle er kanskje det aller viktigste ved Duuns oppfatning av verden, og beskriver både kunsten og kjærligheten. Det er som Torleiv tenker: «den makta som skulde bera dem oppe, ho slo dem ned» (8: 121).

Jeg har flere ganger fremhevet *det umulige* hos Duun. For det første er dette en drift i mennesket: Når Frigg sier: «Får æ ikkj det som e umilig – så kan det vara det sammal» (4: 301), uttrykker hun seg så bataillesk som det er mulig å ønske seg. Mennesket søker mot det umulige – og at det er umulig er en ikke liten del av årsaken. Men det umulige er også noe *tekstene* prøver på. De overskrider det referensielle språket på flere måter; både gjennom paradokset og det gåtefulle, som begge peker mot det som er umulig å fremstille.

Og som kanskje også inneholder en påstand om at det *er* umulig. «Intimacy cannot be expressed discursively», sier Bataille (1989: 50). Det er det samme gamle det handler om, å utsi det uutsigelige. Slik sett er det et umulig prosjekt Duun har satt seg fore.

Fokuseringen på selvmorderne som setter skoene igjen på land, førte til en oppmerksomhet for *estetiske øyeblikk*. Jeg fremhevet her selvmordet som et grunnleggende problem i menneskelivet og motiv i litteraturen, og prøvde å vise hvordan noe så enkelt som et par sko har konnotasjonskraft i seg til å legge til rette for både religiøse, politiske og psykologiske tolkinger, men først og fremst har en etisk-estetisk virkning, gjennom å føre til medlidenhet. Sist men ikke minst argumenterte jeg for at Duun gjennom bildet av de etterlatte skoene utviser omsorg, både for dem som går på sjøen, og for leseren, som ibakt i det opprivende i at noen velger å oppsøke sin egen død, gis bildet i sin varetekt. Duun tar hånd om personene så ikke alle spor skal være borte, og den uhåndterlige smerten blir motarbeidet av det estetiske uttrykket, som kan virke i leseren lenge etter at personen er død og boken lagt bort. De estetiske øyeblikkene er dermed også etiske; de får personene til å leve videre ut over det som er mulig i den virkelige verden, og inneholder på denne måten både nåde, empati, protest og respekt. I tillegg til å lese *Juwikfolkes* Ola Håberg – også en person det har vært tatt for lett på i Duun-forskningen – som den siste forekomsten av dette motivet, leste jeg ham med vekt på melankoli, kunsttematikk og kjærlighet, og fant at han er en person der kjærligheten er uunnværlig for forståelsen, også her på to plan: kjærligheten han har i seg som figur, og kjærligheten han blir behandlet med av forfatteren.

I delen som tar for seg naturen, religiøsiteten og det estetiske, sonderer jeg nærmere i forholdet til naturen, til kunsten, og til det religiøse, som i sin tradisjonelle form fremstår som en stengt vei, til tross for at menneskenes *søken* etter en dimensjon der noe er større enn dem selv, stadig er like prekær. Duun-personenes forhold til den nesten alltid levende naturen kan forstås i retning av naturmystikk, eller religiøsitet uten gud, der tanken blir holdt tilbake fra endelige konklusjoner. Det som med Mathisen ble kalt *den ontologiske komponenten* er en begrunnelse for dette. Det at noe er større enn oss, eller at *verden fins*, uavhengig av mennesket, har etiske konsekvenser, for hvilken plass vi har i verden: Noe er større enn oss, og vi bør derfor være ydmyke. Du skal ikke tro du er noe, sier Duun. Gjennom at det insisteres på det storslagne i naturen, får den en egen status. Når Duuns personer åpner seg for måneskinnsnatten, erfarer de seg selv som en ørliten del av universet. De erkjenner, eller snarere *sanser*, at noe er større enn dem.

Ved hjelp av Batailles tanker om *det umulige fellesskapet* har vi sett at Duuns kritikk av det religiøse samfunnsmennesket, her vekkelseskristendommen, innebærer blottleggingen av en naiv tro på at ting skal være rett frem, årsak-virkning, en regelrett avskrivning av undringen og litenheten som ligger til grunn for det som her blir forstått som en estetisk innstilling, og en avvisning av farlige innsikter. I stedet så vi vikarierende motiv i verk på bedehuset: flokkmentalitet, selvforherligelse, makt, hykleri og suggesjon. Det er etter min oppfatning ikke det å henge ut folk som er det primære, noe man kan få inntrykk av idet Duun på dette punktet har blitt kritisert for å være «enkel». Men i Duuns kompakte skrift er det oftest flere agendaer på gang samtidig, og en interesse for temporaliteten er gjennomgående. Denne viser seg både gjennom en skjebnetung befesting av tiden som realitet, for eksempel gjennom det å se det irreversible i hvitøyet, men også gjennom å bryte med den på ulikt vis. Klokken er «dømt til å gå» (4: 283), men nettopp det som er mest fasttømret er også det det i forfatterskapet er mest viktig å opponere mot. Uten at det går ut over realismen, oppretter Duun sin fiksjonsverden som en *alternativ verden*, der det er mulig som ikke er mulig i vår, for eksempel å gi døde personer et etterliv. Dessuten går vegringen mot konsensus igjen og igjen. Hos Duun er all konsensus av det vonde, i stedet ligger det i tekstenes holdning en avholdenhet i forhold til det å dømme (i begge betydninger av ordet, både å *fordømme* og å trekke slutninger). Som motvekt til dette ligger en *at-het*, som det her har blitt kalt. Løgstrups tanker om *sannsbevegelsens anonymitet, sansingens tilbakeholdenhet og definitiviteten* i verden skriver seg inn i dette feltet.

Dessuten har vi stadig sett en påpeking av det referensielle språkets tilkortkommenhet. Både gjennom den poetiske meningsfylden, men også mer direkte, gjennom brudd på grammatiske regler. For å si det han vil, begår Duun igjen og igjen overtredelser av normalspråklig skikk og bruk. I denne delen, som i flere andre, så vi en ambivalens i forhold til kunstutsigelsen, som ofte blir behandlet med ironi og sarkasme i forfatterskapet. Musikken er det kunstuttrykket som får størst plass. Men også andre kunstarter blir utsatt for forfatterens skeive blikk. Vi så på kampen mellom refleksjon og kunst, oppbyggelighet og destruksjon, som har vært et faktum i vestlig sivilisasjon i alle fall siden Platon, og som blant annet Sontag vier oppmerksomhet i sitt forsvar for det sanselige. I Duun-sammenheng gjør Hageberg, med tanken om litteraturhistorikernes *hev* over primærtekstene, det samme. Han slutter seg altså til, men uten å la det bli et hovedpoeng, min oppfatning av at resepsjonen har hatt en tendens til å ufarliggjøre tekstene. Som Odin ser Duun at kunsten både har en religiøs og en kommersiell side: «slikt skulde heller presten seie», sier førstnevnte etter et teaterbesøk, «og blada» (7: 83). Ikke minst gir det faktum at undergra-

vingen av det kunstneriske som «tøv og litteratur» (12: 125) fremkommer i et medium som selv er kunst, en effekt. Som Lars i *Det gode samvite* sa, er kunsten «des farligere des bedre han var» (4: 254). Likevel var det faktisk kunst Duun viet livet sitt til.

Hva skal vi slutte av dette? Hvilke resultater står lesingen igjen med, hva er det nye og viktige som rettfærdiggjør denne avhandlingen? Min hovedtese var tredelt: 1) at holdningen i Duuns tekster ligner kjærlighet mer enn den ligner etikk, 2) at den ikke kan løsrives fra det estetiske, 3) at overskridelse er et stikkord i hans prosjekt. Denne tesen ser jeg som styrket. Duuns holdning er for meg best beskrevet med ordet kjærlighet. Til personene i hans fiksjonsverden, og til leseren. Han overgir tekstene som en gave, med respekt, anerkjennelse for leserens evner og predisposisjoner, og i tillit til at han vil ta imot den på best mulig måte. Det etiske hos Duun er både motstand, trass, opposisjon, og respekt for det før-kulturelle, sanselige og oversanselige. Hos Elster (1918: 72), Larsen ([1933] 1964: 91) Thesen (1942: 267) og Birkeland (1950: 221) fant jeg formuleringer som sier fra om ett duensk ideal, nemlig det som handler om å *bære børen sin*, å innse at livet innebærer *offer*, men ta det med *verdighet*, som en *plikt*, som Birkeland sier: «utan klynk og klage» (s.st.). Felles for disse er at de ligger relativt langt tilbake i tid, men dette er punkt der jeg mener vi har særlig mye å lære. Vårt rettighetssamfunn er også blitt et sutresamfunn, og vi kunne også hatt godt av å ta til oss at vi ikke skal tro vi er noe: tenke oss om før vi sier noe, i den mediale støyverden vi lever. En åpenhet for dette budskapet kunne gjort livet lettere å holde ut for intelligente og følsomme personer, som er dem Duun ofte lar oppleve livet særlig smertefullt. Ikke minst når det gjelder synet på kjærligheten, har Duun et korrektiv å komme med. I motsetning til vårt sosialdemokratiske kontroll- og rettfærdighetsregime, der enhver skal ha sitt, og lyst, tilfredsstillelse og livsmening fordeles jevnt til høyre og venstre, kan Duuns ville og gale kjærlighet fremstå som horribel, javel, men også som en forlokkende erfaring av noe opprivende altforandrende og ekte. De fire forskerne over peker også mot *aboret* hos Duun. Ja, tap er en del av livet, rettfærdighet er ikke noe du uten videre kan forvente, du skal ikke nødvendigvis høste det du sår, men du må holde ut likevel. «Da først veit du at du er til, kar, når du ikkje står det ut lenger og så enda *må*» (9: 55, forf.s uth.), som det heter i *Olsøygutane*.

Jeg hevdet også at Duun ikke styrer unna det ubehagelige, men inkluderer det både i trassen, i viljen til å gå motstrøms, i fremhevingen av gåtene det ikke fins svar på, og i vegringen mot språklig entydighet. Dette står jeg fast ved. Duuns tekster viser at verden er full av motsetninger. Den lar seg ikke fange inn av en A og ikke-A-logikk; skal man gi en sann beskrivelse av menneskenes virkelighet må kontradiksjonsprinsippet overskrides.

Hos Duun overskrider kjærligheten motsetningen mellom godt og vondt. Mennesket overskrider rasjonaliteten, og det overskrider, eller *vil* overskride, sine egne grenser. Litteraturen overskrider det referensielle språket. Duuns metode hviler på overskridelsen, for gjennom den å gi en poetisk fremstilling av verden.

Identifikasjonen jeg flere ganger har drøftet, henger sammen med dette: Personene *prøver* å gå opp i den andre, tekstene *berder* en slik overskridelse. Dessuten skjer noe lignende i leseopplevelsen, når inntrykkene blir så intense at vi glemmer tid og sted, hvem vi er med våre ynkelige grå liv osv. Så kan man innvende at det ikke er *farlig* å lese, mens overskridelsen har som kjennetegn at den nærmer seg døden. Men også lesingens overskridelse er midlertidig, hadde vi kunnet *bli* i denne verdenen, hadde det blitt amoralsk og farlig for vår sjels helse, i tillegg til at det sperrer mot engasjement i den virkelige verden. Som Attridge sa: «in responsibility I respond with much more than my cognitive faculties: my emotional *and sometimes my physical self* are also at stake» (2004a: 126, min uth.). Leseopplevelsen er også en sammensatt størrelse, med potensial i seg for erkjennelse og trøst, fortvilelse og undergang, og hvordan vi lar oss tiltale, berøre og røre av det skjønnlitterære verket har vært en interesse her. Det er etter mitt syn et faktum at dette skjer. Men det regnes som uvitenskapelig å snakke om det. Jeg minner om Booths bekymring i forhold til om en kokainmisbruker virkelig er rett person å be om en vurdering av kokainens virkninger (1988: 41). I praksis er selvsagt alle litteraturforskere misbrukere på denne måten. Enten det, eller de har avskåret seg fra påvirkningen. I så fall er det ikke litteraturforskere de lenger er.

Det er en spenning her. I lesingen av kjærligheten har jeg hevdet at kjærligheten er undergravende. Jeg har gjennomgående vært skeptisk til oppbyggeligheten lesere før meg har funnet hos Duun, og jeg har vært opptatt av motløshet, død og demoni som viktig både i menneskelivet og særlig i den narrative litteraturen. Men: Det estetiske har jeg like gjennomgående hevdet at har uvurderlig verdi. Både på grunn av tomheten som ligger i en sansende omgang med verden, avholdenheten i forhold til det å dømme, men også positivt beskrevet; jeg har forstått skjønnheten som styrkende, holdningen som en – nota bene: her *god* – kjærlighet, jeg har snakket om ydmykhet, respekt og tillit, og til og med selvmordet har jeg sett på som en gave. Er det mulig å få dette til å henge sammen? Eller blir det en tvungen harmonisering lik den Duun har blitt kritisert for å skrive frem i sine lykkelige slutter? Det er i alle fall snakk om ytterpunkt i et spenn som mennesket beveger seg mellom i en aldri opphørende bevegelse: medlidenhet og motløshet, at-het og betydningsfylde, oppbyggelighet og destruksjon, identifikasjon og ensomhet, håp og desillus-

jon. Mennesket *er* ynkelig lite. Og det er overskridende stort. I den grad disse blir forsonet, er det i leseopplevelsens der og da.

«The human being is paradoxical, a living conflict» sier Michael Weston i en diskusjon av Bataille (2001: 22). Hvis menneskelivet skal oppsummeres i ett perspektiv, må det i så fall, forteller Duun, være et perspektiv som sier at det ikke *er* ett perspektiv. At avhandlingens hovedtittel er et oksymoron, er ment å peke mot dette: Problemet kan ikke løses. Men likevel, «alt skal berast som ein får på seg lagt» (10: 138), som Ragnhild sier. Kan man oppfatte kjærligheten innad i tekstene som destruktiv, oppløsende og farlig, men anta at den slår over i en «oppbyggelig» estetisk erfaring hos leseren? På samme måte som det oppløsende og farlige for eksempel hos Ola Håberg og spelemannen Grundtvig også er musikk folk *trenger* å høre? Kan litteraturens demoni inkorporeres i tekstens kjærlighet analogt med volden og det dyriske i den menneskelige kjærligheten? Begge som den farlige komponenten som *er* der, og som ikke må lyves vekk? I og med at jeg har valgt formuleringen *nådeløs omsorg* (og ikke f.eks. *omsorgsfull nådeløshet*), skulle det være klart at jeg i alle fall *håper* at omsorgen er sterkere enn det nådeløse.

