



STUDIA UNIVERSITATIS  
BABEȘ-BOLYAI



# PHILOLOGIA

---

3/2016

# STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

## PHILOLOGIA

---

**EDITORIAL OFFICE:** 31<sup>st</sup> Horea Street, Cluj-Napoca, Romania, Phone: +40 264 405300

---

### **REFEREES:**

Prof. dr. Ramona BORDEI BOCA, Université de Bourgogne, France  
Prof. dr. Sharon MILLAR, University of Southern Denmark, Odense  
Prof. dr. Gilles BARDY, Aix-Marseille Université, France  
Prof. dr. Rudolph WINDISCH, Universität Rostock, Deutschland  
Prof. dr. Louis BEGIONI, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Italia

### **EDITOR-IN-CHIEF:**

Prof. dr. Corin BRAGA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

### **SECRETARY OF THE EDITORIAL BOARD:**

Conf. dr. Ștefan GENCĂRĂU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

### **MEMBERS:**

Prof. dr. Rodica LASCU POP, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Prof. dr. G. G. NEAMȚU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Prof. dr. Jean Michel GOUVARD, Université de Bordeaux 3, France  
Prof. dr. Sanda TOMESCU BACIU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Prof. dr. Sophie SAFFI, Aix-Marseille Université, France

### **TRANSLATORS:**

Dana NAȘCA-TARTIÈRE, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
Annamaria STAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania



YEAR  
MONTH  
ISSUE

Volume 61 (LXI) 2016  
SEPTEMBER  
3

**S T U D I A**  
**UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI**  
**PHILOLOGIA**  
**3**

*Issue Coordinators: Sanda Tomescu Baci, Roxana Dreve,  
Andrei Lazar, Ștefan Gencăru*

---

**Desktop Editing Office:** 51<sup>st</sup> B.P. Hasdeu, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264-40.53.52

---

**SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS - INHALT**

*Specialnummer i anledning 25-årsjubileet til bachelorprogrammet i norsk og  
Skandinavisk institutts 15-årsjubileum ved Babeș-Bolyai-Universitet*

*Special Issue on the Occasion of the 25<sup>th</sup> Anniversary of Norwegian  
Teaching at Bachelor Level and of the 15<sup>th</sup> Anniversary of the Scandinavian  
Languages and Literature Department at Babeș-Bolyai University*

TOVE BRUVIK WESTBERG, Forord.....	7
TOVE BRUVIK WESTBERG, Foreword.....	9
MARGIT WALDØ, Den viktigste institusjonen i norsk-rumensk kulturutveksling feirer 15 år .....	11
MARGIT WALDØ, The Most Prominent Institution of Norwegian-Romanian Cultural Exchange Celebrates the 15 <sup>th</sup> Anniversary .....	13
SANDA TOMESCU BACIU, 25-årsjubileet av norskundervisningen på bachelornivå, og 15-årsjubileet av <i>Instituttet for skandinaviske språk og litteratur</i> ved Babeș- Bolyai-Universitetet .....	15

SANDA TOMESCU BACIU, The 25 <sup>th</sup> Anniversary of Norwegian Teaching at BA-Level, and the 15 <sup>th</sup> Anniversary of <i>the Department of Scandinavian Languages and Literature</i> at Babeş-Bolyai University .....	19
EINAR VANNEBO, Sommeren som læringsarena * <i>Summer as Teaching Arena</i> * <i>Vara – o arenă a învățământului</i> .....	23
EIVIND TJØNNELAND, Hamsuns kritikk av Ibsen - en resepsjon av <i>Rosmersholm-resepsjonen?</i> * <i>Hamsun's Critic of Ibsen – A Reception of Rosmersholm's Reception</i> * <i>Critica lui Hamsun asupra lui Ibsen – o receptare a receptării piesei Rosmersholm</i> .....	29
VIGDIS YSTAD, Ibsen and Sweden * <i>Ibsen și Suedia</i> .....	41
HENNING HOWLID WÆRP, Knut Hamsun's Anxiety of Henrik Ibsen - The Novelist Vs the Dramatist * <i>Anxietatea lui Knut Hamsun în privința lui Henrik Ibsen – romancierul vs dramaturgul</i> .....	55
ASTRID SÆTHER, Falling Men: an Intertextual Motif in Ibsen's Prose and Dramatic Writing * <i>Bărbați în (de)cădere. Un motiv intertextual în scrierile dramatice și în proză ale lui Ibsen</i> .....	63
EDVARD HOEM, Slutten på eit vennskap. Bjørnstjerne Bjørnson, August Strindberg, kvinnespørsmålet og den norsk-svenske unionen * <i>The End of a Friendship. Bjørnstjerne Bjørnson, August Strindberg, The Emancipation of Women and The Union Between Norway and Sweden</i> * <i>Sfârșitul unei prietenii. Bjørnstjerne Bjørnson, August Strindberg, emanciparea femeii și uniunea dintre Norvegia și Suedia</i> .....	79
UNNI LANGÅS, Trauma Fiction and Media Images in Two Norwegian Novels * <i>Ficțiune - traumă și imagini media în două romane norvegiene</i> .....	93
ELISE SEIP TØNNESSEN, Erlend Loe's <i>Kurtby</i> – Blasphemy for the Whole Family? * <i>Kurtby al lui Erlend Loe – blasfemie adusă întregii familii?</i> .....	107
DRUDE VON DER FEHR, Overlever menneskeligheten? Arne Lygres <i>Jeg forsvinner</i> * <i>Will Humanity Survive? Arne Lygre's Jeg Forsvinner</i> * <i>Va supraviețuii umanitatea? Piesa Jeg forsvinner a lui Arne Lygre</i> .....	121
LIV BLIKSRUD, Kjærlighetens farlighet – et yndlingstema hos Sigrid Undset * <i>The Perils of Love – a Favorite Theme in Sigrid Undset's Writings</i> * <i>Capcanele iubirii – o temă favorită a scriitoarei Sigrid Undset</i> .....	133
JAHN HOLLJEN THON, Knud Leem's Illustration of the Unfamiliar: <i>A Description of the Lapps of Finnmark</i> and the European Tradition * <i>Ilustrațiile despre necunoscut ale lui Knud Leem: O descriere a limbii lapone din Finnmark și a tradiției europene</i> .....	143
SVEIN SLETTAN, «På landeveiens grøftkant i sølevann til knes». Grenseområder i Alf Prøysens barneviser * <i>«Knee-deep in the Muddy Water of the Roadside Ditch». Boundary Areas in Alf Prøysen's Children's Songs</i> * <i>«Knee-deep in the Muddy Water of the Roadside Ditch». Spațiile „între” din cântecele pentru copii ale lui Alf Prøysen</i> .....	163
MARIA SIBINSKA, Språkets legeme, kroppens tale. Om Hanne Agas poetiske innsikt * <i>The Flesh of the Language, the Speech of the Body. On Hanna Aga's Poetic Insight</i> * <i>Corpul limbii, limba corpului. Despre orizontul poetic al Hannei Aga</i> .....	177
ANDREAS G. LOMBNÆS, Litteratur, vitenskap og entydighet. Teori og praksis * <i>Literature, Science, and Univocality. Theory and Praxis</i> * <i>Literatură, știință și unicitate. Teorie și practică</i> .....	191

ADRIANA MARGARETA DANCUS, Å skape broer med flerkulturell sansing. Filmens og litteraturens rolle i dagens samfunn * <i>Building Bridges with Multicultural Sensing. The Role of Film and Literature in Contemporary Societies</i> * Cum să creezi punți de legătură prin simțuri multiculturale. Rolul filmului și al literaturii în societatea contemporană.....	199
JAN ERIK HOLST, Liv Ullmann og hennes søstre – et essay om likestilling, produksjonsforhold og repertoarfrihet i norsk film og fjernsyn * <i>Liv Ullmann and Her Sisters – an Essay About Gender Equality, Production Freedom in Norwegian Film and Television</i> * Liv Ullmann și surorile ei – eseu despre egalitatea de gen, libertatea înregistrată de producțiile de film și de televiziune din Norvegia .....	209
FARTEIN TH. ØVERLAND, Bruk av dobbel binding i gammalnorsk * <i>The Usage of Double Definiteness in Old Norwegian</i> * Folosirea dublei articulări în norvegiana veche .....	215
MARTHE BERG REFFHAUG, Å møte fremmed litteratur i ny kontekst. Hamsun, Sult og rumenske studenter * <i>To Explore Foreign Literature in a New Context. Hamsun, Hunger and Romanian Students</i> * Explorarea literaturii străine într-un context nou. Hamsun, „Foamea” și studenții români.....	223
RALUCA POP, Foreign Language Learning in Today's Multicultural and Multilingual Classrooms * <i>Învățarea limbilor străine în clasele multiculturale și multilingvistice ale societății actuale</i> .....	231
RALUCA-DANIELA RĂDUȚ, Norwegian Fairy Tales Seen in Different Colours – Jan Erik Vold's Prose Poems in fra rom til rom SAD & CRAZY (From Room to Room: SAD & CRAZY) * <i>Basmе norvegiene văzute în diferite culori – Poemele în proză ale lui Jan Erik Vold în fra rom til rom SAD &amp; CRAZY (Din cameră în cameră TRIST &amp; NEBUN) ...</i>	239
ROXANA-EMA DREVE, Temps et temporalité dans <i>L'Oratorio de Noël de Göran Tunström</i> * <i>Different Aspects of Temporality in the Novel Christmas Oratorio by Göran Tunström</i> * Diferite aspecte ale temporalității în romanul <i>Oratoriul de Crăciun al lui Göran Tunström</i> .....	251

## VARIA

SOPHIE SAFFI, ȘTEFAN GENCĂRĂU, Présentation.....	259
YANNICK GOUCHAN, <i>La grande guerra. Storia di nessuno</i> , D'Alessandro Di Virgilio et Davide Pascutti : proposition d'exploitation pédagogique d'un roman graphique en classe de langue vivante * <i>La Grande Guerra. Storia di nessuno, by Alessandro Di Virgilio and Davide Pascutti : educational use of a graphic novel proposal in foreign language class</i> * <i>La Grande Guerra. Storia di nessuno. Alessandro Di Virgilio și Davide Pascutti : utilizarea educațională a unei propuneri roman grafic în clasa limbă străină</i> .....	263
CARMELA LETTIERI, CATHERINE TEISSIER, Anni di Piombo - Die bleierne Zeit: Comparative views * <i>Anni die Piombo – Die bleierne Zeit: o abordare comparativă</i> .....	275
EDUARDO BARROS GRELA, American Anti-Humor and 21 <sup>st</sup> Century Spanish Television Comedy * <i>Anti-umorul American și Comedia televizată spaniolă a secolului 21</i> .....	287

## BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS

- SANDA TOMESCU BACIU, *Velkommen! – Manual de conversație în limba norvegiană*  
[*Welcome! – Norwegian Conversation Textbook*], Ed. a III-a rev., Iași: Polirom,  
2015, 184 p. (RALUCA-DANIELA RĂDUȚ) .....303
- SVANHILD NATERSTAD, *Romania*, Trondheim/Oslo: Akademika forlag, 447 p.  
(MARTHE BERG REFFHAUG) .....305
- HANS KRISTIAN RUSTAD & HENNING WÆRP (red.), *Fra Wergeland til Knausgård.*  
*Lesninger i nordisk litteratur (From Wergeland to Knausgård. Studies of Nordic*  
*literature)* Akademika forlag, 2014, 497 p. (ȘTEFANA – TEODORA POPA).....307
- CARL FRODE TILLER, *Încercuire (Encirclement)*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință,  
2015, 287 p. (RALUCA-DANIELA RĂDUȚ) .....309
- HÉDI KADDOUR, *Les Prépondérants*, Paris, Gallimard, 2015, 464 p. (SIMONA ILIEȘ) .....311
- ISABELLE AUTISSIER, *Soudain, seuls*, Paris, Stock, 2015, 252 p. (ANAMARIA LUPAN)..... 313
- MATHIAS ENARD, *Boussole*, Paris, Actes Sud, 2015, 400 p. (SIMONA ILIEȘ) .....315
- TOBIE NATHAN, *Ce pays qui te ressemble*, Paris, Stock, 2015, 540 p. (ANAMARIA  
LUPAN) .....317

## Forord

Kjære leser, la oss sammen gratulere *Institutt for skandinaviske språk og litteratur* med årets jubileum!

BA-programmet i norsk språk og litteratur feirer 25 år, mens instituttet fyller hederlige 15 år.

Det er imponerende hva som i løpet av disse årene er produsert av kunnskap innen språk og litteratur siden starten i 1991.

Studentene, som kommer fra hele Romania, har gjennom alle disse årene møtt en sterk faglig og språklig initiativtaker og drivkraft ved instituttet: Professor Sanda Tomescu Baciu, PhD.

Kunnskap, profesjonalitet, formidlingsglede og, ikke minst, glede over norsk språk og litteratur, er hva som møter enhver besøkende til instituttet, meg selv inkludert.

Det er en glede at instituttet siden 2015 har en norsk sendelektor som, ved siden av forfatter- og foreleserbesøk, ytterligere styrker kontakten mellom Romania og Norge.

Utveksling skjer også ved en rekke rumenske studenter stipendopphold i Norge, delvis finansiert gjennom EØS-midler. PhD – studier har vært tilbudt siden 2010 og i alt 2 studenter har avlagt sin doktorgrad.

Jeg ønsker instituttets leder, ansatte og samtlige studenter hjertelig til lykke med jubileumsåret – og gode år i vente!

En stor takk og gratulasjon også til Babeş-Bolyai Universitet, som har lagt forholdene til rette for instituttets vekst og utvikling.

Vennlig hilsen,  
**Tove Bruvik WESTBERG**





## Foreword

Dear reader,

Let us together congratulate *Institute for Scandinavian Language and Literature* with this year's anniversary.

The Bachelor's program in Norwegian language and literature celebrates 25 years, while the Institute commemorates 15 honorable years.

The knowledge about language and literature that have been produced during the years since the beginning in 1991 is impressive.

The students, who come from the whole of Romania, have during all these years met an academically distinguished and linguistically skilled initiator and driving force at the Institute: Professor Sanda Tomescu Baciu, Ph.D.

Professionalism, will to disseminate knowledge, and last but not least, genuine enjoyment of Norwegian language and literature meets every visitor to the Institute, myself included.

It is fortunate that the Institute since 2015 has had a Norwegian foreign lecturer who, in addition to the visiting authors and professors, is further strengthening the connection between Romania and Norway.

Exchange also happens by numerous Romanian students attending student exchange programs in Norway, in part financed by EEA grants. Ph.D. - studies have been offered since 2010, and 2 Ph.D. - students have earned their doctorates.

I warmly wish the Head of the Institute, all of its staff and all students the best of luck with the anniversary year – and good years to come!

To The Babeş-Bolyai University, who has facilitated the growth and development of the Institute, I also express my gratitude and congratulations.

Best regards,  
**Tove Bruvik WESTBERG**



## **Til jubilanten**

### ***Den viktigste institusjonen i norsk-rumensk kulturutveksling feirer 15 år***

NORLA – Norsk litteratur i utlandet arbeider aktivt for å fremme oversettelser av Norsk litteratur, og hvert år bidrar vi til rundt 400 utgivelser på nesten 50 forskjellige språk.

Vi i NORLA ser en svært tydelig sammenheng mellom levende nordistikk-miljøer og oversettelser, og Romania er et av de beste eksemplene. For oss som jobber for at norsk litteratur skal nå ut i verden kan ikke betydningen av universitetsmiljøer som det i Cluj overvurderes. Uten utdannede, dyktige oversettere blir det ingen oversettelser. Så enkelt er det.

Gjennom årene har NORLA bygget opp sitt eget bibliotek av alle bøkene vi har støttet. Biblioteket er sortert etter språk, og «rumenskhylla» måler hele 1,37 hyllemeter: 88 titler er oversatt fra norsk til rumensk de siste tiårene med støtte fra oss. Et imponerende antall, og de aller fleste av oversettelsene er gjort av oversettere utdannet i nordistikk ved Babeş-Bolyai-universitetet i Cluj.

NORLA hadde gleden av å delta på et seminar for norsk-studentene ved universitetet i Cluj i 2013, og ble imponert over engasjementet og nivået på studenter og personale. Jeg var i min forrige jobb redaktør for dramatikerens Jon Fosse gjennom mange år, og da var det ekstra artig for meg å komme til Cluj og høre rumenske doktorgradsstudenter presentere sine forskningsprosjekt om Fosses dramatikk, for eksempel.

Så å si hvert eneste år har universitetet i Cluj invitert foredragsholdere og forfattere til Cluj for å møte studentene. Vi på NORLA støtter med glede disse besøkene, for vi vet at arrangementene alltid er godt forberedt og at foreleserne vil bli varmt mottatt og møte et faglig sterkt miljø. Og hvert år har gjestene sendt oss begeistrede rapporter fra besøket.

For vellykket kulturutveksling er språkkunnskaper nøkkelen. Og det fine er at det virker begge veier! Skandinavisk institutt ved Babeş-Bolyai-universitetet har bidratt også til å gjøre Romania kjent for nordmenn. Forfatterne som har besøkt Cluj har tatt med seg sine inntrykk hjem og formidlet dem videre i sine miljøer. Og dette er jo også skriveføre folk, så det har resultert både i avisreportasjer og i hele romaner.

MARGIT WALDØ

Å bygge opp et miljø krever hardt og langsiktig arbeid, og uten Sanda Tomescu Badius innsats ville ikke institusjonen vært det den er i dag. Norsk litteratur i Romania har mye å takke Sanda og universitetet i Cluj for.

NORLA gratulerer med 15 - årsjubileet, og vi ser frem til videre samarbeide i nye 15 år!

**Margit WALDØ, direktør for NORLA**

**To the jubilant**  
***The most prominent Institution of Norwegian–Romanian***  
***cultural exchange celebrates the 15<sup>th</sup> anniversary***

NORLA - Norwegian literature abroad, through active work, aims at promoting the translation of Norwegian literature, contributing every year to the translation of 400 publications into almost 50 different languages.

Through NORLA, we perceive a very distinct connection among the active Norwegian environments and the translations, and Romania is one of the best examples. For us who are interested in promoting Norwegian literature abroad, we cannot deny the importance of the academia, the one from Cluj being highly appreciated. It cannot be any translation without educated and competent translators. It is as simple as that.

Over the years NORLA has created its own library with all the books supported by us. The library is arranged by language, and “the Romanian shelf” measures all 1.37 meters of shelving: there are 88 titles which have been translated from Norwegian into Romanian in the last decade with our help. It is an impressive number, and a great amount of translations are done by translators who have attended the Department of Scandinavian Languages and Literatures from Babeş-Bolyai University, in Cluj-Napoca.

In 2013, NORLA had the pleasure to take part in a seminar for Norwegian students at the University of Cluj and we were impressed by the enthusiasm and the level of the students and of the teaching staff. With reference to my previous job, I have been an editor for the playwright, Jon Fosse, for many years. For instance, when I came to Cluj, I was surprised to hear the PhD students presenting their research projects about Fosse’s plays.

Actually, every year the University of Cluj invites lecturers and writers in order to meet the students. We gladly support these visits because we are aware of the fact that these cultural events are always very well organized and that the lecturers are warmly received and they will be meeting a professional and strong environment. And every year the guests have sent us enthusiastic reports related to their visits.

The language skills are the key for a successful cultural exchange. And the good thing is that it works on both sides! The Department of Scandinavian Languages and Literature from Babeş-Bolyai University has contributed to make Romania known to the Norwegians. The authors who have visited Cluj have taken home their impressions, trying to apply them to their communities.

MARGIT WALDØ

In order to create a proper cultural environment it is necessary to work hard and in perspective, and the Department of Scandinavian Languages and Literatures would have not been the institution that is today without Sanda Tomescu Baciu's contribution. The Norwegian literature in Romania has to thank a lot to Sanda and to the University of Cluj.

NORLA wishes a happy 15<sup>th</sup> Anniversary and we look forward to further collaboration for the next 15 years!

**Margit WALDØ, director for NORLA**  
translated from Norwegian by Diana Lăţug

## **25-årsjubileet av norskundervisningen på bachelornivå, og 15-årsjubileet av *Instituttet for skandinaviske språk og litteratur* ved Babeş-Bolyai-Universitetet**

Dette spesialnummeret av *Studia Univeristatis Babeş-Bolyai. Philologia* tilbyr plass til utgivelsen av bidrag som presenterer norsk språk, litteratur og kultur, forfattet av de fleste gjesteforeleserne som har besøkt *Instituttet for skandinaviske språk og litteratur* ved *Filologifakultetet* i de siste femten årene. Denne utgivelsen markerer 25-årsjubileet av norskundervisningen i Cluj på bachelornivå, og også 15-årsjubileet av *Instituttet for norsk språk og litteratur*. Jeg vil uttrykke en varm takk til gjesteforeleserne hvis akademiske og vitenskapelige prestisje og bidrag beærer både tidsskriftet *Studia* og Babeş-Bolyai-Universitetet. Artiklene omfatter et bredt antall forskningsemner, og formidler en dypere forståelse av norsk språk og kultur, både i en skandinavisk og en internasjonal sammenheng. Samtidig er disse artiklene et uttrykk for den nære norsk-romenske kulturkontakten som har blitt utviklet ved hjelp av norske institusjoner og universiteter i samarbeid med norskfaget i Cluj gjennom 25 år.

Jeg overbringer også en hilsen og min dype takknemlighet for de generøse jubileumshilsener som innleder festskriftet, den ene skrevet av den norske ambassadør Tove Bruvik Westberg og den andre av NORLAs (Norsk Litteratur i utlandet) direktør Margit Walsø.

Den norske ambassaden har alltid vært en støttepilar, og av den grunn vil jeg takke inderlig til alle de norske ambassadørene som siden 1991 har støttet norskfaget i Cluj. Jeg bærer fram en hjertelig takkehilsen til Norges ambassadører etter omveltningen i Romania i kronologisk rekkefølge: Amb. Rolf Trolle Andersen, Amb. Gunnar Lindeman, Amb. Arnt Rindal, Amb. Leif Arne Ulland, Amb. Øystein Hovdkinn og den nåværende ambassadør Tove Bruvik Westberg.

NORLA har i alle disse 25 år promotert norsk litteratur og kultur i Romania og har på denne måten vært institusjonen som har formidlet den direkte kontakten med norsk akademia og norske forfattere ved å innvilge støtte til forfatter- og gjesteforeleserbesøk ved Babeş-Bolyai-Universitetet. Mine tanker går til Margit Walsø, Gina Winje og Kristin Brudelvoll, den første leder for NORLA men også til hele NORLAs stab. Forfattere som Lars Saabye Christensen, Edvard Hoem, Robert Ferguson, Hanne Ørstavik har satt sine spor ikke bare i



bevisstheten til de norskstuderende, men også til det lesende publikum i løpet av besøkene i Cluj. Lanseringene av noen oversettelser til rumensk av Lars Saabye Christensen og Hanne Ørstaviks romaner er uforglemmelige for oss i Cluj.