Eller kanskje er det ulike *former* for kjærlighet – *eros*, som er farlig, og som destruktiviteten og det nådeløse står for, vs. *philia*, som er god, og som representeres av medlidenheten og omsorgen. Og at det, selv om Duun er en *eros*-opptatt forfatter, er *philia*, vennskapskjærligheten, som er holdningens kjærlighet. Hvis Helmers gjentatte tiltale til sine «Venner, venner» i *Menneske og maktene* skal tas bokstavelig, er det netopp *philia* han appellerer til. Forfatterskapet toner altså ut i en appell til den; det er den som skal holde personene sammen på sin forblåste knaus gjennom den svarte natten, på samme måte som Aristoteles mente den skulle holde samfunnsmenneskene sammen i vår forblåste natt.

Det er også en motsetning mellom alt jeg har sagt om en tom etikk, om å avholde seg fra å dømme, om at-het, negativitet osv., og de positive dydene jeg tross alt også finner hos Duun. Omsorgen, medlidenheten, ydmykheten, ansvaret, helt ned til at man skal fortsette å ro selv om båten beveger seg i feil retning og man ikke har mer hud igjen i håndflatene. Dessuten er det en spenning i at jeg gjennomgående har kritisert tidligere forskere for å lese for *grunt*, samtidig som jeg sier at det er nok å *se, sanse, ta inn*, uten å legge så mye betydning i det man sanser. Høystad skriver: «Eit hovudkrav i Duun-forskinga må elles vere, viss den vil vere kongenial med objektet sitt, at den ikkje stenger sjølvmotseiinga ute» (1987: 32). Dette må selvsagt ikke få noen til å tro at inkonsekvens har vært et mål i avhandlingen. Men det betyr at det også etter mitt syn må være spenning i forskingsresultatet, hvis det skal yte rettferdighet til et forskingsobjekt som har så mange

motsetninger i seg som Duuns tekster har. Og det å yte rettferdighet til tekstene, å være lydhør og åpen for det de har fortalt meg, har vært min største ambisjon. Alt i alt har jeg forsøkt å bringe på bordet en rikere Duun – mer destruktiv, med større dyp, videre ekstremer, mer avanserte tekster og større relevans for vår tid. Det er fortsatt mye å hente her – forfatterskapet kaller både på en stilistisk studie, der blant annet språklige overskrivelser som dem jeg såvidt har berørt, kunne stå sentralt. Det hadde hatt godt av en studie av eventyrsjangerens osmose med enkelte av novellene, og en undersøkelse av det norrøne forelegget ville også ha vært kjærkommen. Forfatterskapet er i det hele tatt en lekkerbisken for den nysgjerrige forsker. Men det er tid for å sette strek, og jeg vil slutte med Odins ord, som både inneholder en protest, en påpeking av det uavsluttede ved alle våre anstrengelser og et håp om at de i alle fall kan bringes *litt* videre: «Men det e ikkj alt! [...] Det er ikkje *alt*, høyri du!».

Litteratur

Verk av Olav Duun

Alle romaner er sitert fra *Minneutgaven*, alle noveller fra *Soger og forteljingar*.

— 1948/49: *Minneutgave. Skrifter i 12 bind*. Ansvarlig utgiver Rolv Thesen. Oslo: Norli/Tanum. Bind 5-7, *Juvikfolke*, kom i 1948, resten i 1949.

— 1976: *Soger og forteljingar 1-4*. Oslo: Tanum-Norli

— 1916: *Det gode samvite*. Kristiania: Norli

— 1920: *Storbrylloppe*. Kristiania: Norli

— 1924: *Blind-Anders. Forteljingar*. Kristiania: Norli

— 1927: *Storbrylloppe, i Juvikfolke. Bind I: Frå Juvika til Håberg*. Oslo: Norli

— 1930: *Vegar og villstig*. Oslo: Norli

— 1931: *Ragnbild*. Oslo: Norli

— udatert: «Ola Nordmann», Nasjonalbiblioteket Ms.fol. 1606

Nasjonalbibliotekets brevsamling nr. 436

Nasjonalbibliotekets Ms.4° 4391:5 *Stor-menn har sagt*

Annen litteratur

Årstall i klammeparentes viser til originalspråket.

Abel, Lionel 1995: «Georges Bataille and the Repetition of Nietzsche», i Leslie Anne Boldt-Irons (red.): *On Bataille. Critical Essays*. Albany: State University of New York Press

Abrams, M. H. 1971 [1941]: *A Glossary of Literary terms*. 3. utg. New York: Holt, Rinehart & Winston

Adorno, Theodor W. 1992: «Titlar. Variasjonar over Lessing», i *Notar til litteraturen*. Oslo: Samlaget

— 1998 [1970]: *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal

Agamben, Giorgio 1993 [1977]: *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press

Alberoni, Francesco og Salvatore Veca 1989: *Moral och kärlek*. Göteborg: Korpen

Alvarez, A. 1974 [1971]: *Den vrede Gud. En studie i selvmord*, Oslo: Gyldendal

Andersen, Svend 1998: «K. E. Løgstrups etik», i Vetlesen (red.) 1998

— og Per Dahl (red.) 1984: *Kunst og virkelighed. Omkring K.E. Løgstrups æstetik*. Århus: Anis

- «Indledning», i Andersen og Dahl 1984 (red.)
- Andersen, Øivind (red.) 1999: *Dannelse humanitas paideia*. Oslo: Syppress
- Anderson, Laurie 1988: «Sharkey's Day», på *Mister Heartbreak*, lp-plate
- Andersson, Dag T., Finn R. Johannessen og Anders Lindseth (red.) 1994: *Skabelse og Etik. Motiver i K. E. Løgstrups filosofi*. Århus: Mimer
- Andrews, Simon 1982: «Characterisation and Narrative Structure in Olav Duun», i *Scandinavica* 21/1982
- Anker, Nini Roll 1936: [Uten tittel] Hilsen til Duun i *Syn og segn. Serprent av 60-årsheftet*, særnummer til Duuns 60-årsdag
- Ariès, Philippe 1977 [1975]: *Døden i Vesten. Eit historisk oversyn frå mellomalderen til vår tid*. Oslo: Samlaget
- Aristoteles 1989: *Om diktetekunsten*. Oversatt av Sam. Ledsaak, Oslo: Dreyer.
- 2006: *Etikk. (Den nikomakiske etikken)*. Oslo: Gyldendal
- 2008: *Poetikk*. Oversatt av Øivind Andersen. Oslo: Vidarforlaget
- Asheim, Ivar 1997: *Hva betyr holdninger? Studier i dydsetikk*. Oslo: Tano Aschehoug
- Attridge, Derek 2004a: *The Singularity of Literature*. London/New York: Routledge
- 2004b: *J. M. Coetzee & the Ethics of Reading. Literature in the Event*. Chicago/London: University of Chicago Press
- Augustin 1998: *Augustins Bekendelser*. København: Sankt Ansgars Forlag
- Aune, Hallgerd 1978: *Attkallingstradisjonar og namneval i Skaun 1910-1977*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Trondheim 1978
- Bakhtin, Mikhail 1991 [1963]: *Dostojevskijs poetikk*. Gråbo: Anthropos
- Bale, Kjersti 1997: *Om melankoli*. Oslo: Pax
- Bang, Herman 1912 [1889]: *Tine*, i *Værker i Mindeudgave*. Trykt etter andreutgaven, 1900
- Barthes, Roland 1970 [1953]: *Litteraturens nullpunkt*. Oslo: Cappelen
- 1975 [1957]: *Mytologier*. Oslo: Gyldendal
- 1980 [1972]: «Chateaubriand: Life of Rancé», i *New Critical Essays*. New York: Hill and Wang
- 1988: «Textual Analysis: Poe's 'Valdemar'», i David Lodge (red.): *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London/New York: Longman
- 1996 [1970]: *Japan – tegnenes rike*. Oslo: Pax
- 1998 [1973]: *Lysten ved teksten*. Oslo: Solum
- 2000 [1977]: *Fragmenter av kjærlighetens språk*. Oslo: Spartacus
- Bataille, Georges 1972 [1954]: *Den indre erfaring*. København: Rhodos
- 1984a: «Ofringens lemlæstelse og Vincent Van Goghs afskårne øre»,
- 1984b: «Rådden sol»,
- 1984c: «Sol-anus» og

- 1984d: «Kongedømmet i det klassiske Europa», alle i Schmidt (red.) 1984
- 1988 [1961]: *Guilty*. Venice, California: Lapis
- 1989 [1973]: *Theory of Religion*. New York: Zone books
- 1990a [1950]: «Letter to René Char on the Incompatibilities of the Writer», og
- 1990b [1955]: «Hegel, Death and Sacrifice», begge i *Yale French Studies* 78/1990
- 1991a [1962]: *The Impossible*. San Fransisco: City Lights
- 1991b: «En besmutning utan gräns. Jules Michelet och Häxans», i *Res Publica. Tidskrift för politisk kultur och kulturpolitik* 18/1991
- 1991c: «The reasons for Writing a Book... », i *Yale French Studies* 79/1991
- 1993 [1957]: *Literature and Evil*. London/New York: Marion Boyars
- 1996 [1957]: *Erotismen*. Oslo: Pax
- 2004 [1945]: *On Nietzsche*. London/New York: Continuum
- 2005 [1933]: «Fascismens psykologiske struktur», i *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon* 3/2005
- 2006a: «The Big Toe» [1929],
- 2006b: «The Solar Anus» [1931],
- 2006c: «The Notion of Expenditure» [1933],
- 2006d: «The Sacred» [1939] og
- 2006e: «The 'Old Mole' and the Prefix *Sur* in the Words *Surhomme* [Superman] and *Surrealist*» [1968], alle i *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Baudelaire, Charles 1993 [1869]: *Prosaedikt*. Rakkestad: Valdisholm
- Baumgartner, Walter 1990: «Odin – ekstremist i praktisk filosofi?», opposisjon ved Ole Martin Høystads disputas, i *Norskkrift* 63
- Bayley, John 1960: *The Characters of Love. A study in the Literature of Personality*. London: Constable
- Beardsworth, Richard 1998 [1996]: *Derrida and the Political*. London/New York: Routledge
- Becker, George 1978: *The Mad Genius Controversy. A Study in the Sociology of Deviance*. Beverly Hills/London: Sage Publications
- Benjamin, Walter 1975: «Fortelleren», i *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*. Oslo: Gyldendal
- 1991: «Agesilaus Santander», i *Fragmente. Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften Band VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- 1994 [1928]: *Det tyske sorgespilletts opprinnelse*. Oslo: Pax
- Berg, Mai-Elisabeth 2001: *Fra myte til poesi. Gudediktene i Den eldre Edda som litterær komposisjon*. Dr. art.-avhandling Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
- 2008: «Om melankoli og poesi», i *Klassekampen* 4/8-2008
- Beyer, Harald 1959: *Nietzsche og Norden. Bind 2: Dikterne og diktningen. Universitetet i Bergen. Årbok 1959. Historisk-antikvarisk rekke nr.1*

- og Edvard 1996 [1. utg. 1952]: *Norske litteraturhistorie*. 5. utg. Oslo: Tano Aschehoug
- Bibelen*. Diverse utgaver på <http://www.bibel.no/> og <http://www.nynorsk.no/mu/smio/bibelen/>
- Biedermann, Hans 2000 [1989]: *Symbolleksikon* Oslo: Cappelen
- Bildøen, Brit 2003: «Den andre forsoninga. Litterære perspektiv på sjølv mord», i *Suicidologi* 1/2003
- Birkeland, Bjarte 1950: «Naturskildringane i Olav Duuns diktning føre 'Juvikfolke'», i *Thesen* (red.)1950
- 1976a: *Olav Duuns søger og forteljingar. Forteljekunst og tematikk*. Oslo: Samlaget
- 1976b: «Lauris og Odin – hund og menneske», i Dalgard (red.) 1976
- 1983 [1975]: «Olav Duun», i Edvard Beyer (red.): *Norges litteraturhistorie IV. Fra Hamsun til Falkberget*. Oslo: Bokklubben nye bøker
- Birnbäum, Daniel og Anders Olsson 1992: *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*. Uddevalla: Bonniers
- Bjerg, Svend 1975: *Døden*. København: Berlingske forlag
- 1981: *Den kristne grundfortelling. Studier over fortelling og teologi*. Århus: Aros
- 1986: *Fortelling og etik*. København: Gyldendal
- Bjøndal, Jan 1998: *Kast dit brød paa vandet. En analyse av Olav Duuns Juvikfolke, Tarjei Vesaas' Kimen, Johan Borgens Lillelord-trilogi, Bergljot Hobæk Haffs Heksen, Åge Rønning's Kolbes reise, Peter Høegs De måske egnede*. Oslo: Solum
- Bjørkøy, Aasta Marie Bjørvand 2011: «Teksters hviskelek – Edisjonshistorien til Duuns romaner *Paa tvert og Juvikingar*», i *Edda* 1/2011
- Bjørndal, Arne 1952: «Nasjonalinstrumentet hardingfele 1651-1951», i *Universitetet i Bergen. Årbok 1950*. Historisk-antikvarisk rekke nr. 3. Bergen
- og Brynjulf Alver 1985: *– og fela ho lét. Norske spelemannstradisjon*. Bergen: Universitetsforlaget (2. utg.)
- Björnson, Bjørnstjerne 1920 [1860]: «Faderen», i *Samlede digter-verker 1. bind (Andet halvbind)*. Kristiania/København: Gyldendalske boghandel
- Blanchot, Maurice 1996: *Innriss. Essays i utvalg*. Oslo: Aschehoug
- Bloom, Harold 1994: *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. New York/San Diego/London: Harcourt Brace & Co.
- Blunt, James: «You're beautiful», <http://www.youtube.com/watch?v=ztc4V3ttlso> (musikkvideo)
- Booth, Wayne C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London: University of Chicago Press
- 1988: *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press
- 1989: «Are Narrative Choices Subject to Ethical Criticism?», i James Phelan (red.): *Reading narrative. Form, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press
- 1998: «Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake», i *Philosophy and Literature* vol. 22 nr. 2/1998