Viktige akademiske institusjoner og deres sommerskoler – Den internasjonale Sommerskolen i Oslo, ledet av Einar Vannebo, Den internasjonale sommerskolen i Bergen, ledet av Atle Kristiansen, og i de siste årene SNU og sommerskolen ved Universitetet i Agder – har gitt stipender til lærere og studenter for delta i sommerskolene. Studenter som får oppleve et studieopphold i Norge – på sommerkurs, med SIU-mobilitetsstipend eller med støtte fra EØS-midler – kommer tilbake mer kunnskapsrike og selvstendig etter den inspirerende studieerfaringen fra Norge. Sommerkurs i Norge har bidratt vesentlig til å øke studentenes norskkunnskaper. Og etter min erfaring og mening er det viktig for studenter å delta i et norsk sommerkurs i Norge, og ikke andre steder i utlandet, fordi det er først og fremst i Norge at studentene får full anledning til å oppleve og forstå et ekte norsk miljø med alle nødvendige kulturimpulser som inspirerer studentene til videre utvikling på forskjellige plan.

Kongehuset i Norge bæret norskundervisningen i Cluj ved å innvilge to stipendier slik at to av våre studenter tilbrakte et fullt semester på et norsk universitet. Den uforglemmelige oppmerksomheten som det norske Kongehuset viste norskundervisningen i Cluj har alltid vært en vedvarende inspirasjon for meg personlig, norsklærerne og de norskstuderende i Cluj. En inderlig takk for denne bærende oppmerksomheten!

Det norske utenriksdepartements avdeling for norsk i utlandet – ledet av Kjellaug Myhre – og deretter SIUs avdeling for Norgeskunnskap i utlandet – ledet av Hege Fjeld – har vært norskundervisningens faste støtte og kontakt med Norge gjennom tidene. Undervisningsstøtten i form av bokstøtte for instituttet har bidratt til opprettelsen av *Biblioteket for nordiske studier* (i 1997).

Undervisningsmateriale, tekniske utstyr for instituttet, mobilitetsstipend for våre studenter etc. har vært uvurderlige for norskmiljøet på Babeş-Bolyai-Universitetet som hvert år tiltrekker cirka 100 nye bachelorstudenter i norsk, fra alle områder i Romania. I 2016 studerer omtrent 260 studenter en norsk bachelor (hovedfag eller bifag), mens andre 10 studenter tar et valgfritt kurs i norsk språk, litteratur og kultur på masternivå.

Dette jubileumsåret har også vært markert av de første disputasene som ble holdt om norsk litteratur på filologifakultetet i Cluj: en avhandling i

co-tutelle med Professor Jahn Thon ved Universitetet i Agder om Lars Saabye Christensen, og den andre om Jan Erik Vold og Profil-kretsen, i samarbeid med Professor Henning Wærp fra Universitetet i Tromsø. Det er slik at alle de sju PhD-studentene som jeg veileder – takket være godt samarbeid med norske professorer – har holdt kontakten med det norske forskningsmiljøet. Disse to samarbeidsprosjektene på PhD-nivå er et resultat av kontaktene som instituttet i Cluj har opprettet i etterkant av gjesteforeleserbesøkene støttet av NORLA som har langsiktige og verdifulle konsekvenser ved kulturimpulsene våre studenter får veldig tidlig under sine BA-studier og som inspirerer dem til å fortsette med PhD-forskning. NORLA har også skapt stor interesse blant studentene våre til å oversette norsk litteratur direkte til rumensk, spesielt under *Seminaret i litterære oversettelser* organisert i 2013 i samarbeid med instituttet vårt på Babeş-Bolyai-Universitetet i Cluj, der mange studenter på bachelor-, master- og PhD-nivå arbeidet praktisk med en litterær oversettelse under veiledning av forfatteren Kari F. Brønne, og våre gjester fra NORLA, Margit Walsø og Dina Roll-Hansen. Seminaret medførte at flere tidligere studenter med en utdanning i norsk språk og litteratur fra Universitetet i Cluj har oversatt norsk litteratur til rumensk slik som det er tilfelle med Jon Fosse, Karl Ove Knausgård, Carl Frode Tiller.

Som en erkjennelse av mange års arbeid med norsk språk og litteratur i Cluj, har instituttet fått innvilget SIUs støtte til en norsk utenlandslektor i perioden 2015-2020, noe som vil øke studentenes kunnskapsnivå framover.

Universiteter i Norge er også åpne for internasjonalt samarbeid med deres innsats for å fremme akademiske studier, sommerskoler, konferanser etc. I 2015 har internasjonalt kontor ved Høyskolen i Volda kommet med et akademisk initiativ i rammen av et Erasmus-prosjekt som bygget en helt ny bro mellom Cluj og Volda. Initiativet kom fra Internasjonalt kontor i Volda som stod bak organiseringen av *Konferansen for norsklærere i utlandet* 18.-19.3 2015, en konferanse organisert for å formidle kunnskap om og promotere norsk studietilbud i Volda for utenlandske universiteter hvor man underviser i norsk. Denne konferansen resulterte i en Erasmus- og deretter en EØS-avtale mellom Volda og Cluj. I rammen av denne fikk to norskstuderende fra Cluj to mobilitetsstipend i ett semester hver vårsemesteret 2016. Kontakten som ble opprettet ved denne konferansen har vært av stor betydning for Cluj. De to rumenske deltakerne i konferansen hadde et innlegg om norskfaget i Cluj framfor kolleger i Volda og i utlandet. Dette skapte rammen for nye program for våre studenter, men også ny kontakt mellom lærere, og også direkte kontakt med et aktivt internasjonalt kontor.

Sist, men ikke minst vil jeg takke Einar Vannebo og Atle Kristiansen som i alle 25 år har mottatt studentene fra Cluj på Sommerskolen i Oslo og tilsvarende Sommerskolen i Bergen. Dette har vært uvurderlig for Cluj, og jeg vet helt sikkert at minnene fra sommerskolene i Oslo og Bergen den dag i dag framstår som enestående og uforglemmelige opplevelser i livet for mange av våre tidligere studenter.

En ung generasjon forskere og oversettere ble utdannet ved vårt universitetet og disse formidler norsk kultur videre i Romania eller i utlandet. Dette er et betydningsfylt arbeid som vår stab på Babeş-Bolyai-Universitetet i Cluj er takknemlige for. Det som startet for meg som et prosjekt som jeg hadde så stor tro på i 1991, er blitt meningsfylt for så mange i dag. Vi feirer 25-årsjubileet med alle de som har støttet norskundervisningen i Cluj. Tusen takk til alle!

Utgivelsen av *Studias* jubileumsnummer kommer i tillegg til flere kulturarrangementer organisert i Cluj i november i år: Lars Saabye Christensens gjesteforelesning på instituttet i Cluj, Helge Rønnings forelesning og ambassadørens deltakelse i markeringen av 25-årsjubileet på Babeş-Bolyai-Universitetet i samarbeid med Den norske ambassaden i Bukarest, samt Svein Slettans forelesninger på instituttet.

Takk til ambassadør Tove Bruvik Westberg og NORLAs direktør Margit Walsø, til alle bidragsyterne til festskriftet, og sist, men ikke minst til ledelsen av Babeş-Bolyai-Universitetet som har støttet norskundervisningen og instituttet i alle disse årene, til medredaktørene av dette nummeret av *Studia*. Takk til norskstuderende og kolleger på instituttet for støtte og utmerket samarbeid!

**Sanda TOMESCU BACIU**

## **The 25<sup>th</sup> anniversary of Norwegian teaching at BA level, and the 15<sup>th</sup> anniversary of *the Department of Scandinavian Languages and Literature* at Babeş-Bolyai University**

This special issue of *Studia Universtatis Babeş-Bolyai. Philologia* comprises contributions showcasing the Norwegian language, literature and culture and authored by most of the visiting professors who have lectured at *The Department of Scandinavian Languages and Literature* of the Faculty of Letters over the last fifteen years. This release marks both the 25<sup>th</sup> anniversary of Norwegian teaching at bachelor level in Cluj and the 15<sup>th</sup> anniversary of *The Department of Scandinavian Languages and Literature*. I would like to extend my warmest thanks to the visiting professors whose academic and scientific prestige and contribution honour both the *Studia* journal and Babeş-Bolyai University itself. The articles cover a wide range of research topics and convey a profound understanding of the Norwegian language and culture, both in a Scandinavian and in an international context. At the same time, these articles are an expression of the close Norwegian-Romanian cultural bond forged over 25 years with the help of Norwegian institutions and universities and in cooperation with the Norwegian Studies in Cluj.

I also wish to express my deepest gratitude for the generous 25th anniversary greetings inaugurating this Festschrift, one conveyed by Her Excellency Tove Bruvik Westberg, the Ambassador of Norway, and the other signed by Ms. Margit Walsø, the director of NORLA (Norwegian Literature Abroad).

The Norwegian Embassy has always provided unwavering support and for this reason I would like to sincerely thank all the Norwegian ambassadors who have helped sustain the Norwegian Studies in Cluj since 1991. I extend my deepest gratitude to Norway's ambassadors in post-revolutionary Romania, whom I would like to mention in chronological order: Amb. Rolf Trolle Andersen, Amb. Gunnar Lindeman, Amb. Arnt Rindal, Amb. Leif Arne Ulland, Amb. Øystein Hovdkinn and the current ambassador, Ms. Tove Bruvik Westberg.

During these 25 years, NORLA has promoted Norwegian literature and culture in Romania and has thus been the institution mediating the direct contact with Norwegian academic circles and Norwegian authors by granting support to author- and guest professor visits at Babeş-Bolyai University. My

thanks go to Margit Walsø, Gina Winje and Kristin Brudelvoll – the first director of NORLA – but also to the whole NORLA team. During their visits to Cluj, authors such as Lars Saabye Christensen, Edvard Hoem, Robert Ferguson, Hanne Ørstavik have left their mark not only on the minds of the students of Norwegian, but also on those of the general public. The launchings of the translations into Romanian of some of Lars Saabye Christensen and Hanne Ørstavik's novels were memorable events for us in Cluj.

Important academic institutions and their summer schools - The International summer school in Oslo, led by Einar Vannebo, The International summer school in Bergen, led by Atle Kristiansen, and, over the last few years, SNU and the summer school of the University of Agder - have provided scholarships for teachers and students.

Students who are given the opportunity to experience a period of study in Norway – either for summer courses, on SIU mobility grants or with support from the EEA grants – return having learnt how to be more independent and with richer knowledge after their inspiring study experience in Norway. Summer courses in Norway have significantly contributed to improving the students' level of Norwegian. From my experience and in my opinion, it is of utmost importance for students to participate in Norwegian summer courses in Norway, rather than elsewhere abroad, because it is in Norway that students get the full opportunity to experience and understand a genuinely Norwegian environment with all the necessary cultural impetus that motivates students to develop further academically.

The Royal House of Norway have honoured Norwegian teaching in Cluj by granting two scholarships to our department, so that two of our students could spend a full semester at a Norwegian university. The unfading attention that the Norwegian Royal Family has devoted to Norwegian teaching in Cluj has been a permanent inspiration for me personally and for the teachers and students of Norwegian in Cluj. We wish to extend our heartfelt thanks for the privilege of this attention!

The Norwegian Foreign Ministry's department for Norwegian abroad, led by Kjellaug Myhre, and then SIU's department for Norway Education abroad, led by Hege Fjeld, have lent permanent support and contact for Norwegian education in Cluj all along. Teaching support via books provided for the institute has contributed to the foundation of *The Library of Nordic Studies* (1997).

The teaching material and technical equipment for the Department, the mobility scholarships for our students and all the other forms of assistance have

been invaluable to the Norwegian learning environment at Babeş-Bolyai University which annually welcomes around 100 new undergraduates in Norwegian, from all over Romania. In 2016 there are about 260 BA level students of Norwegian language and literature (major or minor) here, while another 10 students attend an optional course in Norwegian language, literature and culture at MA level.

This anniversary year has also been marked by the first public defences of PhD theses on Norwegian literature at the Faculty of Letters in Cluj: one of them under joint supervision with Professor Jahn Thon from the University of Agder on Lars Saabye Christensen, and the other about Jan Erik Vold and the Literary Circle *Profil*, in collaboration with Professor Henning Wærp, from the University of Tromsø. Thanks to the excellent cooperation with the Norwegian professors, the PhD students under my scientific supervision have been in constant touch with the Norwegian research environment. These cooperation projects at PhD level are the result of the connections that the Department in Cluj has established following guest lecturer visits supported by NORLA, with long-term and valuable consequences on the cultural impetus given to our students very early on in their BA studies, which inspired them to continue their research at PhD level. NORLA has also stimulated great interest among our students in translating Norwegian literature directly into Romanian, especially after the Seminar in literary translations organized in 2013, in cooperation with our Department at the Babeş-Bolyai University in Cluj. During the seminar, the students at bachelor, master and PhD level got to grips with literary translation under the guidance of author Kari F. Brænne and our guests from NORLA, Margit Walsø and Dina Roll-Hansen. As a result of this seminar, former students with a degree in Norwegian language and literature from the University of Cluj have translated Norwegian literature into Romanian, as is the case for works by Jon Fosse, Karl Ove Knausgård, Carl Frode Tiller.

In recognition of many years' work with Norwegian language and literature in Cluj, the Department has been granted SIU support for a Norwegian foreign lecturer for the period between 2015 and 2020, a form of assistance which will help improve the students' language level.

Universities in Norway are also open to international cooperation through their efforts to promote academic programs, summer schools, conferences etc. In 2015, the international office at the University College in Volda initiated an Erasmus project that built a new bridge between Cluj and Volda. The initiative came from the International Office in Volda, which organized the *Conference for Norwegian Teachers Abroad* (March 18-19, 2015), a conference intended to disseminate knowledge and promote studying Norwegian in Volda at

the foreign universities where Norwegian is taught. This conference resulted in an Erasmus and then an EEA agreement between Volda and Cluj. Consequently, two students of Norwegian from Cluj have received two mobility scholarships for one semester each, during the spring term of 2016. The contact created at this conference has been of great importance for Cluj. The two Romanian participants at the conference held a presentation about Norwegian in Cluj for their colleagues in Volda and from abroad. This created not only the framework for the new EEA program for our students, but also new contacts between teachers, as well as a direct link with an active international office.

Last but not least, I would like to thank Einar Vannebo and Atle Kristiansen, who, through all these 25 years, have received students from Cluj at the Summer School in Oslo and Bergen. This has been priceless for Cluj, and I know for sure that the memories of summer schools in Oslo and Bergen stand out today as unique and unforgettable life experiences for many of our alumni.

A young generation of researchers and translators have been trained at our university and they disseminate Norwegian culture in Romania or abroad. This is a significant contribution, for which our team at Babeş-Bolyai University in Cluj is grateful. What started for me as a project I placed great faith in has become meaningful for so many today. We celebrate the 25<sup>th</sup> anniversary with all those who have supported Norwegian teaching in Cluj. Many thanks to you all!

The release of *Studia's* anniversary issue is aligned to several cultural events organized in Cluj in November this year: Lars Saabye Christensen's guest lecture at the Department in Cluj; Helge Rønning's lecture and the ambassador's participation in the celebration of the 25<sup>th</sup> anniversary organized by Babeş-Bolyai University in cooperation with the Norwegian Embassy in Bucharest; and the lectures delivered by Svein Slettan from UiA at the University's Department of Scandinavian Languages and Literature.

Many thanks to Ambassador Tove Bruvik Westberg and NORLA's director Margit Walsø, to all the contributors to the Festschrift, and, last but not least, to the leadership of Babeş-Bolyai University, who have supported Norwegian teaching and the department all these years, and to the co-editors of this issue of *Studia*. Thanks to the Norwegian students and the colleagues at the Department for their ongoing support and excellent cooperation!

**Sanda TOMESCU BACIU**

## SOMMEREN SOM LÆRINGSARENA

EINAR VANNEBO<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Summer as teaching arena.* This article uses the 70th session of the International Summer School at the University of Oslo as a stepping stone for reflections on the summer session as an arena for learning. After a brief survey of the summer schools in an international perspective, it points out aspects of the summer school concept that gives it particular dynamics: the intensive block-teaching, the integration of classroom teaching and field experiences, as well as the international learning environment. The article then gives an outline of Norwegian language studies in the international summer school setting, a field that has attracted students from the Scandinavian department at Babes-Bolyai University through its 25-year long history.

*Keywords:* summer schools, pedagogical principles, language studies.

**REZUMAT.** *Vara – o arenă a învățământului.* Acest articol folosește cea de-a șaptezecua sesiune a școlii internaționale de vară de la universitatea din Oslo ca o piatră de temelie pentru gânduri privind ideea sesiunilor științifice de vară ca o arenă a învățământului. După o scurtă trecere în revistă a școlilor de vară dintr-o perspectivă internațională, articolul scoate în evidență aspecte ale școlii de vară care îi dau o particularitate aparte: cursurile intensive în calup, întrebări adresate audienței privind predarea sau experiența în domeniu, precum și mediul în care se desfășoară învățământul la nivel internațional. În penultimul subpunct, articolul prezintă o panoramă a studiilor de limbă norvegiană la diferite școli internaționale, un domeniu care a atras și studenți de la departamentul de limbi și literaturi scandinave de la universitatea Babeș-Bolyai, de-a lungul celor douăzeci și cinci de ani de la înființarea sa.

*Cuvinte cheie:* școli de vară, principii pedagogice, studiul limbilor.

Mandag 30. juni 1947 seilte det tidligere krigsskipet Marine Jumper fra havnen i New York med 800 studenter om bord på vei til ulike sommerskoler rundt

---

<sup>1</sup> Direktør for Den internasjonale sommerskole ved Universitetet i Oslo (UiO) siden 1992. Utdannet ved UiO og har undervist i norsk språk og litteratur ved dette universitetet og University College London. Har publisert artikler om norsk litteratur og vært medredaktør av *Norsk litterær årbok*. Har vært med å stifte og vært aktiv i Network of European Summer Schools. E-post: einarv@iss.uio.no



om i Europa. 221 av dem skulle til Oslo og universitetets første sommerskole for amerikanske studenter. Den ble en enorm suksess, og i sommer har sommerskolen sin 70. undervisningssesong. Og studentene er ikke lenger bare amerikanere. Opp gjennom årene har mer enn 30 000 studenter fra rundt 150 land verden over tilbrakt seks hektiske sommeruker på Den internasjonale sommerskole (ISS), som har vært skolens navn siden 1958. Her har de studert norsk språk, kultur og samfunn, men også emner som fredsforskning, menneskerettigheter, internasjonal helse, kjønn og likestilling, arktiske studier, energi og bærekraftig utvikling.

For mange er disse ukene på ISS blitt en skjellsettende erfaring, både akademisk og på det mellommenneskelige plan. Årsaken til det er først og fremst at det faglige tilbudet er innvevd i et helhetlig program, som omfatter kulturarrangementer, ekskursjoner og for de flestes vedkommende også bofelleskap på Blindern Studenterhjem. Slikt skaper et godt læringsmiljø. Studentene trives, og det gjenspeiles i de faglige resultatene. Tett innpå 100% av studentene ved ISS gjennomfører studieløpet og reiser hjem med studiepoeng i bagasjen. Det var således ikke uten skjellig grunn at ISS i 2009 mottok UiOs pris for godt læringsmiljø.

### **Sommerskoler i internasjonalt perspektiv**

I Norge er det ingen tradisjon for skolegang og studier om sommeren. Sommer er tid for ferie og/eller sommerjobbing. I mange andre land er det ikke slik. En god del amerikanske universiteter har sommersemester med omfattende program både for egne studenter og high school-elever, en tradisjon som ble startet på Harvard allerede i 1871. I Storbritannia etablerte Oxford sin sommerskole i 1910 og Cambridge i 1923 med tilbud rettet både mot britiske og utenlandske studenter. På kontinentet har ikke sommerskoler vært så vanlige, men i de senere år har det vokst fram velrenommerte programmer, bl.a. på Copenhagen Business School og universitetet i Utrecht i Nederland. Også i Norge har sommerskolekonseptet vunnet større plass innenfor høyere utdanning, ikke bare på UiO. Det finnes i dag sommerskoler f.eks. ved universitetene i Agder og Bergen, høgskolene i Sørøst-Norge og Oslo/Akershus samt BI, primært med internasjonale studenter som målgruppe. Det bør ellers nevnes at sommerskoleidéen er i vinden også i andre deler av utdanningssektoren, noe Oslo kommunes veritable suksess med sommerskole for barn i grunnskolen vitner om.

### **Hvorfor sommerskole**

Man kan spørre hva det er som gjør sommerskolekonseptet til en så velegnet og vellykket arena for læring.

Noe av hemmeligheten ligger i den mulighet til faglig fordypning det åpner for gjennom såkalt blokkundervisning, der man arbeider kun med ett fag i et konsentrert undervisningsforløp i en avgrenset tidsperiode. Blokkundervisning kan selvsagt praktiseres også i de ordinære semestrene, men på sommerskolene er det normen. Kunnskap fester seg på en spesiell måte når studentene møtes til forelesninger og seminarer hver eneste dag. De lever og ånder i stoffet og avspores ikke av andre aktiviteter eller forpliktelser.

Noe annet som særpreger sommerundervisningen, er integreringen av teori og feltstudier i læringsprosessen. Igjen er dette noe som selvfølgelig kan gjøres i ethvert undervisningsforløp, men på en sommerskole er det regelen snarere enn unntaket. Man sitter ikke i Oslo og leser om Munchs kunst i en lærebok i et klasserom. Nei, man gjør det selvsagt foran hans malerier, på Munch-muséet eller i Nasjonalgalleriet. En god sommerskole må bygges rundt en profil som framhever det stedet eller den institusjon den er knyttet til. Hvorfor komme akkurat til Oslo for å gå på sommerskole? Hvis motivasjonen er interesse for norsk språk og kultur, sier det seg selv. Men også emner som ikke er knyttet direkte til det norske, bør gjenspeile noe som særpreger stedet eller institusjonen. Det gir mening å studere fredsforskning i Oslo, byen der Nobelinstituttet ligger og Nobels fredspris utdeles hvert år. Det er attraktivt å studere arktiske emner på Centre for Earth Evolution and Dynamics, et av UiOs sentre for fremragende forskning.

En sommerskole representerer dessuten en mulighet for å samle studenter fra land og miljøer, f.eks. i Amerika og Asia, som foretrekker å sende sine studenter til studieopphold i utlandet om sommeren framfor i de vanlige semestrene. I mange tilfeller kan et norsk universitet bli mer attraktivt som samarbeidspartner om man også kan skilte med en sommerskole som en av studiemulighetene man har å tilby. Sommerskolen kan dessuten være et tilbud til deltakere fra deler av verden man ikke har så mange bilaterale avtaler med, f.eks. Afrika og Eurasia.