- Bredella, Lothar 1996: «Aesthetics and Ethics: Incommensurable, Identical og Conflicting?», i Gerhard Hoffmann og Alfred Hornung (red.): *Ethics and Aesthetics. The Moral Turn of Postmodernism*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter
- Brontë, Emily 1995 [1847]: *Wuthering Heights*. London: Penguin
- Brooks, Peter 1985 [1984]: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage Books
- 1994: «Aesthetics and Ideology – What Happened to Poetics?», i George Levine (red.): *Aesthetics and Ideology*. New Brunswick: Rutgers University Press
- 1996 [1994]: «The Idea of a Psychoanalytic Criticism», i *Psychoanalysis and Storytelling*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell
- Brørs, Sturla 1942: «Dei livsudugande. Ein Duun-studie». *Syn og segn* 1942 [uten heftenummer]
- Buvik, Per 1994: «Georges Bataille og litteraturens oppgave», i *Bøk* 3/1994
- 1998: *Georges Bataille*. Oslo: Gyldendal
- Bygstad, Erik 1986: «Duensk komplementaritet: Menneske og maktene», i *Edda* 2/1986
- Bystad, Erik 1998: «Den mystiske erfaring», i *Det romantiske opprør*. Oslo: Gyldendal
- Bø, Olav 1987: *Trollmakter og godvette. Overnaturlige vesen i norsk folketru*. Oslo: Samlaget
- Calvino, Italo 1992 [1988]: *Amerikanske forelesninger. Seks påminnelser for neste årtusen*. Oslo: Cappelen
- Camus, Albert 2002 [1942]: *Myten om Sisyfos. Essay om det absurde*. Oslo: De norske bokklubbene
- Caputo, John D. 1993: *Against Ethics. Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press
- 1997: *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press
- 2000: *More Radical Hermeneutics. On Not Knowing Who We Are*. Bloomington: Indiana University Press
- Chopin, Kate 1984 [1899]: *The Awakening and Selected Stories*. New York: Penguin
- Christensen, Inger 1988 [1981]: *Alfabet*. København: Gyldendal
- Cixous, Hélène 1985 [1977]: *At komme til skriften*. København: Rosinante
- Compagnon, Antoine 2004 [1998]: *Literature, Theory and Common Sense*. Princeton/Oxford: Princeton University Press
- Cooper, J.C. 1984 [1978]: *Symboler*. Göteborg: Forum
- Critchley, Simon 1992: *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Oxford: Blackwell
- 2005: *Very Little ... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. 2. utg. [2004] London/New York: Routledge
- 2007: *Infinitely Demanding. Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. London/New York: Verso

- Crowley, Martin 2005: «Mennesket uten», i *Agora. Journal for metafysiske spekulasjon* 3/2005
- Dahl, Berit Helene, Arne Engelstad, Ingelin Engelstad, Ellen Beate Halvorsen, Ivar Jemterud, Arne Torp og Cathrine Zandjani 2008: *Grip teksten. Norske Vg3. Studieforbereende utdanningsprogram*. Oslo: Aschehoug
- Dahl, Willy 1970: «Fra syntaks til ideologi», i Willy Dahl (red.): *Tekstopplevelser. Ni analyser av norske prosatekster*. Oslo: Universitetsforlaget
- 1984: *Norges litteratur II: Tid og tekst 1884-1935*. Oslo: Aschehoug
- 1989: *Norges litteratur III: Tid og tekst 1935-1972*. Oslo: Aschehoug
- 1995 [1965]: *Stil og struktur. Linjer i norsk fiksjonsprosa gjennom to århundrer*. 2. utg. Bergen: Eide
- Dalgard, Olav 1921: «Juvikverket av Olav Duun», i *Ung-Norrig* 6/1921
- (red.) 1976: *Olav Duun. Ei bok til 100-årsjubileet*. Skien: Noregs Boklag
- 1976: «Menneske-typar som Olav Duun ikkje likte», i Dalgard (red.) 1976
- de Man, Paul 1983: «The Rhetoric of Temporality», i *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2. utg. London: Methuen
- de Rougemont, Denis 1983: *Love in the Western World*. 2. utg. [1956]. Princeton: Princeton University Press
- Derrida, Jaques 2004a: «Following theory», samtale med Nicholas Royle, Christopher Norris og Sarah Wood, i Payne og Schad 2004
- 2004b [1978]: *Sannheten i maleriet. Restitusjoner av sannheten i skonummer*. Oslo: Pax
- 2005 [1985]: «Brev til en japansk venn», i *Agora. Journal for metafysiske spekulasjon* 1-2/2005
- Dostojevskij, Fjodor 1980 [1876]: «Selvmord og udødelighet», i *En forfatters dagbok. Et utvalg presentert og oversatt av Geir Kjetsaa*. Oslo: Gyldendal
- Duras, Marguerite 1993: «Jeg har ofte tenkt på ... », i *At lese*. Skive: Forlaget Lundtofte
- Eaglestone, Robert 1997: *Ethical Criticism. Reading After Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Eco, Umberto 1990: *The Limits of Interpretation*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press
- 2004 [2002]: *Skjønnhetens historie*. Oslo: Kagge
- Edda. Den eldre Edda, Den yngre Edda*. Samlaget 2008
- Egnund, Ivar Mortensson 1920: *Valund. Spelstykke fra runetidi i fem vendingar*. Kristiania: Olaf Norlis forlag
- Eide, Roar 1968: «Menneskenes rike. Livssyn og livsholdning i Olav Duuns siste verker», i *Edda* 1/1968
- Eide, Tormod 1990: *Retorisk leksikon*. Oslo: Universitetsforlaget
- Elster, Kristian d.y. 1918: «Digtning og ideer», i *For kirke og kultur*, vol. 25. 1918 [uten heftenummer]

- 1934: *Illustrert norsk litteraturhistorie. Sjette bind. Det tyvende århundre*. 2. utg. Oslo: Gyldendal
- Engdahl, Horace 1977: «Inledning: Litteraturens historia som hermeneutisk problem», i Horace Engdahl, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Melberg og Anders Olsson (red.) 1977: *Hermeneutik. En antologi*. Stockholm: Rabén & Sjögren
- 2005 [1994]: *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Stockholm: Bonniers
- Eriksen, Trond Berg (red.) 1993: *Vestens tenkere*, bind 1-3. Oslo: Aschehoug
- Eskeiland, Severin 1916: «Boksjaa», i *For bygd og by* 24/12-1916
- Felski, Rita 2005: «Redescriptions of Female Masochism», i *Minnesota Review* 63-64/2005
- Fet, Jostein 1966: «Sjølvsviket – eit motiv i Olav Duuns dikting», i *Syn og segn* 1966 [uten heftenummer]
- Fetveit, Leiv 1966: «Overlevingsevna i Olav Duuns *Menneske og makten*», i *Norsk litterær årbok* 1966
- 1976: «Det verjelause i Olav Duuns dikting», i Dalgard (red.) 1976 (først trykt i *Syn og segn* 2/1967)
- 1979: *Juwikfolke og tradisjonen*. Oslo: Samlaget
- Fish, Stanley 1980a: «How to Recognize a Poem When You See One» og
- 1980b: «What makes an Interpretation Acceptable?», begge i *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press
- Fjær, Sigurd 1933: «Litt um vondskapsproblemet i Duuns dikting», i *Syn og segn* 1933 [uten heftenummer]
- Fløttum, Sivert 2002: *Olav Duun – dikteren på Rambergfjellet*. Upubl. CD-ROM
- Folkestad, Gretha Holtan 1973: *Folketradisjon i Duuns noveller fra samlingene Gamal jord, Blind-Anders og Vegar og villstig*. Hovedoppgave i norsk, Universitetet i Oslo
- Fosse [Syéd], Grethe 2001: «Og så veit vi ikkje kva det er!» *Dialogisitet i Olav Duuns Samtid*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Bergen
- 2008: «Misvisende om rasisme», i *Klassekampen* 3/7-2008
- Fosse, Jon 2000: «La Gnose de l'écriture», i *LEXI/Textes* 4/2000. Paris: L'Arche Editeur
- Freud, Sigmund 1966 [1930]: *Ubehaget i kulturen*. Oslo: Cappelen
- 1971: «On Transcience», i bind 14, og «The Uncanny», i bind 17, av *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. London: Hogarth Press
- Fromm, Erich 2003 [1956]: *Om kjærlighet*. Oslo: Cappelen
- Frosch, William A. 1990: «Moods, Madness and Music II. Was Handel Insane?», i *The Musical Quarterly* vol. 74 nr. 1/1990
- Frye, Northrop 1983 [1981/82]: *The Great Code. The Bible and Literature*. San Diego: Harcourt
- Gadamer, Hans-Georg 1977: «Tidsavstånd, verkningshistoria och tillämpning i hermeneutiken», i Engdahl m.fl. (red.) 1977

- 1997 [1960]: *Sanning och metod. I urval. Urval, innledning och översättning av Arne Melberg*. Göteborg: Daidalos
- 2001: «Tekst og fortolkning», i Læg Reid og Skorgen (red.) 2001
- Gatland, Jan Olav 2006: *Det litterære liv. Rolv Thesen og hans tid*. Bergen: Vigmostad & Bjørke
- 2010: *Ord og orgasme. Ein biografi om Ola Raknes*. Oslo: Samlaget
- Genette, Gérard 1983 [1980]: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press
- 1988: *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, New York: Cornell University Press
- 1997 [1987]: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press
- Gilhus, Ingvild Sælid og Lisbeth Mikaelsson 2007: *Hva er religion*. Oslo: Universitetsforlaget
- Grabes, Herbert 1996: «Ethics, Aesthetics, and Alterity», i Gerhard Hoffmann og Alfred Hornung (red.): *Ethics and Aesthetics. The Moral Turn of Postmodernism*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter
- Granberg, Anne og Kristin Sampson 2000: «Om kjærlighet. En samtale om kjærlighetens relevans som filosofisk og idéhistorisk tema», i *Replikke* 10/2000
- Graves, Robert 1964: *The Greek Myths* 1 og 2. Harmondsworth: Penguin
- Greve, Anniken 2008: *Litteraturens meddelelse. En litteraturvitenskapelig tolkningsmetodikk i teoretisk, praktisk og skeptisk lys*. Dr. philos.-avhandling, Universitetet i Tromsø
- Grobakken, Nils Kjell 1975: *Sosialpsykologiske og etiske problemstillinger i Olav Duun: Det gode samvite*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Oslo
- Groven, Lars 1995: *Frå Olav Jakobsson Høyem til Olav Duun. Fire nynorske føregangsmenn i Trøndelag*. Trondheim: Tapir
- 1998: *På sporet av Olav Duun. Artiklar og kommentarar*. Trondheim: Tapir
- 2003: «Rytter mot Duun. Striden om ein diktars ettermæle», i *Norsk litterær årbok* 2003
- Grønkjær, Niels 1999: «Efterord» i Vattimo 1999
- Gujord, Heming 1995a: «Den kanoniserte Olav Duun», i *Nordica Bergensia* 6/1995
- 1995b: «Å massakrere et øyvære. Betrakninger om og omkring Olav Duuns roman *Menneske og makten*», i *Edda* 4/1995
- 2000: «Vitalistiske drag i Olav Duuns forfatterskap», i *Norsk litterær årbok* 2000
- 2004: *Juwiking og medmenneske. En kontekstuell tilnærming til Olav Duuns Juwifolke*. Dr. art.-avhandling, Universitetet i Bergen
- 2007: *Olav Duun. Sjøtrønder. Forteller*. Oslo: Aschehoug
- Gundersen, Karin 1989: *Roland Barthes. Etapper i fransk avantgardeteori 1950-1980*. Oslo: Universitetsforlaget
- 1999: *Allegorier. Innganger til litteraturens rom*. Oslo: Aschehoug
- Gaasland, Rolf 2004 [1999]: *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget

- Hageberg, Otto 1980: «Drift og drap. Ei anna røyst i *Medmenneske* av Olav Duun», i *Frå Camilla Collett til Dag Solstad. Spenningsmonster i litterære tekstar*. Oslo: Samlaget
- 1981: «Kjærleik, regresjon, død. Underteksten i *Oløygutane* av Olav Duun», i *Norskkrift* 30/1981
- 1995a: «Litteraturforskning som motstand. Refleksjonar med utgangspunkt i Rolv Thesens bok om Olav Duun», i *Norsk litterær årbok* 1995
- 1995b: *Olav Duun. Biografiske og litteraturhistoriske streiflys*. Oslo: Samlaget
- 1996a: *Forboden kjærleik. Spenningsmonster i Olav Duuns diktning*. Oslo: Samlaget
- 1996b: «Det incestuøse hjå Duun», intervju i *Dag og Tid*, 1/2-1996
- 1996c: «Erotikk i konflikt», i *Olav Duun*, forfatteravis som vedlegg til *Dag og Tid* nr. 39, 26/9-1996
- 1996d: «Etterord», i Olav Duun: *Skrifter i samling bind 8. Oløygutane, Carolus Magnus*. Oslo: Aschehoug
- 2004: «Duun er større enn Hamsun», <http://www.dagbladet.no/kultur/2004/02/14/390864.html>
- 2006: Opposisjon *ex auditorio* ved Heming Gujords disputas, i *Edda* 1/2006
- Hagen, Erik Bjerck 2007: «Olav Duun», i Erik Bjerck Hagen, Jørgen Magnus Sejersted, Tone Selboe og Petter Aaslestad: *Den norske litterære kanon 1900-1960*. Oslo: Aschehoug
- Hagerup, Henning 1997: «Døden, reisen og de saliges øyer. Litteraturen og det evige liv», i *Samtiden* 1/1997
- Halberstam, Judith 2008: «The Anti-Social Turn in Queer Studies», i *Graduate Journal of Social Science* vol. 5 nr. 2/2008
- 2009: «En annen motstand», <http://kilden.forskningsradet.no/c17251/artikkel/vis.html?tid=61947>
- Hammer, Espen 1996: «Innledning», i *Bataille* 1996
- 2004: *Det indre mørke. Et essay om melankoli*. Oslo: Universitetsforlaget
- Hamsun, Knut 1918 [1892]: *Mysterier. I Samlede verker. Andet Bind*. Kristiania/København: Gyldendalske boghandel
- Hansen, Jan-Erik Ebbestad 2000: *Den levende kjærlighets flamme. Kristen mystikk fra Augustin til vår tid*. Oslo: Gyldendal
- Hansen, Oskar 1971: «Innledning», i *De store tenkere. Hegel*. København: Berlingske Forlag
- Hansson, Ola 1890: *Friedrich Nietzsche. Hans personlighed og hans system*. Christiania: Cammermeyer
- Harrison, Mary-Catherine 2008: «The Paradox of Fiction and the Ethics of Empathy: Reconceiving Dicken's Realism», i *Narrative*, vol. 16 nr. 3/2008
- Hartnack, Justus 1990: *Hegels logik*. København: C. A. Reitzels Forlag
- Hauge, Hans 1992: *K. E. Løgstrup. En moderne profet*. København: Spektrum.
- 1995: *Den litterære vending. Dekonstruktiv videnskapsteori*. Århus: Modtryk
- Hauge, Olav H. 2008: *Dikt i samling*. Oslo: Samlaget