### **Sommerskolenes dynamikk**

Det som gir en sommerskole en særskilt dynamikk, er at studentene frivillig velger dette studietilbudet ut fra en overskuddsfølelse og et intenst ønske om å lære mer og lære noe nytt, i en periode da de kunne ha nytt fritid og ferieliv. Når medstudentene i tillegg kommer fra rundt 100 nasjoner, slik tilfellet er på ISS, åpner det for et helt unikt læringsmiljø som gjør det spennende og gøy å studere. Det samme bidrar alle de utenomfaglige tilbudene til, enten det dreier seg om kulturarrangementer eller ekskursjoner. Ja, egentlig er det ikke riktig å kalle dem utenomfaglige, for læring skjer hele i tiden, ikke bare i forelesninger og seminarer.

## Norskstudier ved sommerskolen

Norsk kursene har utgjort en meget sentral del av kursporteføljen gjennom hele sommerskolens historie. Studenter har kommet med ulik motivasjon for å lære norsk. Mange av amerikanerne som har deltatt, er såkalte 'heritage students'; de har forfedre og -mødre som utvandret fra Norge til Nord-Amerika, og ser språkstudiet som et ledd i prosessen med å utforske sine røtter. Andre ønsker å lære språket fordi de vil studere ved et norsk universitet eller bosette seg i Norge av personlige eller yrkesmessige årsaker. Atter andre har en mer rendyrket akademisk motivasjon for å lære språket; de er interessert i norsk og skandinavisk samfunn og kultur i samtidig eller historisk perspektiv, og vil gjerne lese norske forfattere eller studere historiske kilder på originalspråket. Til den sistnevnte kategorien hører studenter som har valgt skandinavistikk som hoved- eller bifag ved et av de mange universiteter i utlandet som har dette fagtilbudet. Babes-Bolyai-universitetet er blant disse, og gjennom de 25 år dette universitetet har hatt et skandinavisk institutt, har vi hatt studenter derfra, et samarbeid vi setter stor pris på.

ISS har alltid kjent et spesielt ansvar for skandinaviske studieprogrammer rundt om i verden. Mange av dem som i dag underviser i skandinavistikk, har selv vært studenter ved ISS og sender sine studenter hit for at de skal få fordype seg i norskstudiene gjennom noen hektiske sommeruker. Siden 1981 har ISS også jevnlig arrangert seminarer for utenlandske norsklærere og forskere, og i flere år utga ISS nyhetsbrevet *Norsk i utlandet* for denne målgruppen. Norsklærere i utlandet utgjør forøvrig et sentralt nettverk for ISS både på sine egne universiteter og i sine respektive land eller regioner.

De første årene hadde sommerskolen ansvar for all undervisning i norsk for utenlandske studenter ved Universitetet i Oslo, også i de regulære semestrene. Senere ble norskundervisningen utenfor sommersesongen lagt til en egen fagenhet, som i dag tilhører Institutt for lingvistiske og nordiske studier. Siden 2012 er imidlertid all norskundervisning for studenter som ikke kommer til UiO innenfor rammen av et mobilitets- eller utvekslingsprogram, tilbakeført til ISS, og denne studentkategorien er i konstant vekst. Mange av studentene er profesjonsinnvandrere til Norge og trenger norskkunnskaper for å kunne utøve sitt yrke her.

ISS har på mange måter vært en pionerinstitusjon for norskundervisningen for utenlandske studenter. Mange av dem som har undervist på fagfeltet ved UiO, har startet sin karriere på ISS eller undervist her i perioder. Flere lærebøker er utviklet i tilknytning til undervisningen på ISS. Et studium av disse bøkene forteller mye om faghistorien. Den første boken som ble brukt, *Beginning Norwegian. A Grammar and Reader* av Einar

Haugen, er bygd på prinsippet om at man best tilegner seg språket ved hjelp av grammatikkøvelser og oversettelse. I 1961 ble det første språklaboratoriet på UiO åpnet i tilknytning til ISS, og læreboken som kom samme år, *Elementary Norwegian* av Bjarne Berulfsen og Philip Boardman, er tydelig preget av den såkalte audio-linguale metode innenfor språkpedagogikken med sterk vekt på muntlige og skriftlige drilløvelser for å bli fortrolig med de grunnleggende strukturene i språket. Kommunikativ kompetanse ble særlig vektlagt i norskundervisningen fra 1980-årene og framover, og dialoger stod sentralt i lærebøkene, f.eks. *Norsk for utlendinger* av Åse Berit og Rolf Strandskogen, som begge underviste ved ISS i mange år.<sup>2</sup> De senere år er det kommet en rekke læreverk, og til dem er det knyttet ulike læringsressurser så som lydmateriell og nettoppgaver. Innholdet i bøkene sikter også i stadig sterkere grad mot å formidle systematisk kunnskap om det norske samfunnet, både i samtids- og historisk perspektiv. Selv om norskstudiet i utgangspunktet er et ferdighetsfag, skjer således tilegnelsen av språklige ferdigheter i en ramme som også gir studentene grundig innføring i samfunnskunnskap.

Blokkundervisningen som særpreger sommerskolekonseptet, er svært effektiv, ikke minst når det gjelder språkkursene der man kastes ut i et språkbad med samtale- og skriveøvelser på daglig basis. Her gjelder det å svømme om man vil holde hodet over vann, og de fleste opplever at den intensive undervisningen og treningen holder dem flytende.

### **Sammenfattende perspektiv**

Gjennom 70 år har virksomheten ved ISS vist at sommeren er en perfekt læringsarena. Den kan med fordel utnyttes og utvikles enda mer aktivt og kreativt, både på universitetene og i andre deler av utdanningssektoren.

---

<sup>2</sup> For en nærmere utgreiing om norskundervisningens plass og historie ved ISS og UiO, se Else Ryens artikkel «Norwegian as a World Language» i Einar Vannebo (red.) 1996: *Fifty Years of Academic Achievement and International Goodwill. Interntional Summer School. University of Oslo 50th Session 1996*. Utgitt av Den internasjonale sommerskole.



## HAMSUNS KRITIKK AV IBSEN - EN RESEPSJON AV *ROSMERSHOLM*-RESEPSJONEN?

EIVIND TJØNNELAND<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Hamsun's Critic of Ibsen – A Reception of Rosmersholm's Reception.* This article aims at demonstrating Hamsun's use of the reception of Ibsen's play *Rosmersholm* in his own program for a new psychological literature. The negative critique of Ibsen for presenting "abnormal", "incomprehensible" and "insane" persons on stage as a kind of elitist project is in 1890-91 turned to a positive project in Hamsun's new poetics. Hamsun – however – masks his dependence upon Ibsen by reading Rosmer in Ibsen's play as a naturalistic cliché.

**Keywords:** *Hamsun, Ibsen, psychological literature, reception.*

**REZUMAT.** *Critica lui Hamsun asupra lui Ibsen – o receptare a receptării piesei Rosmersholm.* Acest articol își propune să demonstreze modul în care Hamsun a utilizat receptarea piesei ibseniene *Rosmersholm* în propriul său articol programatic despre o noua literatură psihologică. Critica negativă îndreptată de Hamsun asupra operei lui Ibsen pentru punerea în scenă a unor personaje "atipice", "incomprehensibile" sau "în pragul nebuniei" ca un soi de proiect elitist al anilor 1890-1891, s-a transformat într-un proiect pozitiv prin noua poetică a lui Hamsun. Cu toate acestea, Hamsun își maschează dependența sa de Ibsen prin faptul că îl consideră pe Rosmer, personajul principal al piesei ibseniene, drept un clișeu naturalist.

**Cuvinte cheie:** *Hamsun, Ibsen, literatură psihologică, receptare.*

### Innledning

Formålet med denne artikkelen er å lese Hamsuns kritikk av Ibsen i foredraget om norsk litteratur fra 1891 resepsjonestetisk. Det innebærer å forstå Hamsuns nye litterære program, ikke som et originalt utspill som

---

<sup>1</sup> Professor i nordisk litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen. Har publisert bøker og artikler om Søren Kierkegaard og Henrik Ibsen, samt antologier om opplysningstiden, Holberg og litteraturkritikk før 1814. E-mail: eivind.tjonneland@lle.uib.no

plutselig innvarsler en ny epoke i skjønnlitteraturen, men som et uttrykk for Hamsuns resepsjon av ideer som allerede var i omløp. Det er nemlig ikke slik at Hamsun plutselig skapte den psykologiske roman og det ubevisste sjeleliv ut fra intet i 1890.<sup>2</sup> De samtidige anmeldelsene oppfattet Ibsens *Rosmersholm* gjennomgående som uttrykk for et abnormt og uforståelig sjeleliv. Det er en av grunnene til at Hamsun valgte dette verket som hoggestabbe da han angrep forrige generasjons forfattere i foredraget om norsk litteratur. Hamsun forsøkte å vise hvor platt *Rosmersholm* var for å markere at hans eget program om psykologisk litteratur representerte noe helt annet. Man kan si at Hamsun 5 år etter snudde den negative resepsjonen av *Rosmersholm* i 1886 til et positivt program han så lanserte med brask og bram. De "sælsomme Nervevirksomheder, Blodets Hvirken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjeleliv" som Hamsun først forkynte i essayet "Fra det ubevidste Sjeleliv" i 1890 og deretter i foredragene i 1891, var nettopp *ikke* patologiske tilstander hos mennesker modne for behandling på Gaustad: disse psykiske fenomenene var "langt fra at være abnorme" (Hamsun 1890, 334). Samtidig hevdet Hamsun at *Rosmersholm* representerte *det motsatte* av den psykologiske litteraturen han selv lanserte. Denne selvmotsigelsen hos Hamsun ble tildekket av en særegen retorikk som vi vender tilbake til på slutten av artikkelen.

Formålet med artikkelen er ikke teoretisk, men å dokumentere en logikk som har overføringsverdi på litteraturhistorien generelt. Diktningen står i et dialogforhold til resepsjonen, og dikterens neste verk kan blant annet være et svar på resepsjonen av det forrige, slik *En Folkefiende* av Ibsen ble utløst av den voldsomme kritikken av *Gengangere*. Et annet eksempel på at negativ resepsjon senere kan gjøres til et positivt litterært program, er dekadentenes dyrkning av *Gengangere*. Den massive negative samtidige kritikken gjorde dramaet til et ideal for Herman Bang og andre.

Denne dynamikken mellom forfatter og leser forsvinner ut av bildet når man bare studerer visse kanoniserte verk atskilt fra resepsjonen og den idéhistoriske kontekst forøvrig. Dette er den grunnleggende innsikten i resepsjonestetikken til Hans Robert Jauss i hans første verk *Literaturgeschichte als Provokation* (Jauss 1974). Det enestående ved de kanoniserte verkene svekkes når de rekontekstualiseres. Det kan selvsagt diskuteres om resepsjonestetikken derved ødelegger kanon, og hvorvidt den er i stand til å begrunne kanon på en annen måte. Dette problemet er behandlet godt av Irmgard Wagner (1984), og skal ikke beskjeftige oss videre her. Et nytt litterært program faller ikke ned fra himmelen, slik litteraturhistoriene av og

---

<sup>2</sup> Jeg ser i denne sammenheng bort fra påvirkningen fra Ola Hansson, Strindberg og Nietzsche, som jeg har dokumentert i Tjønneland 2004, 2005 og 2015a.

til fremstiller epokeskiftet fra realisme og naturalisme til nyromantikk, dekadanse og symbolisme omkring 1890. I virkeligheten er det epokeskillet som for noen litteraturhistorikere inntreer plutselig i 1890, forberedt lenge. Bruddet mellom Ibsens dramatik og lesernes forventningshorisont fra og med *Rosmersholm* er ett av mange symptomer på denne prosessen. Fra og med *Rosmersholm* ble Ibsen uforståelig for leserne, og dette avtegner seg i anmeldelsene. Hamsun utmynter senere dette nye og uforståelige og gjør det til utgangspunkt for sitt litterære program om det ubevisste sjeleliv. Samtidig må han fremstå som original. I programartikkelen i *Samtiden* fra september 1890 er riktignok originaliteten truet fordi den dikteriske produksjonen i somnambul tilstand har sterke imitative tilbøyeligheter: En av småhistoriene Hamsun har skrevet i *søvne* viser seg å være plagiat fra et norsk-amerikansk tidsskrift. Både betingelse og tema for det nye originale programmet viser seg å være en uoriginal reseptivitet. Dette er hovedmotsigelsen i Hamsuns estetikk på begynnelsen av 1890-tallet (Jfr. Tjønneland 2004, 2005). Den manglende originaliteten i både program og gjennomførelse må kompenseres med en desto sterkere eksaltasjon: Nagels utfall mot Ibsen i romanen *Mysterier* (1892) representerer en tilspising av de synspunktene Hamsun fremmet i foredragene i 1891.