- Hegel, G.W.F. 1996 [1948]: *Early Theological Writings*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, oversatt av T. M. Knox og Richard Kroner
- 1999: *Åndens fenomenologi*. Oslo: Pax
- Heggstad, Leiv, Finn Hødnebo og Erik Simensen (red.) 1997: *Norron ordbok*. Oslo: Samlaget
- Heiberg, Inger 1976: «Kvineskikkelser hos Olav Duun», i Dalgard (red.) 1976 (først trykt i *Samtiden* 1957)
- Heide, Eldar 2006: *Gand, seid og åndevind*. Avhandling for graden dr.art., Universitetet i Bergen
- Hellbillies 1993: «Som eit lauv i eit vindkast», på *Pela stein*, lp-plate, Spinner records
- Helms, Poul 1956: *Epikurs filosofiske Breve og Hovedlærdomme*. København: Busck
- Heltoft, Bente [Hammerich] 1950: «Psykologiske utviklingsstadier hos hovedskikkelserne i Olav Duuns 'Juvikfolke'», i Thesen (red.) 1950
- 1985: «Olav Duuns Ragnhild-trilogi. Livssyn og strukturgrunnlag», i *Norsk Litterær Arbok* 1985
- Herbjørnsrud, Hans 1992: *Eks og sett*. Oslo: Gyldendal
- Heyerdahl, Grete Børsand 1979: *Idéhistoriske smuler. Essays om litteratur og filosofi, kjærlighet og undertrykkelse – om Hegel, Kierkegaard, H. C. Andersen, Freud, Hermann Hesse, Adorno*. Oslo: Gyldendal
- Hodne, Ørnulf: *Norsk folketro*. Oslo: Cappelen
- Holmgaard, Jørgen 1996: «Realisme og narrativitet. Om narrativ kausalitet». I Jørgen Holmgaard (red.): *Gensyn med realismen*. Aalborg: Center for æstetik og logik/ Medusa
- Hovland, Ragnar 2008: «Om Menneske og maktene», i Stig Sæterbakken og Janike Kampevold Larsen (red.): *Norsk litterær kanon*. Oslo: Cappelen/Damm
- Hugo, Victor 1974 [1862]: *De elendige I-II*. Oslo: Gyldendal
- Høyersten, Jon Geir 1999: «Selvmord i sagaene», i *Suicidologi* 3/1999
- Høystad, Ole Martin 1981: «Sosiale og sosial-etiske spenningar i *I eventyre* av Olav Duun», i *Norsk litterær årbok* 2003
- 1984: «Olav Duuns myte om det kløyvde mennesket. Astris regressive bindingar i *I ungdommen*», i *Norskkrift* 45/1984
- 1987: *Odin i Juvikfolke. Olav Duuns språk og menneskesyn*. Oslo: Aschehoug
- 1991: «Olav Duun. Sentral klassikar og kritisk klovn», i *Syn og segn* 2/1991
- 1996: «Etterord», i Olav Duun: *Skrifter i samling bind 6. I eventyret, I ungdommen, I stormen*. Oslo: Aschehoug
- Haakonsen, Daniel 1966: *Arnulf Overland og den etiske realisme 1905-40*. Oslo: Aschehoug
- 1985: «Olav Duun», i Peter Anker, Kjell Bækkelund og Eilif Straume (red.): *Norske klassikere. Portretter av store norske kunstnere innen litteratur, billedkunst og musikk fra 1600-tallet til vårt eget århundre*. Oslo: Tiden
- 1975: «Henri Bergson i norsk litteratur», i Anne-Lisa Amadou m.fl. (red.): *Fransk i Norge. Til Gunnar Høst på 75-årsdagen 12/8-75*. Oslo: Aschehoug

- 1987: «Tre studier om Olav Duun», i *Tolkning og teori. Festskrift til 70-årsdagen 15. mai 1987*. Oslo: Aschehoug
- Haavaldsen, Anne 1992: *Påvirkning, utvikling, erkjennning, spenning. Tråder i Olav Duuns kjærlighetsroman Gud smiler*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Oslo
- Ibsen, Henrik 1932 [1886]: *Rosmersholm*, i bind 10 av Francis Bull, Halvdan Koht og Didrik Arup Seip (red.): *Samlede verker. Hundreårsutgaven*. Oslo: Gyldendal
- Iser, Wolfgang 1981: «Tekstens appelstruktur», i Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser. An antologi om receptionsforskning*. København: Borgens forlag
- 1988: «The Reading Process. A Phenomenological approach», i David Lodge (red.): *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London/New York: Longman
- 1989: «The Play of the Text», i Sanford Budick og Wolfgang Iser (red.): *Languages of the Unsayable*. New York: Columbia University Press
- Jakobsen, Rolv Nøtvik 2008: «Kanskje kroppen kan be, tenkte jeg», i Hans Hauge og Kristin Ørjasæter (red.): *Åpninger. Lesninger i Hanne Ørstaviks forfatterskap*. Oslo: Oktober
- James, William 1976 [1890]: *Habit*. New York: Norwood Editions
- Jamison, Kay Redfield 1999: *Night Falls Fast. Understanding suicide*. New York: Knopf
- Jensen, Ole 1984: «Sansning og forståelse. Den æstetiske problemstillings systematiske plads i K.E. Løgstrups tenkning», i Dahl og Andersen (red.) 1984
- 1994a: «Kærlighed og livsagtelse»
- 1994b: «Løgstrup som senmodernitetens tenker. Hans Hauges disputats», begge i Ole Jensen: *Sårbar usårlighed. Løgstrup og religionens genkomst i filosofien*. København: Gyldendal
- Jenson, Matt 2006: *The Gravity of Sin. Augustine, Luther and Barth on «Homo Incurvatus in Se»*. London: T & T
- Johannesen, Georg 2004 [1975]: «Om den norske nyrealismen», i *Om den norske tenkemåten*. Oslo: Cappelen (først trykt i *Vinduet* 1/1973)
- Johansen, Kristin 1998: *Hvis kvinner ville være kvinner. Sigrid Undset, hennes samtid og kvinnespørsmålet*. Oslo: Aschehoug
- Johnson, Pål Espolin 1973: *Mennesket i motgang. En innfallsport til Olav Duuns diktning*. Oslo: Cappelen
- 1995: «Etterord», i Olav Duun: *Skrifter i samling bind 2. Hilderøya, Nøkkjølja, Sigyn*. Oslo: Aschehoug
- Jollien, Alexandre 2010 [1999]: *Lovet være svakheten*. Bergen: Efrém
- Jonsson, Tor 1987: «Fattig ynskje», i *Dikt i samling*. Oslo: Samlaget (først trykt i *Ei dagbok for mitt hjerte*, Oslo: Noregs Boklag 1951)
- Joyce, James 1944: *Stephen Hero. Part of the First Draft of «A Portrait of the Artist as a Young Man»*. London: Jonathan Cape
- Juul, Jesper 1996 [1995]: *Dit kompetente barn. På vej mot et nyt værdigrundlag for familien*. Århus: Schönberg

- Kane, Sarah 2001 [2000]: 4: 48 *Psychosis*, i *Complete Plays*. London: Methuen
- Keen, Suzanne 2006: «A Theory of Narrative Empathy», i *Narrative*, vol. 14 nr. 3/2006
— 2007: *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press
- Kemp, Peter 1992: *Lévinas*. Fredriksberg: Anis
- Kempf, Erik og Ole Morsing 1995: *K. E. Løgstrup. Indføring og tekster*. København: Munksgaard
- Kermode, Frank 2000 [1966]: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press
— 2004a: «Value after Theory», samtale med Michael Payne, i Payne og Schad 2004
— 2004b: «Music, Religion and Art after Theory», samtale med Michael Payne og Christopher Norris, i Payne og Schad 2004
- Kielland, Eugenia 1929: «Olav Duun», i *Fem essays om moderne norsk litteratur*. Oslo: Aschehoug (først trykt i *Ord och bild* 1927)
- Kierkegaard, Søren 1994: bind 5-6: *Begrebet Angest* [1844]
— bind 13-15: *Sygdommen til Døden* [1849]
— bind 18-19: *Øieblikket* nr. 5, 27/7-1855, alle i *Samlede værker*. København: Gyldendal
- Kinck, Hans E. 1921: «Kjærligheten i Kormaks saga», i *Mange slags kunst*. Kristiania: Aschehoug
- Kittang, Atle 1988: «Døden er romanens mor. Om kunsten som negativ kraft i Balzacs *Le cousin Pons*», i Ole Birklund Andersen, Flemming Harrits, Jens Hougaard og Morten Kyndrup (red.): *Fortælling og erfaring*, Århus: Aarhus universitetsforlag
— 1996 [1984]: *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*. Oslo: Gyldendal
— 1998: «Biletstriden – før og nå og alltid» og «Røyndomstapets realisme. Om Balzac, Bette og romanen», i *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar*. Oslo: Gyldendal
— 2002a: *Ibsens heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner*. Oslo: Gyldendal
— 2002b: «Kunstens kalde fortrolling», i Steinar Gimnes (red.): *Kunstens fortrolling. Nylesingar i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. Oslo: Cappelen/LNU
- Klujeff, Marie Lund 2003: *Litteraturens tone. Imellem litteraturkritikk og retorikk*. Århus: Aarhus Universitetsforlag
- Knox, T. M. 1996: «Prefatory Note» i Hegel 1996
- Kolstad, Hans 2010: «Etterord» i Jollien 2010
- Kostveit, Åsta Østmoe 2000: *Fuglen i folkekulturen*. Oslo: Landbruksforlaget
- Kristeva, Julia 1977 [1974]: *About Chinese Women*. London: Marion Boyars
— 1994 [1987]: *Svart sol. Depresjon og melankoli*. Oslo: Pax
— 2002 [1987]: «Melankoli og kunstnerisk skaperkraft», i Irene Iversen (red.): *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax
- Krokann, Inge 1933: «Inge Krokann um den aarvisse Duun-avrettinga i 'Tidens tegn', bokavl, bureising og 'Anne paa Torp'», i *Den 17de mai*, 13/12-1933

- Kruken, Kristoffer og Ola Stemshaug 1995 [1982]: *Norsk personnamleksikon*. Oslo: Samlaget
- Kulturbistorisk leksikon for nordisk middelalder. Fra vikingtid til reformasjonstid*. Norsk redaktør: Finn Hødnebo. Oslo: Gyldendal 1956-1978
- Kvernmo, Kjellrun 1972: *Olav Duuns Vegar og villstig. Ein analyse*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Oslo
- Kvernø, Thore Einvik 1976: *Naturskildringene i Juvikfolke*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Trondheim
- Lagercrantz, Olof 2003 [1985]: *Om konsten att läsa och skriva*. Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Lala, Marie-Christine 1995: «The Hatred of Poetry in Georges Bataille's Writing and Thought», i Carolyn Bailey Gill (red.): *Bataille. Writing the sacred*. London/New York: Routledge
- Lampl, Hans Erich 1993: «Friedrich Nietzsche», i Eriksen (red.) 1993
- Langer, Susanne K. 1953: *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. London: Routledge and Kegan Paul Limited
- Langholm, Odd Inge 1992: «Skjønnlitteratur og etikk: Fra den anglo-amerikanske debatt», i Bjørn Tysdahl (red.): *Literature and Ethics. Proceedings from the Symposium «Skjønnlitteratur og etikk»*, Held at the Norwegian Academy of Science and Letters, Oslo, 23-24 April 1992. Oslo: Det norske Videnskaps-Akademi/Universitetet i Oslo
- Larsen, Alf 1964: «På spor etter jeget», i *I kunstens tjeneste. Essays*. Oslo: Dreyer (først trykt i 1933, innholdsfortegnelsen har «efter»)
- 1970: «Dikterens dommedag. Olav Duun: *Menneske og makten*», i Knut Imerslund (red.): *Norsk litteraturkritikk 1914-1945*. Oslo: Gyldendal (først trykt i *Janus* 1938)
- Lavik, Johannes 1916: «Olav Duun: *Det gode samvite*», i *Gula Tidend* 21/11-1916
- Lawrence, D. H. 1995 [1915]: *The Rainbow*. London: Penguin
- Lévinas, Emmanuel 1988: *Etik och oändlighet. Samtal med Philippe Nemo*. Stockholm: Symposion
- 1991 [1961]: *Totality and Infinity. An essay on exteriority*. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers
- 1992 [1979]: *Tiden och den andre*. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag/Symposion
- Levy, Jette Lundbo 1994: «Indirekte dialog om begærets, gavmildhedens og offerets moral», i Rasmussen og Sørensen (red.) 1994
- Lie, Jonas 1883: *Familjen paa Gilje. Et Interieur fra Firtiaarene*. København: Gyldendal
- 1896: *Dyre Rein. En Historie fra Olderfars Hus*. København: Gyldendal
- 1914: *Samlede Værker. VII Bind. Fortællinger og skildringer. Trolld*. Kristiania: Gyldendal
- Lindhardt, Jan 1975: *Retorik*. København: Berlingske forlag
- 1983: *Martin Luther. Erkendelse og formidling i renessancen*. Valby: Borgen
- Lombroso, Cesare 1895 [1888]: *The Man of Genius*. London: Walter Scott Ltd/New York: Charles Scribner's sons