### **Kritikken av *Rosmersholm***

Den samtidige kritikken av *Rosmersholm* oppfattet stykket som fullt av mystifikasjoner. Personene var uforståelige og abnorme. I sin anmeldelse av dramaet i *Morgenbladet* kritiserte Alfred Sinding-Larsen (1886) det "Sygelige, Skjæve og Haltende" ved hovedpersonene, og mente at deres "aandelige Abnormiteter ere ikke i nogen høiere Grad end de fysiske egnede til at virke paa Scenen".

Det viktige i vår sammenheng er at denne fremstillingen av en uforståelig og annerledes, ja, en abnorm psykologi, forbindes med elitisme. Bredo Morgenstjerne innledet sin kritikk av *Rosmersholm* med å påpeke hvordan stykket skapte et brudd mellom publikum og Ibsen: Det hadde angivelig bare interesse for "den lille Kreds af Ibsen-Gourméer".

"Som Kunsten for en enkelt Kunstretning er bleven en Feinschmecker-Kunst, der alene er bestemt for og alene kan nydes af Kunstnerne selv og deres Ateliervenner, saaledes holder Ibsen nu paa at skabe os en Feinschmecker-Literatur, der alene synes bestemt for og ialfald alene er tilgjængelig for den lille Sekt, der er indarbejdet i Digterens "nye, svimlende, vidtrækkende Tanker" og omtaaget af den ensomme Grublers Drømme." (Morgenstjerne 1886)



Utviklingen i *Rosmersholm* går fra det politiske til det psykologiske, fra at Rebekka og Rosmer deltar i et slags Venstre-prosjekt basert på frisinnede ideer som erter opp de konservative og rektor Kroll, til en fremstilling av deres indre konflikter og psykologiske problemer. I stedet for politiske konfrontasjoner, overtar de mytiske maktene - de hvite hestene - på slutten av dramaet (Tjønneland 1992). I løpet av stykket fjerner Rosmer og Rebekka seg definitivt fra Brandes' program i innledningen til *Emigrantlitteraturen* (1872), der han påsto at kriteriet på at en diktning lever, var at den satte "problemer under debatt". *Rosmersholm* utfordret det naturalistiske eller realistiske smaksregimet, og leserne opplevde et forventningsbrudd. Stykket falt ikke på plass innenfor "problemer-under-debatt"-paradigmet. Rosmers og Rebekkas utvikling annonserte at en ny psykologisk litteratur var på trappene. Rosmer og Rebekka havnet i møllefossen på grunn av sine egne indre demoner, snarere enn at de bukket under fra presset fra Kroll og Mortensgård. Til syvende og sist knekkes de av sin egen skyldfølelse. Derfor må de gå «den samme vei som Beate gikk». Og dette skjønte ikke kritikken, kan vi konstatere i ettertid. Kritikerne fikk presentert en forskrudd psykologi de ikke taklet. Kritikken oppfattet Ibsens uforståelighet som *udemokratisk*. Bredo Morgenstjerne fastslo at Ibsen skrev litteratur for smaks gourmet, for en liten elite. En anonym anmelder i *Aftenposten* hevdet at det rett og slett ikke fantes slike mennesker som Rebekka i verden, hun var ikke "en ud af Livet greben Type". Men anmelderen la straks til: "Mellem et Publikum, der er paavirket af Ibsenske Dramaer, kan der maaske findes saadanne forskruede Væsener [...]".

Det forventningsbruddet Ibsen skapte og som viser seg i kritikken av *Rosmersholm*, foregrep Hamsuns litterære program: Fire år før "Fra det ubevidste Sjæleliv" har vi allerede i Norge en ny psykologisk litteratur som beskyldes for uforståelighet. Det er nettopp dette uforståelige sjælelivet Hamsun krever at litteraturen skal ta alvorlig, "uforklarlige Sandsetilstande", "Foreteelser som har den allerstørste Betydning, men som raa og enkle Høkerhjerner ikke kan fatte" (Hamsun 1890, 332). Hamsun skilte her mellom den vulgære og den fintfølende leser, mellom aristokraten og demokraten. Han anklaget naturalismens og realismens typer og karakterer for å være vulgære og demokratiske, ja, et uttrykk for populisme. Hamsun melder seg med dette på i en av de mest sentrale debattene på 1880-tallet, om forholdet mellom elite og masse.

### **Demokrati og aristokrati**

Hamsun opererte med et skille mellom aristokrati og demokrati som et viktig premiss for litteraturkritikken i foredragene i 1891 og i kritikken av Ibsen. Han er langt fra den første til å fokusere på denne distinksjonen: Motsetningen mellom demokrati og aristokrati preger 80-årenes politiske og estetiske debatt. Det er mange idéstrømninger som flyter sammen i aristokratibegrepet, og man

kan si at Hamsun i sin litteraturkritikk forskyver et begrepsapparat som allerede er til stede. Som jeg har dokumentert tidligere (Tjønneland 2006), forholder Ibsen seg produktivt til motsetningen mellom aristokrati og masse innen liberalismen. Den lengste artikkelen i første årgangen (1882) av det ledende liberale tidsskriftet på 1880-tallet, Ernst Sars' og Olaf Skavlans *Nyt Tidsskrift*, bærer tittelen "Fremtidens Aristokrati". John Stuart Mill kjempet for stemmerettsutvidelser og økt demokratisering. Men han så også at demokratiet lett kunne utarte til pøbelvelde. Derfor ville han i tillegg ha en elite som kunne holde massene i tømme, sette dagsorden for den politiske debatten og fungere som forbilde for folket. Dette er liberalismens aristokratibegrep.

Ibsens tale i Trondheim i juni 1885 og Rosmers visjon om å gjøre alle til glade adelsmennesker i *Rosmersholm* året etter, er forskjellige uttrykk for motsetningen mellom demokrati og aristokrati innen liberalistisk ideologi. Ibsen forskjøv i 1885 adelsbegrepet fra liberalismens meritokrati til det etiske området, til sinnes og viljens adel. Det var ikke lenger kunnskap, evne og begavelse det kom an på, den adel som kunne skapes gjennom liberalistisk frikonkurranse. Rosmers politiske utopi i *Rosmersholm* var en slags blanding av det etiske og det politiske, dels å fremme sinnes og viljens adel, og dels å skape det sanne folkedømme, og gjøre alle – eller så mange som mulig - til adelsmennesker. Rosmer er en verdensfjern drømmer og blir i dramaet avslørt som en sådan. Ibsens aristokratiske holdning slik kritikken oppfattet den, som elitistisk "gourmetestetikk", er forskjellig fra aristokrati på det etiske og det politiske området. I talen i 1885 drømte Ibsen om at arbeiderne og kvinnene skulle bli de nye representantene for sinnes og viljens adel, i motsetningen til partikampene og vulgariseringen av det politiske liv. At nettopp de gruppene og klassene som ennå ikke hadde fått innpass i politikken eller i demokratiseringsprosessen, skulle ivareta det aristokratiske, var et paradoks som gjenspeilte de uforløste spenningene mellom demokrati og aristokrati i tiden. Debatten som fulgte etter Georg Brandes' essay om Friedrich Nietzsche med tittelen "Aristokratisk radikalisme" i *Tilskueren* i august 1889, kan betraktes som forhandlinger om anvendelsesområdet for aristokratibegrepet – skulle det gjelde både estetikk og politikk? Nietzsche fylte et tomrom i liberalistisk ideologi med sitt "overmenneske", siden begrunnelsen for eliten er dårlig utarbeidet i Johan Stuart Mills filosofi. Mill gir ikke noe ordentlig svar på hvor de aristokratiske eksentrikere som våget å gå mot strømmen og å sette en ny dagsorden skal komme fra. Hvis det er slik at tidens rådende tendens er massedemokrati og forflatning, blir aristokraten en ønskedrøm. Jürgen Habermas har tematisert denne motsetningen godt i det han skriver om Mill og Tocqueville i *Borgerlig offentlighet* (Jfr. Habermas 1990, 218).

Etter *Rosmersholm* skjedde det en avgjørende endring av aristokratibegrepet. Georg Brandes lanserte på slutten av "Aristokratisk Radikalisme" et nytt litterært program som førte til at Nietzsche ble sentral i

skandinavisk litteratur. Harald Beyer (1958-59) har dokumentert Nietzsches enorme gjennomslag i sitt tobindsverk *Nietzsche og Norden*. Beyers avhandling ble imidlertid publisert før Tore Hamsun utga Hamsuns foredrag under tittelen *Paa Turné* i 1960. Dette gjør at Beyer ikke drøftet Nietzsche-innflytelsen på Hamsuns kritikk av norsk litteratur, men hoppet direkte til *Mysterier*. (Beyer 1959, 94-106) Det er som om vi hører et ekko av Brandes' Nietzsche-artikkel i Hamsuns foredrag i 1891, når vi leser Brandes' kritikk av hva litteraturen hittil har tæret på:

"Jeg har villet henwise til ham [Nietzsche] især, fordi det forekommer mig, som om Nordens Skønlitteratur nu vel længe har tæret paa Tanker, der bleve fremsatte og drøftede i det forrige Aarti. Det ser ud som om Ævnen til at undfange geniale Ideer var taget af, ja som om Modtageligheden for dem var ved at svinde; man tumler stadig med de samme Lærdomme, visse Arvelighedsteorier, lidt Darwinisme, lidt Kvinde-Emancipation, lidt Lykkemoral, lidt Fritænkeri, lidt Kultus af Folket osv. [...]". (Brandes 1889, 612)

Dette er meget tett opp til Hamsuns kritikk av Ibsen to år etterpå. Da Hamsun la ut på sin foredragsturné i 1891 prøvde han å imitere nettopp dette avsnittet der Brandes blåste i trompeten og anga retningen for fremtidens skjønnlitteratur:

«Vor Literatur har beskæftiget sig med lidt Handel og Skibsfart, lidt Fritænkeri, lidt demokratisk Frihed og Typer – altid Typer – av Mennesker.» (Hamsun: *Paa Tourné*, 1960, 22)

Den syntaktiske likheten er umiskjennelig, selv om det meste av innholdet – med unntak av «Fritænkeri» - er skiftet ut. I stedet for «lidt Kultus af Folket» sier Hamsun «lidt demokratisk Frihed», men han gir det samme signalet om en mer aristokratisk holdning som Brandes.

Brandes avsluttet Nietzsche-artikkelen med å fremheve at kunstneren må være aristokrat: Stor kunst kan ikke nøye seg med "Ideer og Idealer for Gennemsnittet og Middelmaalet", "den store Kunst fordrer Aander som i Særhed, i Selvstændighed, i Trods, i adelsvældig Eneraadighed staa i Højde med de ejendommeligste Personligheder i Samtidens Tænkning". (1889, 613)

Et aristokratisk ideal spilles ut mot det som har vært innholdet i den realistiske og naturalistiske diktningen på 70- og 80-tallet. Brandes innvarslet en ny epoke og gjorde det estetiske aristokrati stuerent. Ibsen snakket i 1885-86 om en annen form for aristokrati som ikke var påvirket av Nietzsche. Brandes fremmet imidlertid Nietzsche på en måte som lett kan misforstås, slik at det aristokratiske også fikk politiske implikasjoner.