- Longum, Leif 1996 [1994]: «De store fortellingenes tid», i Bjarne Fidjestøl, Peter Kirkegaard, Sigurd Aa. Aarnes, Asbjørn Aarseth, Leif Longum og Idar Stegane: *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*. 2. utg. Oslo: Cappelen/LNU
- Lothe, Jakob 1999 [1994]: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget
- , Christian Refsum og Unni Solberg 1997: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Lunden, Mimi Sverdrup 1982: «Moderne kvinnelitteratur», i Åse Hiorth Lervik (red.): *Gjennom kvinneøyne. Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjon på litteratur 1930-1980*. Tromsø: Universitetsforlaget (først trykt i *Fritt ord* 1937)
- Lübcke, Poul 1987 [1982]: *Vår tids filosofi*. Stockholm: Forum
- 1988: *Filosofileksikonet*. Stockholm: Forum
- Læg Reid, Sissel og Torgeir Skorgen (red.) 2001: *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus
- 2006: *Hermeneutikk. En innføring*. Oslo: Spartacus
- Løgstrup, K. E. 1965: *Kants æstetik*. København: Gyldendal
- 1976: *Vidde og prægnans. Sprogfilosofiske betragtninger. Metafysik I*. København: Gyldendal
- 1978: *Skabelse og tilintetgørelse. Religionsfilosofiske betragtninger. Metafysik IV*. København: Gyldendal
- 1983: *Kunst og erkendelse. Kunstfilosofiske betragtninger. Metafysik II*. Haslev: Gyldendal. Utgitt av Karstein M. Hansen, Svend Andersen, Ole Jensen, Rosemarie Løgstrup og Viggo Mortensen
- 1984: *Ophav og omgivelse. Betragtninger over historie og natur. Metafysik III*. Viborg: Gyldendal. Utgitt av Svend Andersen, Karstein M. Hansen, Ole Jensen, Rosemarie Løgstrup og Viggo Mortensen
- 1994: «Teknologi og etik», i Andersson m.fl. (red.) 1994
- 2006 [1956]: *Den etiske fordring*. København: Gyldendal
- Mann, Thomas 1993 [1933]: *Josef og hans brødre. Første roman: Jakobs historier*. Oslo: Gyldendal.
- Mathisen, Steinar 2003 [1999]: *Skjønnhet, tanke og kunst. Kunstfilosofiske studier*. Oslo: Akribes
- May, Rollo 2007 [1969]: *Love and Will*. New York: Norton
- Midlang, Ivar 1936: «Duun i kvardagslaget», i *Syn og segn. Serprent av 60-årsheftet, særnummer til Duuns 60-årsdag*
- Miller, J. Hillis 1978: «The Problematic of Ending in Narrative», i *Nineteenth Century Fiction* 1/1978
- 1981: «The Ethics of Reading: Vast Gaps and Parting Hours», i Ira Koningsberg (red.): *American Criticism in the Poststructuralist Age*. Detroit: University of Michigan
- 1987: *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*. New York: Columbia University Press
- 1989: «Is There an Ethics of Reading?» i James Phelan (red.): *Reading narrative. Form, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press

- 1990: «Parable and Performative in the Gospels and in Modern Literature», i J. Hillis Miller: *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*. New York: Harvester Wheatsheaf
- 2002: *On Literature*. London/New York: Routledge
- Moe, Moltke 1927: *Moltke Moes samlede skrifter, Bind III*. Oslo: Aschehoug
- Mohn, Vidar 1969: *En litterær analyse av Olav Duuns roman Gud smiler*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Oslo
- Moi, Toril 1994: «Innledning», i Kristeva 1994
- 2006: *Ibsens modernisme*. Oslo: Pax
- Morsing, Ole 1993: «Nogle åbningstræk i K.E. Løgstrups tænkning», i
— 1993 (red.): *K.E. Løgstrup – nye læsninger*. Århus: Slagmark
- Muir, Kenneth 1988: «Introduction», i William Shakespeare: *The Arden Shakespeare. Macbeth*. London/New York: Routledge
- Munch, P. A. 1981 [1841]: *Norrøne gude- og heltesagn*. Revidert utgave ved Anne Holtmark. Oslo: Universitetsforlaget
- Murdoch, Iris 1999a [1959]: «The Sublime and the Good» og
— 1999b [1967]: «The Sovereignty of Good Over Other Concepts», begge i *Existentialists and Mystics. Writings on philosophy and Literature*. New York: Penguin
- Myklebust, Ragnar Braastad 1987: «Bataille og post-strukturalismen. Glimt fra en fransk diskusjon» i *Agora. Journal for metafysiske spekulasjon* 3/1987
— 1989: «Georges Bataille. Filosofiens 'indre fiende'», i *Arr* 1/1989
— 2005: «Georges Bataille. Introduksjon og resepsjon», i *Agora. Journal for metafysiske spekulasjon* 3/2005
- Myskja, Audun 2006: *Den siste song. Sang og musikk som støtte i rehabilitering og lindrende behandling*. Bergen: Fagbokforlaget
— 2007: «Sang gjør godt - men kan det bevises?», «Kan musikk øke velvære? Erfaringer fra eldreomsorgen», «Musikk - kosttilskudd for kropp og sinn?» og «Musikk - et verktøy for helsearbeidere?», alle i Harald Johan Bjørgan (red.): *Kultur former framtida. Hvordan og hvorfor kultur virker*. Oslo: Andrimne
— 2011: «Musikk som terapi i psykisk helsearbeid», i Lisbeth Borge m.fl. (Red.): *Psykisk helsearbeid – mer enn medisiner og samtalerapi*. Bergen: Fagbokforlaget
- Mæhle, Leif 1968: *Vegen til varden. Ein studie i Olav Aukrusts diktning*. Oslo: Samlaget
- Mæleng, Per 2001: *Marginalia. Femininiteten som undertekst. En litteraturvitenskapelig avhandling om Jonas Lies roman Familien på Gilje. Et interior fra Firtiaarene (1883)*. Dr. philos.-avhandling, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap NTNU
- Neal, Mary Elizabeth 1994: *Devil's Instrument, National Instrument. The Hardanger Fiddle as Metaphor of Experience in the Creation and Negotiation of Cultural Identity in Norway*. Phd-avhandling Indiana University 1991, Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services
- Neill, Alex and Aaron Ridley 2002: *Arguing About Art. Contemporary Philosophical Debates*. London: Routledge

- Nestby, Dag Hallvard 2005: «Bataille, Blanchot og forutsetningene for den indre erfaring», i *Parabel* 1/2005
- Newton, Adam Zachary 1995: *Narrative Ethics*. Cambridge: Harvard University Press
- Nietzsche, Friedrich 1988 [1882]: *Den glada venskapen*. Göteborg: Korpen
- 1989 [1886]: *Hinsides godt og ondt. Forspill til en fremtidsfilosofi*. Oslo: Dreyer
- 1993 [1872]: *Tragediens fødsel*. Oslo: Pax
- 2004 [1874]: *Historiens nytte og unytte for livet*. Oslo: Damm
- 2007: *Morgenrøde. Tanker om de moralske fordommer*. Oslo: Spartacus
- Nisbet, J. F. 1900 [1891]: *The Insanity of Genius. And the General Inequality of Human Faculty Physiologically Considered*. Fourth Edition. London: Grant Gichards
- Nussbaum, Martha 1986: *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Næs, Olav 1929: «Livsbelysning i Juvikfolke», i *Syn og segn* 1929 [uten heftenummer]
- Olafsen, O. 1906: «Navne og navneskik i Hardanger og paa Voss», i *Tidskrift for norsk bondekultur* 1906 [uten heftenummer]
- Olsen, Kasper Nefer 1994: «Det helliges ontologi», i Rasmussen og Sørensen (red.) 1994
- Olsson, Anders 2000: *Läsningar av Intet*. Stockholm: Bonniers
- 2009: «Spegeljagets oro», i Starobinski 2009
- Ovid 1989: *Ovids forvandlinger*. Viby: Centrum
- Paglia, Camille 2001 [1990]: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London: Yale Nota Bene
- Parker, David 1994: *Ethics, Theory and the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press
- Paulsen, Per 1993: «Oversetterens etterord», i Mann 1993
- Payne, Michael og John Shad 2004 [2003]: *life.after.theory*. London/New York: Continuum
- Plath, Sylvia 1965 [1961]: *Ariel*. New York: Harper & Row
- 1971: *The Bell Jar*. New York: Harper & Row
- Platon 2001a: *Samlede verker. Bind IV. Faidon, Symposion (Drikkegildet i Athen), Faidros*. Oslo: Vidarforlaget
- 2001b: *Samlede verker. Bind V. Kleitofon, Staten*. Oslo: Vidarforlaget
- 2005: *Samlede verker. Bind VII. Filebos, Kratylos, Timaios, Kritias*. Oslo: Vidarforlaget
- Poulet, Georges 1969: «Phenomenology of Reading», i *New Literary History* vol. 1 nr. 1/1969
- Raknes, Ola 1917: «Det gode samvitet», i *Syn og segn* 917 [uten heftenummer]
- Randen, Brit 2006: *Spor av Gud. En litteraturvitenskapelig og teologisk analyse av Olav Duuns romantrilogi Medmenneske, Ragnbild og Siste leveåre*. Masteroppgave, Det teologiske menighetsfakultet, Oslo

- Rasmussen, René og Asger Sørensen (red.) 1994: *Excesser. Af og om Georges Bataille*. Aarhus: Modtryk
- Rendtorff, Jacob Dahl: «Sartre og Bataille: 'Un pas de deux'», i Rasmussen og Sørensen (red.) 1994
- Retterstøl, Nils, Rønnaug Mathiassen Retterås, Øivind Ekeberg og Lars Mehlum 2002: *Selv mord – et personlig og samfunnsmessig problem*. Oslo: Gyldendal
- Ricoeur, Paul 1981: «Narrative time», i W.J.T. Mitchell (red.): *On Narrative*. Chicago/London: University of Chicago Press
- 1984 [1983]: *Time and Narrative* vol. 1. Chicago : University of Chicago Press
- Rodal, Synnøve 2007: *Kroppens betydning for tematikk og form i Ibsens Lille Eyolf og Fosses Dødsvariasjoner*. Masteroppgave, Institutt for litterære, lingvistiske og estetiske studier, Universitetet i Bergen
- Rottem, Øystein 1993: *Litteraturhistorie*. Oslo: Cappelen
- Rouart, Jean-Marie 1985: *De valgte natten. En bok om selvmord og berømte selvmordere*, Oslo: Ex Libris Forlag
- Rytter, Henrik 1936: «Bygda og folket i Duuns 'Juvikfolket'» i *Syn og segn. Serpente av 60-årsheftet*, særnummer til Duuns 60-årsdag
- Rørvik, Thor Inge 1994: «Innledning», i Benjamin 1994
- Sandel, Cora 1935: «Kunsten å myrde», *Mange takk doktor*. Oslo: Gyldendal
- 2004 [tilbakeført til førsteutgaven, 1931]: *Alberte og fribeten*. Oslo: Gyldendal
- Sandemose, Aksel 1933: *En flyktning krysser sitt spor. Fortelling om en morders barndom*. Oslo: Tiden
- Scarry, Elaine 1999a: «The Difficulty of Imagining Other Persons», i Carla Hesse og Robert Post (red.): *Human Rights in Political Transitions: Gettysburg to Bosnia*. New York: Zone Books
- 1999b: *On Beauty and Being Just*. London: Duckworth & Co.
- Schanz, Hans-Jørgen 1990: *Forandring og balance. Refleksjoner over metafysikk og modernitet*. Aarhus: Modtryk
- 1993: «Bevidsthedsfilosofi og Løgstrups omgang med sproget», i Morsing (red.) 1993
- Schjelderup, Alv G. 1945: *Dikteren Olav Duun*. Oslo: Norli
- Schmidt, Rigmor Kappel 1984: «Homogenitet og heterogenitet» og «Klasseanalyse», i Schmidt (red.): *Den hovedløse. Batailles kosmologi*. Århus: Anis
- Schøllhammer, Karl Erik 1984: «Den indre erfaring», «Poesi» og «Litteratur», i Schmidt (red.) 1984
- 1994: «Batailles bilder», i Rasmussen og Sørensen (red.) 1994
- Schaanning, Espen 1993: «Hans-Georg Gadamer», i Eriksen (red.) 1993, bind 3
- Sejersted, Jørgen Magnus 2003: «Norsk migrasjonslitteratur», i *Norsk litterær årbok* 2003
- Seland, Per 1978: «Navneskikker i eldre og nyere tid», i *Norsk slektshistorisk tidsskrift* 26
- Shakespeare, William 1955 [1596-97]: *The Merchant of Venice. The Arden Edition*. London: Methuen

- 1975 [1599]: *As You Like It. The Arden Edition*. London: Methuen
- 1985 [1601-02]: *Twelfth Night. The Arden Edition*. London/New York: Methuen
- 1989 [1601-02]: *Hamlet. The Arden Edition*. London/New York: Routledge
- Shields, David 2010: *Reality Hunger. A Manifesto*. London: Hamish Hamilton
- Sivertsen, Ingvald 1993: «Er 'å være' mange verb?», i *Norsk lingvistisk tidsskrift* 2/1993
- Sivertsen, Merle 1950: «Ragnhild», i *Thesen* (red.) 1950
- Sivle, Per 1892: «De tvende», i *Blandet selskab*. Høvik: Bibliothek for de tusen Hjem
- 1910: *Skrifter, bind III: Fortællinger*. Kristiania/Kjøbenhavn: Gyldendalske boghandel Nordisk forlag
- Skei, Hans H. 1993: «Olav Duun som novelleforfatter: Eit oversyn over Duuns novelleforfatterskap med særleg vekt på *Vegar og villstig*», i *Vegen til bøkene. Artiklar om norsk litteratur*. Oslo: Aschehoug
- 1997: «Etterord», i Olav Duun: *Skrifter i samling bind 10. Vegar og villstig og Ettermæle*. Oslo: Aschehoug
- 1999: «Faulkner in Norway/Faulkner and Norwegian Literature», i *The Faulkner Journal of Japan* 1/1999, <http://www.isc.senshu-u.ac.jp/~thb0559/SkeiRevd.htm>
- 2002: «'Kingdoms of Their Own': The Modernisms of William Faulkner and Olav Duun», i Bjørn Tysdahl, Mats Jansson, Jakob Lothe og Steen Klitgård Povlsen (red.) *English and Nordic Modernisms. Scandinavian literary history and criticism nr. 19*. Norwich: Norvik Press
- 2004: «Olav Duun og den moderne romanen. 30-talsromanane i internasjonalt perspektiv», i *Bokvennen* 2/2004
- 2006: «Olav Duuns ettermæle», i Per Thomas Andersen (red.): *Lesing og eksistens. Festskrift til Otto Hageberg på 70-årsdagen*. Oslo: Gyldendal
- Skirbekk, Gunnar 1979: *Nihilisme? Eit ungt menneskes forsøk på å orientere seg*. 2. utg. [1958]. Oslo: Tanum-Norli
- Skram, Amalie 1993 1 [1887]: *Sjur Gabriel*, i *Samlede verker bind 1: Constance Ring, Sjur Gabriel*. Oslo: Gyldendal
- 3 [1898]: *Avkom*, i *Samlede verker bind 3: Avkom*. Oslo: Gyldendal
- 4 [1891]: *Fru Inés*, i *Samlede verker bind 4: Lucie, Barnefortællinger, Kjærlighet i nord og syd*. Oslo: Gyldendal
- 5 [1895]: *Professor Hieronimus*, i *Samlede verker bind 5: Forrådt, Agnete, Professor Hieronimus*. Oslo: Gyldendal
- Slettan, Svein 1989: *Heroisme, identitet, sammenbrudd. Førermotivet i Olav Duuns romaner etter Juvikfolke*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Oslo
- Snorre Sturlason 2003: «Håkon den godes saga», i *Snorres kongesagaer*. Oslo: Gyldendal
- Soga om laksdølane*. Oslo: Samlaget 1994
- Sontag, Susan 1983 [1963]: «Against Interpretation» og [1978]: «Under the Sign of Saturn», i *A Susan Sontag Reader*. London: Penguin
- 2002 [1978]: *Illness as Metaphor*, i *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*. London: Penguin

- Starobinski, Jean 2009 [1997]: *Melankolin i spegeln. Tre läsningar av Baudelaire*. Stockholm: Ersatz
- Steen, Ellisiv 1985: *Camilla Collett om seg selv*. Oslo/Gjøvik: Den norske bokklubben
- Stein, Gertrude 1968 [1922]: *Geography and Plays*. New York: Something Else Press
- Surya, Michel 1994: «Kronologi», i Rasmussen og Sørensen (red.) 1994
- Svensen, Åsfrid 1978: *Mellom Juvika og Øyvære. Tre artikler om Olav Duuns romaner*. Oslo: Novus
- 1987: «Hans Joerg Zumsteg: Olav Duuns Medmenneske-Trilogie», i *Nordica. Tidsskrift for nordisk teksthistorie og æstetik* 4/1987
- Syéd, Grethe Fatima 2009: «Olav Duuns realisme. Om tid- og stemmeforhold i *Samtid* (1936)», i *Edda* 2/2009
- 2010: «Hevn over teksten? Tekst, tolking, resepsjon, med nedslag i Olav Duuns forfatterskap», i *Norsk litterær årbok* 2010
- Sæterbakken, Stig 2005: «Å skrive er å uttrykke som forbrytelse, det som ble innsatt som lov», i *Dirty Things*. Oslo, Cappelen Damm
- Sæteren, Asbjørn 1953: *En dikter og hans stil*. Oslo: Norli
- 1956: *Mennesket og samfunnet. En motivundersøkelse innenfor Olav Duuns diktning*. Oslo: Norli
- Sæther, Svein B. og Foss, Johan G.: «Hvor ble de eldste stedsnavna av?», i *Hitra-Froya* 3/2-2004, <http://www.hitra-froya.no/stedsnavn/article202313.ece>
- Tang, Jesper 1977: *Den oprørske elsker. Kritik af vores kærlighedspraksis gennem analyse af klassiske kærlighedsromaner*. København: Borgen
- Tau, Max 1964: *En flyktning finner sitt land*. Oslo: Aschehoug
- 1977 [1971]: *Tross alt!* Stabekk: Den norske bokklubben
- Thesen, Rolv 1942: *Mennesket og maktene. Olav Duuns diktning i vokster og fullending*. Oslo: Norli
- 1949: «Innleiing» i Duun 1949, bind 1 og 3
- (red.) 1950: *Seks unge om Olav Duun*. Oslo: Norli
- 1952: «Olav Duun – ein humanismens riddar», i *Vinduet* 1952 [uten heftenummer]
- 1957a: «Da Olav Duun debuterte», i *Vinduet* 1957 [uten heftenummer]
- 1957b: «Duun-litteratur», i *Syn og segn* 1957 [uten heftenummer]
- Thomas, Dylan 1964 [1952]: *Collected Poems 1934-1952*. London: J. M. Dent & Sons
- Thomassen, Magdalene 2000: «Emmanuel Levinas: Fundamentaletikken», i Hans Kolstad og Asbjørn Aarnes (red.): *Den etiske vending*. Oslo: Aschehoug
- Thon, Jahn 1974: «En analyse av Olav Duun 'I stormen'», i *Ventil* vol. 4 nr. 3/1974
- Tillich, Paul 1960 [1954]: *Love, Power and Justice. Ontological Analyses and Ethical Applications*. New York: Oxford University Press
- Tolstoj, Lev 1998: *En gal manns opptegnelser og andre fortellinger*. Oslo: Solum

- Tompkins, Jane: «Sentimental kraft. *Onkel Toms hytte* og litteraturhistoriens politikk», i Irene Iversen (red.): *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax 2002
- Torkelsen, Terje 1996: *Sangen etter dine sko. En beretning om sorg, selvmord og livstro*. Oslo: Genesis
- Trettvoll, Einar 1977: *Diskusjonen om Olav Duuns Samtid (1936) i dagspressen og i artikler og bøker om Duun*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Oslo
- Turner, Jane (red.) 1996: *The Dictionary of Art*. London: Grove
- Tvinnereim, Audun 1968: «Roald. Kommentarer til en Duun-person», i *Norsk litterær årbok* 1968
- Tyrberg, Anders 2002: *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig och Torgny Lindgren*. Stockholm: Carlsson
- Ulven, Tor 2000: *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal
- Undset, Sigrid 1915: *Fortællinger om kong Artur og ridderne av det runde bord. Fortalt paa norsk av Sigrid Undset*. Kristiania: Aschehoug
- 1920: *Kristin Lavransdatter I. Kransen*. Kristiania: Aschehoug
- Vannebo, Einar 1982: «Ovtru – vantru – tru. Religiøse forestillinger hos gammalkarane og Per Anders og menneska kring han i Olav Duuns *Juvikingar*», i *Norsk litterær årbok* 1982
- 1986: «Hans Joerg Zumsteg: Olav Duun's 'Medmenneske'-Trilogie», i *Scandinavica* 25/1986
- 1987: «Biblical motifs in Olav Duun's *The People of Juvik*», i *New Comparison. A Journal of Comparative and General Literary Studies* 4/1987
- 1990a: «Det oppreiste mennesket. Bibelske motiv i Olav Duuns *Medmennesketrilogi*», i *Norsk skrift* 63
- 1990b: «Båtmotivet i Olav Duuns diktning», i *Årbok for Namdalen* 1990
- 1992: «Menneskeverd i Olav Duuns diktning», i Jon Wetlesen (red.): *Menneskeverd. Humanistiske perspektiver*. Skriftserie for HF's etikk-seminar, bind 1, Universitetet i Oslo
- 1996: «Etterord», i Olav Duun: *Skrifter i samling bind 4. Det gode samvitet, På Lyngsøya*. Oslo: Aschehoug
- 1997a: «Skyldproblematikken i Olav Duuns diktning», i Liv Blikrud og Vigdis Ystad (red.): *Hugbod. Heidersskrift til Leif Møhle på 70-årsdagen*. Oslo: Samlaget
- 1997b: «Etterord», i Olav Duun: *Skrifter i samling bind 11. Gud smiler, Samtid*
- 2004: «Fjellvang – Olav Duuns hus i Holmestrand», i *Nordisk tidsskrift* 1/2004
- Vattimo, Gianni 1996 [1983] : *The Weak Thought and its Strength*. London: Avebury
- 1999 [1996]: *Jeg tror at jeg tror*. Fredriksberg: Anis
- Vesaas, Tarjei 1987 [1959]: «Om skrivaren», i *Skrifter i samling*. Oslo: Samlaget
- Vetlesen, Arne Johan (red.) 1998 [1996]: *Nærhetsetikk*. Oslo: Gyldendal
- og Per Nortvedt 2000: *Følelser og moral*. 2. utg. [1996]. Oslo: Gyldendal

- von der Fehr, Drude 2009: «Hemningsløs subjektivitet og klisjefylt skjønnmaling. Om sykdom, smerte og sorg i ny sakprosa», i *Prosa* 2/2009
- Væraas, Sonja Nygård 1982: «Olav Duuns *Medmenneske*», i *Edda* 5/1982
- Weston, Michael 2001: *Philosophy, Literature and the Human Good*. London/New York: Routledge
- Williams, William Carlos 1963 [1954]: «The Pink Locust», i *Pictures from Bruegel and other Poems*. London: MacGibbon & Kee
- Willumsen, Liv Helene 2005: *Regine Normanns forfatterskap. Fortellemåte og tematikk*. Oslo: Unipub
- Wimsatt, W. K og Monroe C. Beardsley 1995: «The Intentional Fallacy», i Alex Neill og Aaron Ridley (red.): *The Philosophy of Art. Readings Ancient and Modern*. New York: McGraw-Hill
- Winsnes, A. H. 1937: «Olav Duun», i *Norsk litteraturhistorie V. Fra februarrevolutionen til verdenskrigen 2*. Oslo: Aschehoug
- Wolf, Jakob 2005: «'Jeg går ind for metafysik med fuld musik'. Løgstrup og sansningen», i David Bugge, Pia Rose Böwadt og Peter Aaboe Sørensen (red.) 2005: *Løgstrups mange ansigter*. København: Anis
- Wurtzel, Elizabeth 1995 [1994]: *Prozac Nation. Young and Depressed in America*. New York: Riverhead
- Wyller, Egil A 2001: *Etiske kraftkilder. Det gode*. Oslo: Spartacus Forlag AS og Andresen & Butenschøn
- Wærp, Henning Howlid 1997: «Stormen i Olav Duuns *Menneske og maktene*», i Liv Bliksrud og Vigdis Ystad (red.): *Hugbod. Heiderskrift til Leif Måble på 70-årsdagen*. Oslo: Samlaget
- Yalom, Irvin D. 1980: *Existential Psychotherapy*. New York: Basic Books
- Ystad, Vigdis 2001: «Sacrifice, suicide and tragedy in Ibsen's drama», i Pål Bjørby og Asbjørn Aarseth (red.): *International Ibsen Conference 5-10 June 2000. Proceedings*. Øvre Ervik: Alvheim & Eide
- 2006: Opposisjon ved Heming Gujords disputas, i *Edda* 1/2006
- 2007: «Svake argument», intervju i *Klassekampen* 3/10-07
- Zern, Leif 2005: *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatikke*. Oslo: Samlaget
- Žižek, Slavoj 1999 [1994]: «Courtly Love, or Woman as Thing», i Elizabeth Wright og Edmond Wright (red.): *The Žižek Reader*. Oxford: Blackwell
- Ørstavik, Hanne 2002: *Uke 43*. Oslo: Aschehoug
- Øverland, Arnulf 1926: *Olav Duun*. Oslo: Aschehoug
- Aaknes, Einar 1999: *Eros og thanatos. Om forbudte følelser og dødsdrift i Olav Duuns Samtid*. Hovedoppgave i nordisk, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

- Aarnes Asbjørn 1965: *Litterært leksikon. Begreper og betegnelser. Teori, kritikk, historie*. Oslo: Tanum
- Aarnes, Sigurd Aa 1968: «Omkring komposisjon og stil i Olav Duuns 'Juvikfolke'», i *Edda* 2/1968
- 1983: «Romerbrevet 8. 22 i norsk lyrikk», i *Prøveboringer i norsk litteratur. En litteraturhistorisk hjelpebok*. Øvre Ervik: Alvheim & Eide
- 1990: Opposisjon ved Ole Martin Høystads disputas, i *Norskkrift* 63/1990
- Aarseth, Asbjørn 1970: «Genrebilde med epifani», i Willy Dahl (red.): *Tekstopplevelser. Ni analyser av norske prosatekster*. Oslo: Universitetsforlaget
- 1979 [1976]: *Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori*. Bergen: Universitetsforlaget
- Aaslestad, Petter 2009a: «Amalie Skrams asylromaner – revisited», i *Edda* 1/2009
- 2009b: «Amalie Skram», i Erik Bjerck Hagen, Jørgen Magnus Sejersted, Tone Selboe og Petter Aaslestad: *Den norske litterære kanon 1700-1900*. Oslo: Aschehoug

Nettressurser

Bibelen på <http://www.bibel.no/Hovedmeny/Nettbibelen.aspx> og
<http://gamal.nynorsk.no/mu/smio/bibelen/>

Bokmålsordboka og *Nynorskordboka* på <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>