Filosofen Harald Høffding reagerte på at Brandes' tilsynelatende ville ofre masse menneskene på det aristokratiske geniets alter, og svarte med artikkelen "Demokratisk radikalisme" (Høffding 1890). Den påfølgende debatten trakk grenser mellom det estetiske og det politiske. Innen det litterære feltet er noen bedre skolert og begavet. Men hvis smakshierarkiet overføres på det politiske område, får vi overmennesket, det «blonde udyret» som tar seg til rette og trækker på andre. Brandes var uklar når det gjaldt å presisere hvilket område denne nye dyrkingen av aristokratiet skulle skje innenfor. Hamsun fulgte med i denne debatten. Han kom til København fra Amerika sommeren 1888. Våren 1888 hadde Brandes holdt forelesningene om Nietzsche som så ble publisert ett år etter i essayet i *Tilskueren* august 1889. Etter publikasjonen av *Sult* sommeren 1890 skrev Hamsun foredragene sine i Lillesand. Tidlig i 1891 begynte han på turneen. Nietzsche-debatten mellom Brandes var avsluttet våren 1890, men på sommeren oversatte Arne Garborg utdrag av Ola Hanssons Nietzsche-essay i *Samtiden*. Hele pamfletten til Hansson kom i Garborgs oversettelse med et forord av Garborg datert november 1890, så den kunne Hamsun ha fått med seg. I 1891 og 1892 var Hamsun allerede sent ute med sin lansering av Nietzsche-lignende synspunkter og sin form for aristokratisk radikalisme.

En viktig innflytelse fra Nietzsche som Beyer ikke nevner fordi foredragene ikke var publisert da han skrev *Nietzsche og Norden*, er den "mistankens hermeneutikk" Hamsun anbefalte i forhold til tilsynelatende moralske handlinger i foredraget om psykologisk litteratur. En gammel mann lar et barn sitte på ryggen sin og lar seg behandle som en hest uten å kny. Hamsuns ledsager blir rørt og synes han har sett "et levende Eksempel paa Barnet i vor Sjæl som den menneskelige Godhed" (Hamsun 1960, 59). Men egentlig tålte ikke den gamle mannen barnets herjing fordi han var god: For ti minutter siden hadde han stjålet ost fra datteren sin. Derfor hadde han trang til "at sætte sig selv i Gabestokken". (ibid., 63) Godheten var motivert ut fra skyldfølelse. Nietzsche analyserte gode handlinger på lignende måte i *Moralens genealogi*. Bak tilsynelatende snillhet, lå i virkeligheten en hersketeknikk.

Den aristokratiske holdning gjør det mulig å se dybdenivået bak handlingene og gjennomskue den overflatiske forståelsen av dem. Dermed kan man unngå å redusere individets kompleksitet til karakterer og typer. Den fintfølende evne til å gå inn i de psykologiske motivenes irrganger, er i seg selv et tegn på aristokrati. Her ser vi en likhet med resepsjonen av *Rosmersholm*: Det skapes en forbindelse mellom det å skrive dunkelt og uforståelig og det aristokratiske, mellom abnorm psykologi og gourmet-estetikk.

### **Hamsuns kritikk av Ibsen i *Paa Tourné***

Hamsun begynner med å kritisere Ibsen for å levere den "steigleste og enkleste Karakterpsykologi" (1960, 31). Særlig har denne karakterpsykologien,

der man rendyrker den herskende evne, vært fremtredende på scenen, hevdet han. Hamsun oppfattet Rosmer utelukkende som "adelig". Den psykologi som skal forstås på scenen er en "en grov og falsk Psykologi" (ibid., 33). Hamsun var kjent med at *Rosmersholm* er en type diktning som kommer nærmest hans eget psykologiske program. Nettopp derfor forega han å gjøre det vanskelig for seg selv i sin kritikk av Ibsen:

"Lad os atter tage en Bog, og lad os tage den af Ibsens Bøger, som i dette Tilfælde vil kunde modbevise mig kraftigst, lad os tage hans berømte aristokratiske Digtning "Rosmersholm". (1960, 34)

Når Hamsun så går videre med *Rosmersholm*, siterer han nesten kritikken fra 1886, for eksempel når han påstår at det er vanskelig å forbinde et menneske i Rosmer. Han forholder seg til resepsjonen, men manøvrerer på en komplisert måte i forhold til den. Hamsun står i et dilemma. På den ene siden skal han lansere et *nytt* litterært program. Samtidig er det opplagt at Ibsen ikke er den overflatiske psykologen Hamsun kritiserer: Ibsen er en avansert psykologisk dikter. Kritikken oppfatter ham som dunkel og uforståelig. I *Rosmersholm* brøt han, fem år før Hamsuns foredrag, med et realistisk program. Hvis Hamsun skal kunne påstå at *han* har formulert dette nye psykologiske programmet, at *han* har skapt en ny psykologisk diktning, hva skal han da gjøre med Ibsen? Hamsun gjengir noen fragmenter av resepsjonen av dramaet. Det er gjennomgående i kritikken av *Rosmersholm* at Ibsen ikke har skapt mennesker av kjøtt og blod, at skikkelsene er uforståelige. På samme måter hevdet Hamsun at det er umulig å se et menneske med Rosmer.

"Selve Rosmer er og skal være en Type paa en adelig Sjæl. Jeg har – mellem os sagt – lidt vanskeligt for at forbinde et Menneske med den Figur, særlig i sidste Akt; men skal jeg være nødt til at se et Menneske i ham, saa maa jeg digte ham saavidt om hos mig selv, at der altsaa blir tilbage en afsat Præst, som gaar omkring og snakker Adel." (1960, 34)

Dette er den tradisjonelle kritikken av Ibsen, ikke bare fra konservativt hold, men også fra en kritiker som for eksempel Erik Skram, som hevdet at *Rosmersholm* "er et Skuespil, der mer er skrevet om Tanker end om Mennesker" (Skram 1886). Men selv om Hamsun abonnerte på språket til den tradisjonelle kritikken av *Rosmersholm*, så kritiserte han likevel ikke Ibsen for å være dunkel og vanskelig; også Hamsun ville jo bryte med de realistiske kravene. Hamsun kunne altså ikke se et virkelig menneske i Rosmer, i likhet med Ibsen-resepsjonen i 1886. Men grunnen var ifølge Hamsun at Rosmer er en *type*, en *karakter*. Hamsun fremstilte Rosmer som en umenneskelig sjablong, uten en uforståelig og

komplisert psykologi. Han er ifølge Hamsun, i motsetning til hva en enstemmig skandinavisk resepsjon hevdet i 1886, modellert på naturalismens program. Han er gestaltet ut fra én "fremherskende egenskap", som Brandes kalte det med Hippolyte Taine. Rosmer har ingen kompleks psykologi, han er uten nyanser. Rosmer er *bare* adel, han er oppfylt av én eneste egenskap. Hamsun brukte en hel side på å henge ut hvor overmåte adelig Rosmer er, "Rosmers Sind er blødt og ømt; han er saa hjælpeløst ædel", "Han skal paa Død og Liv være adelig". Han er til og med så fornem at han ikke kan le. Derfor er han ikke realistisk, ifølge Hamsun. Men da legger Hamsun plutselig et annet begrep om realisme til grunn. Den egentlige virkeligheten for Hamsun var de fine nyanser, de fine disharmonier, "sjælelige Virksomheder af det underligste Slags" (1890, 332). Hamsun formulerer altså et paradoks: Ibsen har diktet en aristokratisk type med en fremherskende egenskap.

"Naar man da gør et Menneske saa adelig, at han slet ikke er noget andet end Adel, saa er dette i Formen en Demokratisering af det sjælelige Adelskab som Begreb, og det forudsætter en yderst borgerlig Opfatning af Adel. Det at en Digter tager den sjælelige Adel som Emne, behøver ikke at hindre ham fra at behandle dette Emne demokratisk, og Ibsen har i den Grad "holdt" - tverholdt - Rosmer som sjælsadelig Karakter, at nu kan man endog træffe Bønder inde i Solør, som ved, hvad Sjælsadel er for noget." (1960, 35)

Her omkalfatrer Hamsun de premissene han har overtatt fra *Rosmersholm*-resepsjonen. Hamsun må detronisere Rosmer som adelsmenneske, for det er jo Hamsun selv som skal være den nye profeten for sann adel. Ibsens adel er ikke noen virkelig adel, den er konstruert ut fra borgerskapet. En adelig *type* er i seg selv en motsigelse, aristokraten kan ikke være noe dusinmenneske, da ville han ikke ha den adelsveldige enerådighet som Brandes snakket om på slutten av "Aristokratisk Radikalisme". Adel forutsetter individualitet, men nettopp denne mangler Rosmer som type eller karakter. Demokratiseringen består i reduksjonen av individet til type. Denne vingeklippingen av det komplekse og nyanserte individet innebærer en demokratisering av det estetiske, ifølge Hamsun.

I denne kritikken anlegger Hamsun et resepsjonestetisk perspektiv på Ibsen: Rosmer er fremstilt så adelig at selv bonden fra Solør kan skjønne det. Den nye individestetikken som skal tre i stedet for Taine, naturalismen og den fremherskende evne, er samtidig artikulert som en elitistisk smaksosologi. Denne sosiologien er riktignok bare skissert av Hamsun, og kan virke selvmotsigende. Han snakker på den ene siden om Ibsens borgerlige oppfatning av adel, på den annen om at demokratiseringen av adelsbegrepet går så langt at også bonden fra Solør inkluderes. Han nevner ikke muligheten av at bøndene og borgerskapet kunne forholde seg forskjellig til Rosmer som adelsmenneske.

Demokrati, borger og bonde glir udifferensiert over i hverandre og står i motsetning til den sanne sjelsadel. Typen og karakteren er for folket. Den nye komplekse psykologiske diktningen må gi noe mer, og derfor ofre bonden fra Solør. Når publikum deles opp i klasser og grupper på denne måten, skapes det lett en forbindelse mellom estetikk og politikk.

Hamsun har dermed snudd Ibsen på hodet. Resepsjonen av *Rosmersholm* viste at man kan snakke om et brudd mellom Ibsen og leserne, og at Ibsen ble anklaget for å dikte på en elitistisk, aristokratisk måte. Men Hamsun hevdet det motsatte, nemlig at Rosmer som aristokrat er gestaltet som type og følgelig representerte en demokratisk og ikke en aristokratisk diktning. Hamsun podet seg inn på den aristokratidiskursen som allerede fantes og omdefinerte den til sine formål. Slik kan Hamsun fremstå som den unike opphavsmannen til en ny psykologisk litteratur, han er selv den sanne aristokrat, kongen på haugen: "Tradisjonen begynner med meg!"<sup>3</sup>

Hamsun bruker Ibsens begreper, men gjør dem til sine egne. Han degraderer Ibsens adelsmann til å være et uttrykk for demokrati, som om Rosmer var en slags naturalistisk skikkelse. Da får han et stort problem: Hvordan skal han da forklare den resepsjonen som kritiserte *Rosmersholm* for å være uforståelig?

*Rosmersholm* ble slaktet, ikke fordi den var naturalistisk og fremstilte en lett forståelig type, men fordi Rosmers og Rebekkas psykologi var uforståelig og abnorm, altså akkurat det motsatte av det Hamsun hevder. Hamsun er på en eller annen måte nødt til å takle dette problemet. På de to, tre neste sidene, før han kommer til Jonas Lie, går han faktisk løs på resepsjonen. Hamsun tar for seg den utbredte forestillingen om at Ibsen er dyp og uforståelig: Man skryter av Ibsen i Tyskland.