Norsk Ordboks setelarkiv på
<http://www.edd.uio.no/perl/search/search.cgi?appid=8&tabid=436>

Diverse ordbøker på <http://www.ordnett.no/> og <http://oxfordreference.com/>

Register

- Abel, Lionel, 341
Abraham, Karl, 236
Abrams, M. H., 298
Adler, Alfred, 231
Adorno, Theodor W., 57, 97, 245, 312, 316
Agamben, Giorgio, 224, 225, 230, 245
Agathon, 146
Alberoni, Francesco, 48
Alvarez, A., 181, 218, 261
Alver, Brynjulf, 206
Andersen, H. C., 34, 72
Andersen, Madeleine Joys, 158
Andersen, Per Thomas, 32
Andersen, Svend, 62
Andersen, Øyvind, 100
Anderson, Laurie, 309
Andrews, Simon, 202, 203, 258
Anker, Nini Roll, 16, 159, 291
Ariès, Philippe, 171
Aristoteles, 81, 100, 104, 146, 225, 226, 261, 353
Asheim, Ivar, 48, 81
Attridge, Derek, 50, 51, 67, 68, 151, 263, 352
Augustin, 17, 183, 235, 275
Aune, Hallgerd, 221

Bach, Johann Sebastian, 329
Bachelard, Gaston, 245, 259
Badiou, Alain, 63
Bakhtin, Mikhail, 31, 148, 149, 330
Bale, Kjersti, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 232, 234, 235, 238, 243, 244, 247, 248
Balzac, Honoré de, 61, 328
Bang, Herman, 254
Barthes, Roland, 70, 115, 118, 132, 133, 296, 307, 313, 314
Bataille, Georges, 21, 24, 47, 52, 53, 54, 55, 59, 63, 64, 65, 66, 76, 77, 78, 92, 105, 116, 118, 125, 137, 143, 144, 145, 147, 154, 162, 164, 166, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 186, 231, 233, 245, 255, 256, 257, 258, 259, 276, 278, 279, 291, 292, 294, 303, 305, 312, 317, 327, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 347, 348, 349, 350, 353
Baudelaire, Charles, 34, 77, 144
Baumgarten, Alexander Gottlieb, 56
Baumgartner, Walter, 36, 101, 258
Bayley, John, 252
Beardsley, Monroe C., 252
Beardsworth, Richard, 70
Becker, George, 230
Beckmann, Max, 299
Benedictsson, Victoria, 34
Benjamin, Walter, 147, 227, 228, 231, 232, 235, 237, 243, 244, 246, 247, 248
Berg, Mai-Elisabeth, 249
Bergson, Henri, 28, 110, 202
Beyer, Harald, 34, 135, 136, 139
Beyer, Harald og Edvard, 12, 34, 38
Biedermann, Hans, 259
Bildøen, Brit, 183, 184, 185, 186
Birkeland, Bjarte, 11, 12, 14, 18, 28, 33, 75, 86, 93, 96, 111, 135, 163, 164, 186, 190, 203, 223, 274, 277, 278, 293, 299, 300, 305, 306, 309, 310, 312, 316, 317, 351
Birnbaum, Daniel, 224, 225, 226, 233, 236, 237, 238
Bjerg, Svend, 51, 183, 185
Bjøndal, Jan, 203
Bjørkøy, Aasta Marie Bjorvand, 26, 240
Bjørndal, Arne, 206, 248
Bjørnson, Bjørnstjerne, 184, 206
Blanchot, Maurice, 53, 182, 225, 288
Blondel, Jaques, 145
Bloom, Harold, 267, 328
Blunt, James, 254
Bojer, Johan, 260, 291
Booth, Wayne C., 33, 47, 66, 68, 80, 85, 252, 262, 352
Bordwell, David, 323
Bosch, Hieronymus, 87
Brandes, Georg, 323
Bredella, Lothar, 49, 51

- Brontë, Emily, 101, 144, 174, 339
 Brooks, Peter, 68, 133, 147, 148
 Brørs, Sturla, 199, 202
 Bråten, Oskar, 223
 Burke, Edmund, 328
 Buvik, Per, 54, 63, 76, 77, 105, 144, 145,
 146, 166, 176, 293, 317, 331, 333, 334,
 335, 337, 340
 Bygstad, Erik, 29, 256
 Bystad, Erik, 276
 Bø, Olav, 121, 206, 229
- Calvino, Italo, 227, 228
 Camus, Albert, 181, 183
 Caputo, John D., 45, 48, 234, 276, 291,
 293
 Carlyle, Thomas, 323
 Céline, Louis-Ferdinand, 342
 Cervantes, Miguel de, 34
 Char, René, 304, 343
 Chopin, Kate, 254
 Christensen, Inger, 306, 307
 Christiansen, Sigurd, 282
 Cixous, Hélène, 340
 Coleridge, Samuel Taylor, 34, 297
 Collett, Camilla, 252
 Compagnon, Antoine, 70
 Cooper, J. C., 259
 Critchley, Simon, 51, 63, 182, 225, 316
 Crowley, Martin, 78, 145, 342, 343
 Cunningham, Valentine, 323
- Dahl, Berit Helene, 159
 Dahl, Per, 58
 Dahl, Willy, 13, 28, 31, 35, 157, 167,
 260, 291
 Dahlström, Annica, 230
 Dalgard, 252
 Dalgard, Olav, 12, 28, 34, 35, 135, 153,
 201, 208, 230, 252, 291, 325, 329, 361
 Dante Alighieri, 94, 184
 Dardis, Tom, 237
 de Beauvoir, Simone, 166
 de Man, Paul, 243, 246
 de Rougemont, Denis, 45, 94, 115, 117,
 153, 154
 Derrida, Jaques, 47, 70, 255, 268, 291
 Dickens, Charles, 262, 267
 Diderot, Denis, 34
 Dilthey, Wilhelm, 311
 Docherty, Thomas, 323
- Dostojevskij, Fjodor, 31, 34, 72, 86, 148,
 183
 Doyle, Conan, 117
 Duras, Marguerite, 182
 Durkheim, Emile, 203
 Dverstorp, Nils, 222
 Dürer, Albrecht, 225, 244, 245
 Dysvik, Maryann, 254
- Eagleton, Terry, 323
 Eco, Umberto, 41, 80, 299, 324
 Eggers, Dave, 185
 Egnund, Ivar Mortensson, 249
 Eia, Harald, 230
 Eide, Roar, 12, 29, 31, 35, 111, 157
 Eide, Tormod, 295
 Eliade, Mircea, 256
 Eliot, George, 148
 Elster, Kristian d.y., 18, 202, 351
 Engdahl, Horace, 80, 309, 311
 Enquist, Per Olov, 222
 Epimenides, 322
 Eskeland, Severin, 14
- Fangen, Ronald, 14, 291
 Faulkner, William, 31
 Felski, Rita, 166
 Ferenzi, Sandor, 259
 Fet, Jostein, 157
 Fetveit, Leiv, 11, 12, 28, 29, 101, 123,
 177, 191, 201, 208, 210, 211
 Ficino, Marsilio, 230, 232
 Fish, Stanley, 68
 Fjær, Sigurd, 12, 42, 235
 Flaubert, Gustave, 176
 Fløttum, Sivert, 262
 Folkestad, Gretha Holtan, 121, 122, 123
 Forster, E. M., 265
 Foss, Johan G., 241
 Fosse [Syéd], Grethe Fatima, 25, 31, 33,
 132, 151, 295
 Fosse, Jon, 105, 185
 Freud, Sigmund, 72, 160, 163, 164, 230,
 231, 233, 234, 236, 248, 255, 321, 330
 Fromm, Erich, 45, 175
 Frosch, William A., 230
 Frost, Tore, 45
 Frye, Norhtrop, 101, 242
 Fröding, Gustav, 34
 Farrow, Dwight, 323

- Gadamer, Hans-Georg, 47, 70, 104, 147, 308, 310, 311, 335, 336
 Gandhi, Mohandas Karamchand, 257
 Garborg, Arne, 260
 Garborg, Hulda, 153
 Gatland, Jan Olav, 33, 276
 Gaugin, Paul, 257
 Genet, Jean, 63
 Genette, Gérard, 79, 96, 99, 252
 Gilhus, Ingvild Sælid, 273
 Girard, René, 258
 Goethe, Johann Wolfgang von, 34, 224
 Gogh, Vincent van, 255, 257, 258
 Grabes, Herbert, 49
 Granberg, Anne, 45, 94, 115, 118, 132, 153
 Graves, Robert, 250
 Greve, Anniken, 68
 Grobakken, Nils Kjell, 134, 135
 Groven, Lars, 12, 14, 23, 29, 31, 33, 35, 39, 86, 100, 203, 276, 291, 322
 Grundtvig, Nikolai Frederik Severin, 248
 Grønbeek, Vilhelm, 34
 Grønkjær, Niels, 268
 Gujord, Heming, 26, 27, 30, 32, 33, 92, 110, 126, 135, 138, 153, 159, 162, 166, 168, 203, 216, 220, 223, 262, 267
 Gundersen, Karin, 70, 313, 314
 Gaasland, Rolf, 79

 Hageberg, Otto, 11, 14, 15, 23, 27, 29, 30, 31, 32, 35, 38, 39, 101, 163, 164, 167, 170, 187, 188, 194, 231, 281, 298, 324, 330, 350
 Hagen, Erik Bjerck, 11, 203
 Hagerup, Henning, 117, 259, 310
 Halberstam, Judith, 165, 166
 Hammer, Espen, 237, 241, 248, 312
 Hamsun, Knut, 11, 72, 138, 184, 328
 Hannevik, Arne, 278
 Hansen, Jan-Erik Ebbestad, 275, 276, 277, 278
 Hansen, Oscar, 315, 333
 Hansson, Ola, 135
 Harrison, Mary-Catherine, 264, 265, 266
 Hartnack, Justus, 23, 315, 333
 Hauge, Hans, 26, 340
 Hauge, Olav H., 234, 249, 268

 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 23, 34, 45, 46, 52, 56, 163, 174, 175, 176, 315, 333
 Heggstad, Leiv, 241
 Heiberger, Inger, 37, 161, 162, 235
 Heide, Eldar, 242
 Heidegger, Martin, 53, 58, 59, 61, 268, 316
 Helms, Poul, 53
 Heltoft, Bente [Hammerich], 32, 37, 38, 109, 110, 111, 161, 202, 211, 235, 236
 Herbjørnsrud, Hans, 314
 Herrestad, Henning, 261
 Heyerdahl, Grete Borsand, 46, 162
 Hobbes, Thomas, 34
 Hodne, Ørnulf, 221
 Holmgaard, Jørgen, 104, 312, 313
 Hovland, Ragnar, 43
 Hugo, Victor, 34, 76, 90
 Hume, David, 252
 Huseby, Jens Andreas, 212
 Huxley, Aldous, 34
 Hölderlin, Friedrich, 299
 Høyersten, Jon Geir, 183
 Høystad, Ole Martin, 11, 12, 14, 31, 32, 38, 69, 80, 110, 111, 160, 161, 163, 164, 165, 203, 235, 242, 279, 291, 305, 306, 353
 Haakonsen, Daniel, 11, 12, 13, 15, 28, 37, 38, 110
 Haavaldsen, Anne, 127, 128, 129, 131, 157, 160

 Ibsen, Henrik, 204, 259, 320
 Iser, Wolfgang, 67, 68, 85, 151

 Jakobsen, Rolv Nøtvik, 234
 James, William, 230, 231, 265, 276, 291, 298, 330
 Jamison, Kay Redfield, 234, 237, 254
 Jansen, Herman Ludin, 278
 Jensen, Johs. V., 34
 Jensen, Ole, 58, 59, 60, 61, 62, 261, 263, 302, 306, 315, 316
 Jenson, Matt, 235
 Johannesen, Georg, 312
 Johansen, Kristin, 153
 Johnson, Kaare Espolin, 260
 Johnson, Pål Espolin, 78, 108
 Johnson, Samuel, 34
 Jollien, Alexandre, 78

Jonas, Hans, 276
 Jonsson, Tor, 173
 Joyce, James, 298, 299
 Jung, Carl Gustav, 164
 Juul, Jesper, 47
 Jørstad, Magnhild, 231

Kafka, Franz, 245
 Kane, Sarah, 181, 182
 Kant, Immanuel, 45, 46, 48, 50, 56, 57, 58, 61, 317, 328
 Keen, Suzanne, 264, 265, 266
 Kemp, Peter, 268
 Kempf, Erik, 303
 Kent, Charles, 325
 Kepler, Johannes, 224
 Kermode, Frank, 66, 148, 149, 330, 331
 Kielland, Eugenia, 31, 135, 252, 277
 Kierkegaard, Søren, 182, 235, 290, 293, 328
 Kincaid, Jamaica, 166
 Kinck, Hans E., 201, 206
 Kittang, Atle, 328, 329, 330
 Kjær, Nils, 34
 Klujeff, Marie Lund, 80
 Knights, L. C., 43
 Knox, T. M., 46
 Kojève, Alexandre, 333
 Kolltveit, Bård, 260
 Kolstad, Hans, 78
 Kostveit, Åsta Østmoe, 92, 206
 Kristeva, Julia, 182, 232, 233, 234, 238, 247, 248, 330
 Krokann, Inge, 14
 Kruken, Kristoffer, 222
 Kvernmo, Kjellrun, 88, 93
 Kvideland, Reimund, 254
 Kværnø, Thore Einvik, 275

Lacan, Jaques, 94
 Lagercranz, Olof, 252
 Lala, Marie-Christine, 334, 337
 Lampl, Hans Erich, 288
 Lange, Carl Georg, 231
 Langer, Suzanne K., 325
 Larsen, Alf, 11, 18, 34, 35, 351
 Lavik, Johannes, 14
 Lawrence, D. H., 34, 125, 158
 Ledsaak, Sam, 100
 Lévinas, Emmanuel, 46, 62, 63, 176, 245, 268, 315

Levy, Jette Lundbo, 166
 Lie, Jonas, 92, 255, 288
 Lindhardt, Jan, 85, 340
 Lipps, Theodor, 265
 Lombroso, Cesare, 228, 229, 230
 Longum, Leif, 39
 Lothe, Jakob, 69, 79
 Luhmann, Niklas, 115
 Lukian, 184
 Lunden, Mimi Sverdrup, 159
 Luther, Martin, 235
 Lübcke, Poul, 315
 Løgstrup, K. E., 21, 24, 32, 46, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 147, 172, 175, 261, 262, 265, 266, 267, 275, 277, 288, 294, 299, 301, 302, 303, 306, 308, 315, 316, 317, 347, 350

MacIntyre, Alasdair, 63
 Madsen, Ole Jacob, 164, 165
 Mallarmé, Stéphane, 340
 Malraux, André, 181
 Mann, Thomas, 34, 76
 Mannsåker, Jon, 12
 Marquard, Odo, 26
 Mathisen, Steinar, 48, 49, 55, 307, 308, 335, 336, 349
 Maudsley, Henry, 230
 Maupassant, Guy de, 34
 McQuillan, Martin, 323
 Messiean, Olivier, 329
 Midlang, Ivar, 34
 Midttun, Olav, 276
 Mikaelsson, Lisbeth, 273
 Miller, J. Hillis, 51, 99, 100, 101, 102, 103, 168, 268, 324, 340
 Miller, Jacques-Alain, 94
 Mitchell, W. J. T., 323
 Mjønes, Johan, 185
 Moe, Moltke, 244
 Mohn, Vidar, 157, 166
 Moi, Toril, 174, 233
 Montaigne, Michel de, 333
 Montesquieu, Charles, 34
 Morsing, Ole, 58, 303
 Muir, Kenneth, 43
 Munch, Edvard, 153
 Munch, P. A., 249
 Mundal, Else, 249
 Murdoch, Iris, 47

Myklebust, Ragnar Braastad, 77, 278, 331
 Myskja, Audun, 224
 Mæhle, Leif, 278
 Mæleng, Per, 255

 Neal, Mary Elizabeth, 206
 Neill, Alex, 262
 Nestby, Dag Hallvard, 53, 77, 185
 Newton, Adam Zachary, 51
 Nietzsche, Friedrich, 25, 34, 52, 55, 63, 85, 88, 109, 115, 135, 136, 173, 268, 288, 312, 314, 323, 327, 330, 337, 342, 343
 Nisbet, J. F., 229, 230
 Nohl, Herman, 46
 Norli, Olaf, 35, 153, 223
 Normann, Regine, 260
 Nortvedt, Per, 46
 Novalis, 117
 Nussbaum, Martha, 45, 338
 Næs, Olav, 202

 Olafsen, O., 221, 222
 Olsen, Kasper Nefer, 54, 77, 334, 342, 343
 Olsson, Anders, 224, 225, 226, 233, 236, 237, 238, 276, 277, 317
 Onfray, Michel, 276
 Ono, Yoko, 166
 Otto, Rudolf, 276
 Ovid, 225
 Owen, Wilfred, 173

 Paglia, Camille, 153, 259, 328, 330, 343
 Panofsky, Erwin, 227, 237
 Parker, David, 51
 Pater, Walter, 299
 Paulsen, Per, 76
 Petrarca, Francesco, 208
 Plath, Sylvia, 181, 182, 238
 Platon, 174, 223, 224, 277, 312, 330, 338, 350
 Poe, Edgar Allan, 34, 72
 Poulet, Georges, 83, 85
 Pärt, Arvo, 329

 Quintilian, 295

 Racine, Jean, 314
 Raknes, Ola, 136, 139, 276
 Randen, Brit, 39

 Reichborn-Kjennerud, Ingjald, 121
 Reinskou, Arve, 37
 Rendtorff, Jacob Dahl, 63, 273
 Retterstøl, Nils, 214, 215, 253, 254
 Ricoeur, Paul, 101, 147, 148, 149, 245
 Ridley, Aaron, 262
 Rodal, Synnøve, 233
 Rolland, Romain, 233
 Rossi, William A., 255
 Rottem, Øystein, 38
 Rouart, Jean-Marie, 181
 Ruin, Hans, 274, 293
 Russell, Bertram, 322
 Rytter, Henrik, 14, 102
 Rørvik, Thor Inge, 229

 Sampson, Kristin, 45, 94, 115, 132
 Sandel, Cora, 125, 196
 Sandemose, Aksel, 30, 125, 280
 Sartre, Jean-Paul, 63, 340
 Saxl, Fritz, 227, 237
 Scarry, Elaine, 264, 265, 268
 Schaanning, Espen, 335
 Schanz, Hans-Jørgen, 58
 Schjelderup, Alv G., 27, 95, 96, 124, 135, 152, 202, 223
 Schjelderup, Kristian, 276
 Schleiermacher, Friedrich, 310
 Schmidt, Rigmor Kappel, 77, 258
 Schubert, Franz, 329
 Schøllhammer, Karl Erik, 171, 279, 292, 337, 340
 Sebold, Alice, 185
 Sejerstedt, Jørgen Magnus, 78
 Seland, Per, 41, 221
 Shakespeare, William, 42, 224
 Shelley, Percy Bysshe, 34, 299
 Shields, David, 150
 Sivertsen, Indvald, 315
 Sivertsen, Merle, 37
 Sivle, Per, 221, 249
 Skei, Hans H., 11, 31, 32, 39, 92, 93, 95, 306
 Skirbekk, Gunnar, 182, 258
 Skjeldal, Eskil, 276
 Skram, Amalie, 34, 182, 184, 275, 280
 Slettan, Svein, 296, 297
 Snekkevåg, Marius Leknes, 185
 Snorre Sturlason, 244
 Sokrates, 218, 252, 303, 333

- Sontag, Susan, 227, 229, 231, 235, 245, 248, 323, 324, 325, 330, 350
- Spitz, René, 234
- Starobinski, Jean, 225, 226, 234, 235, 247
- Steen, Ellisiv, 252
- Stegane, Idar, 275
- Stein, Gertrude, 306, 307
- Stendhal, 34
- Stowe, Harriet Beecher, 265
- Surya, Michel, 63
- Svensen, Åsfrid, 29, 36, 37, 101, 158, 201
- Swift, Jonathan, 34
- Syéd, Grethe Fatima, 31, 151, 220
- Sæterbakken, Stig, 105
- Sæteren, Asbjørn, 27, 31, 33, 35, 75, 96, 102, 103, 135, 140, 157, 158, 190
- Sæther, Svein B., 241
- Sætra, Hartvig, 33
- Söderberg, Hjalmar, 34
- Tang, Jesper, 154
- Tau, Max, 231, 252
- Taylor, Mark C., 276
- Thackeray, William, 34
- Thesen, Rolv, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 24, 27, 28, 33, 34, 35, 37, 38, 86, 93, 101, 102, 110, 125, 135, 136, 138, 139, 157, 199, 201, 202, 220, 235, 252, 277, 278, 298, 351
- Thomas, Dylan, 185
- Thon, Jahn, 36, 101
- Tidholm, Thomas og Anna-Clara, 259
- Tillich, Paul, 45
- Tolstoj, Lev, 52, 217, 252, 331
- Tompkins, Jane, 265
- Torkelsen, Terje, 234
- Tretvoll, Einar, 14
- Trollope, Anthony, 100
- Tsvetajeva, Marina, 182
- Turner, Jane, 184
- Tvinnereim, Audun, 29, 35
- Tyrberg, Anders, 51, 175
- Ulven, Tor, 307
- Undset, Sigrid, 16, 91, 312
- Uppdal, Kristofer, 16
- Vannebo, Einar, 11, 29, 30, 31, 32, 37, 110, 142, 158, 202, 230, 256, 272, 273, 274
- Vattimo, Gianni, 267, 290, 291
- Veca, Salvatore, 48
- Vesaas, Tarjei, 30, 252, 328
- Vestby, Ragnhild, 110
- Vetlesen, Arne Johan, 46
- Vischer, Robert, 265
- Vislie, Vetle, 34, 35, 135, 252
- Vist, Susanne, 76
- von der Fehr, Drude, 182
- Vreeswijk, Cornelis, 256
- Væraas, Sonja Nygård, 38, 40
- Walpole, Horace, 34
- Waugh, Evelyn, 254
- Weber, Max, 273
- Weininger, Otto, 153
- Wergeland, Henrik, 13
- Weston, Michael, 292, 353
- Wilde, Oscar, 34, 262
- Williams, William Carlos, 306
- Willumsen, Liv Helene, 260
- Wimsatt, W. K., 252
- Winsnes, A. H., 12, 34, 38, 230
- Wittig, Monique, 166
- Wolf, Jakob, 59, 63
- Wolfe, Thomas, 31
- Wordsworth, William, 101
- Wurtzel, Elizabeth, 181
- Wyller, Egil A., 45, 46
- Wærp, Henning Howlid, 29
- Yalom, Irvin D., 182
- Ystad, Vigdis, 11, 26, 33, 259
- Zern, Leif, 273
- Ziolkowski, Theodore, 31
- Žižek, Slavoj, 94
- Zumsteg, Hans Joerg, 37
- Ørjasæter, Tore, 35, 329
- Ørstavik, Hanne, 306, 307, 314
- Øverland, Arnulf, 16, 28, 34, 202
- Aaknes, Einar, 163
- Aarnes, Asbjørn, 295
- Aarnes, Sigurd Aa., 165, 202, 309
- Aarseth, Asbjørn, 80, 299
- Aaslestad, Petter, 184
- Åsmundstad, Olav Tordsson, 223

Abstract

This dissertation discusses questions regarding love, suicide, art and transgression in the work of Olav Duun (1876-1939). The main theses are that there is an *attitude* worth searching for in Duun's work, and that this attitude expresses a caring which the concept of *love* is better suited to describe than terms taken from a philosophical ethics. Furthermore, I hold that the much discussed *ethics* in Duun's work is inseparable from the *aesthetics*, understood as having to do with *beauty*, *art* and, what is most important here, and as the etymological origin of the word suggests is vital, *the senses*.

Duun's version of love includes the destructive to an intense degree. Love can be frightening, violent and downright lethal. But it is extreme in a positive manner too, for instance in the way it encompasses identification. In Duun, two people who love each other can identify far beyond what is possible in the real world. The author shows the way one can identify with a fictive figure so that the limits of one's own subject dissolve, and at stake here is also, I argue, the way the reader can identify with the work to a degree that one's own identity temporarily disappears. The theme of love is investigated in several prisms: mainly romantic-erotic love between man and woman, but also love between siblings, between parents and children, *cortezia* (courtly love), *amour passion* (passionate love) and *philia* (the love of friendship).

Suicide is a motif Duun recurrently pays attention to, and my point of departure here is an image which repeatedly occurs: that a person drowning him- or herself leaves his or her shoes ashore, or thinks about doing it. This is understood as an *aesthetic moment*, a particularly salient point in the texts. It can even be seen as an *ethical moment*, in that it leads to compassion and empathy, and in my view changes the reader's world more profoundly than a text of a non-fiction genre can do.

Art in Duun's work shares many of the hallmarks he gives love. Statements about the *essence*, *function* and *status* of art permeate the work – usually ambiguous and invariably ambivalent assertions about the oral storytelling tradition, theatre, dance, written literature and especially music. Singing may have the ability to lure a person straight into the cold sea, dance can almost be a dance of death, and even though he consequently presents art as insidious, the author never remains oblivious to the fact that it also has a social use, as entertainment and show-off. In addition to being highly transitory and often not credible, a word such as *shame* hovers over this motif, and this deep and unsettling

ambivalence is no doubt accentuated by the fact that the medium through which these statements are given us, is the same medium the author treats so harshly in those very same utterances.

And finally transgression, the concept which covers most of these topics, is understood as an urge to surpass the inescapable conditions of life, an unending stretching towards and over the boundaries of what is possible. Transgression is found in the *oeuvre* both as an urge within the individual and as a poetologic ideal. Moreover, Duun constantly and in several ways transgresses the logic of language. The most important insights, he holds, must be expressed poetically, as enigmatic and equivocal. Socially, he never gives up his castigation of consensus. Whether this is to be found in the relations between man and man or in the religious system of charismatic christianity found in the meeting house, it is always presented as complacent and poorly justified.

The dissertation also takes an interest in time and death, as these are conceived to be central both to narrative, art, and Duun's conception of the world. Duun dilligently draws the reader's attention to the irreversibility of temporality and to death as life's most troubling problem. Through his use of narrative, the author also *protests against* these inescapable conditions; he creates a world where temporality does not concede to chronological-physiological time, where beginning and end cancel each other out, and where a person can live in the text and in the reader's consciousness after he or she is dead. Running through the sum total of my arguments is a preoccupation with a troubling question I believe I share with Duun: Is art a place for moral edification, or is it not? Does one, or does one not, from the involvement with art, become a better person, or a person more suited to live one's real life in the real world?

Theoretically, K. E. Løgstrup and Georges Bataille provide the main framework. Løgstrup is indispensable with regards to the status of the senses, and to connecting this with an ethical perspective. Face to face with nature, man in Duun's world sees himself as *small*, and this experience leads to humbleness, to an awareness of his modest status in the never-ending universe, but also to respect and responsibility. Bataille gives an optics for the concept of transgression, as well as for *eroticism*, *inner experience* and the relations between *literature and evil*, aspects of art which undermine a surface morality. Bataille's awareness of a deep and impossible *communication and community* with the reader, a *hypermorals*, and a *hatred of poetry* are the key issues here.

Although the aesthetic ethics I find in Duun is left to the reader to formulate, he also advocates a set of concrete virtues, such as dignity, pride, perseverance. To stare the

basic conditions of life right in the eye, never to complain, and never to imagine oneself bigger and more mastering than there is reason to, are abilities he favours.

Many of these traits have never been systematically investigated. Or, to the degree they have, they have been treated rather differently than in my interpretation. But even though I deviate from the tradition on many points, it has never been my intention to undermine the ethical perspective or to be disloyal to the status Duun has in Norwegian literature. On the contrary, I hope they may contribute to a renewed view of the author, as more destructive, more extreme, but also richer and textually more advanced than what has previously been thought to be the case. To argue in favour of Duun's current relevance has also been a main issue. Readers taking this challenge will be rewarded with insights, humour and a beauty seldom found elsewhere.