"Vi er bleven saa vante til at tro Tyskerne paa hvad de siger om Ibsen, at vi læser ham forudbestemt paa at faa Visdom at høre, determineret til at finde altsammen godt. Og støder vi paa en eller anden mærkelig Komet inde i Bogen, saa er ikke det en Komet, nej, det er en Gaade, og hvis den alligevel er os højst mærkelig, saa er ikke det Forfatterens Skyld, vi forstaar ham blot ikke." (1960, 36)

Hamsun må avvise at Ibsen er dyp. Det gåtefulle og uforståelige, det dype og ubevisste er forbeholdt hans egen estetikk, som kjernen i hans eget litterære program. Derfor gir Hamsun utlendingene skylden: Det er *tyskerne* som må holdes ansvarlige for at Ibsen oppfattes som dyp:

---

<sup>3</sup> Denne kampen mellom oppkomlingen og den etablerte dikter ligger godt til rette for en analyse à la Harold Bloom, noe jeg skal avstå fra her. Henning Howlid Wærp 2006 har i en innsiktsfull artikkel anvendt et «anxiety of influence»-perspektiv på forholdet mellom Hamsun og Ibsen.

"Ibsen har skrevet en Bog, det er nok; hele hans Menighet sætter sig til at stirre overtroisk paa hans Ord og finder dem fortræffelig dunkle. Og Tyskerne gatter sig og gnider sig i Hænderne - ah, wunderschön!" (*Ibid.*, 37)

Hamsun har helt rett i at kritikken hevdet at Ibsen var blitt mer uforståelig. Han gjentar dette, men må vurdere det annerledes, siden han ikke synes at Rosmer er dyp, men platt. Publikum hevdet faktisk det motsatte, og det er et problem for Hamsun. Tyskere er imidlertid dressert til å mene at *alt er dypt*, tyskerne kan ikke gjøre noe enkelt. Hamsun redder argumentet sitt ved å henvise til en nasjonal stereotypi. Denne karakteristikken er ikke uten forelegg: Sommeren 1890 skrev Brandes en artikkel om Ibsen og hans skole i Tyskland i *Tilskueren*. Dermed ble Ibsens popularitet i Tyskland et tema. Men der var poenget at Ibsen var blitt en «spiritualist» som brøt med realismen:

"Rosmersholm, hvor Børnerne ikke skrige, naar de er smaa, og ikke le, naar de blive voksne; det er intet almindeligt Hjem, men det symbolske Udtryk for et Sted, hvor Livsytringerne i deres Uforbeholdenhed kvæles som i Norge. Karudsedammen lige ved Havet, men hvortil Verdenshavets Strøm ikke naaer, det er mer end en almindelig Dam; Nordens Beboere kunne næsten alle spejle sig i den. [...] Naar hos Ibsen tilsidst Forestillingen om "Frihed, Frihed under Ansvar" er bleven til en Art Trylleformel, som henrykker, selv om alt ellers bliver, som det var: saa er atter heri en Spiritualisme, der ikke har stort med Virkeligheden at gøre." (Brandes 1890, 449-450)

Det paradoksale resultatet av Brandes' analyse er altså at Ibsen virker sterkt som realist blant publikum ute i verden, men at det i hans seneste verker er mange trekk som vanskeliggjør "netop nu i hans Navn at se et Realismens eller Naturalismens Løsen". Innholdsmessig er det derfor store forskjeller mellom Hamsuns og Brandes' kritikk.

Men Hamsun kan også ha lest Brandes' anmeldelser av *Hedda Gabler* før han holdt foredragene. Der konsentrerte Brandes seg om at Hedda ikke var noen sann aristokrat fordi man ikke hadde noe aristokrati i Norge. (Jfr. Tjønneland 2006) Brandes' kritikk av Hedda gikk i samme retning som Hamsuns oppgjør med Rosmer.

Hamsun løste sitt dilemma ved elegant å overse den norske resepsjonen av *Rosmersholm*. Teknikken han brukte var enkel: Han delte publikum i nasjonaliteter og benyttet en slags splitt-og-hersk-teknikk. Årsaken til Ibsens angivelige dybde ble – stikk i strid med den faktiske kritikken av *Rosmersholm* - projisert ut av Norge.

Gjennom denne retoriske strategien klarte Hamsun å tildekke at hans eget litterære program – i hvert fall delvis - var en resepsjon av den skandinaviske resepsjonen av *Rosmersholm*. Dette faktum ville gjort lanseringen av "det ubevidste sjæleliv" betydelig mindre originalt enn han selv fremstilte det som.



## LITTERATUR

- Beyer, Harald 1958-59. *Nietzsche og Norden*. I & II. Bergen, John Griegs Boktrykkeri.
- Brandes, Edvard 1889. "Aristokratisk Radikalisme. En Afhandling om Friedrich Nietzsche." *Tilskueren* Vol. 6, 565-613.
- Brandes, Georg 1890: "Henrik Ibsen og hans Skole i Tyskland." *Tilskueren* Vol. 7, 423-450.
- Hamsun, Knut 1890. "Fra det ubevidste Sjæleliv". *Samtiden* Vol. I, 325-334.
- Hamsun, Knut 1960. *Paa Turné*. Utgitt ved Tore Hamsun. Oslo, Gyldendal.
- Habermas, Jürgen [1962] 1990. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Holub, Robert C. 1982. "Trends in Literary Theory: The American Reception of Reception Theory". *The German Quarterly*, Vol. 55, No. 1, 80-96.
- Høffding, Harald 1889. "Demokratisk Radikalisme. En Indsigelse." *Tilskueren* Vol. 6, 849-872.
- Jauss, Hans Robert 1974. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Morgenstjerne, Bredo 1886. "Ibsens Rosmersholm". *Aftenposten* 30.11.
- Sinding-Larsen, Alfred 1886. Anmeldelse av: Henrik Ibsen: *Rosmersholm*. *Morgenbladet* 1. og 2.12.
- Skram, Erik 1886. Anmeldelse av: Henrik Ibsen: *Rosmersholm*. *Illustreret Tidende*, 5.12.
- Tjønneland, Eivind 1992. "Selvmordene i Henrik Ibsens *Rosmersholm*." PROFIL nr. 2, 50-80.
- Tjønneland, Eivind 2004. "Idéhistorie som håndverk". *ARR – Idéhistorisk tidsskrift*, nr. 4.
- Tjønneland, Eivind 2005. "Sult og 'Fra det ubevidste Sjæleliv'". I Ståle Dingstad red. 2005. *Den litterære Hamsun*. Bergen, Fagbokforlaget.
- Tjønneland, Eivind 2006. "Ibsen, Brandes og ideen om fremtidens aristokrati". I Sæther, Dines Johansen, Kittang red. 2006. *Ibsen og Brandes – Studier i et forhold*. Oslo, Gyldendal.
- Tjønneland, Eivind 2015a. «Nietzsche og den tidlige Hamsun.» *Vinduet* nr. 1, 75-82.
- Tjønneland, Eivind 2015b. «Hamsun og det ubevisste sjæleliv : fra kanonisering til kontekstualisering.» *Arr. Idéhistorisk tidsskrift* 2015, Vol. 27.(4) s. 51-54, 56-61.
- Wagner, Irmgard 1984. "Hans Robert Jauss and Classicity", *MLN*, Vol. 99, No. 5, 1173-1184.
- Wærp, Henning Howlid 2006. "Ibsens Indflydelse paa Rishøsten i Indien' : Knut Hamsun som Ibsen-bekjemper". I Per Thomas Andersen red.: *Lesing og eksistens. Festskrift til Otto Hageberg på 70-årsdagen*. Oslo, Gyldendal 2006, 100-109.

## IBSEN AND SWEDEN

VIGDIS YSTAD<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Ibsen and Sweden.* Ibsen's relations to Swedish literature resulted in traceable marks on his own writings. He even used some Swedish writers as models for characters in plays like *Rosmersholm* and *Hedda Gabler*. The article is a mapping of possible influences from antagonistic literary circles, some representing a traditional idealistic attitude, others propagating a growing new realism (writers like Carl von Snoilsky, Victoria Benedictsson (Ernst Ahlgren), Alfhild Agrell, Gustaf af Gejerstam, Anne Charlotte Edgren Leffler, Victor Rydberg, and Ellen Key).

**Keywords:** *Ibsen's writings, literary influence, idealism, realism, drama, poetry, theory of art, the Yng Sweden.*

**REZUMAT.** *Ibsen și Suedia.* Legăturile lui Ibsen cu literatura suedeză au lăsat urme evidente în scrierile sale. Ibsen i-a folosit chiar pe unii scriitori suedezi drept modele pentru piese de teatru cum sunt *Rosmersholm* sau *Hedda Gabler*. Acest articol reprezintă o cartografiere a posibilelor influențe primite de la cercuri literare diametral opuse, unele susținând o atitudine tradițională idealistă, altele promovând un nou realism aflat în plină dezvoltare (scriitori precum Carl von Snoilsky, Victoria Benedictsson (Ernst Ahlgren), Alfhild Agrell, Gustaf af Gejerstam, Anne Charlotte Edgren Leffler, Victor Rydberg și Ellen Key).

**Cuvinte cheie:** *scrierile lui Ibsen, influență literară, idealism, realism, dramă, poezie, teoria artei, noua Suedie.*

The Swedish poet Esaias Tegnér's influence on Ibsen is certain enough – both in *Brand* and other texts. Tegnér's famous poem "Mjältsjukan" (Depression) echoes in Ibsen's poem "I Billedgalleriet" (In the Picture Gallery), and his description of the magical inner mountain world in *Gerda* have left obvious

---

<sup>1</sup> Professor emeritus in Scandinavian literature, University of Oslo. Books and articles on several Norwegian authors. General editor of the scholarly edition *Henrik Ibsens skrifter 1-17* (Henrik Ibsen's Writings). Member of the Norwegian Academy of Science and Letters, The Royal Society of Sciences at Uppsala and The Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities.

traces both in Ibsen's famous poem "Bergmanden" (The Miner) and perhaps also in *Peer Gynt*. This alone is however no proof of substantial Swedish influence on Ibsen's writings.

In addition to his apparent knowledge of both Tegnér, Johan Ludvig Runeberg and Erik Gustaf Gejer, Ibsen however also made acquaintance with a lot of *contemporary* Swedish writers and their works, either by personal meetings, by reading the young writers' works, or both. In the *Festskrift* (Festschrift) published to Ibsen's 70th anniversary in 1898, 15 of the 28 contributions were written by Swedes, among them Carl Snoilsky, Verner von Heidenstam, Oscar Levvertin, Hellen Lindgren, Ellen Key, Selma Lagerlöf, August Lindberg, and Urban von Feilitzen [Robinson]. Most of these writers belonged to a group of Swedish literary and intellectual personalities called "The young Sweden", where also Ola Hansson, Tor Hedberg, Axel Lundegård, Victoria Benedictsson (Ernst Ahlgren), Alfhild Agrell and Anne Charlotte Edgren Leffler were topical names. They rejected aesthetic idealism and championed a new realism; many of them were also occupied with problems concerning women questions. Ibsen must have known their writings pretty well. His own library included books by Alfhild Agrell (*Ensam : en lektion*, 1886), Victoria Benedictsson (*Fru Marianne*, Danish transl. 1887), five books by Anne Charlotte Edgren Leffler (*Billeder af livet*, Danish 1882, *Sande kvinder*, Danish 1884, *Hvordan man gør godt*, Danish 1885, *Sommerdrømme*, Danish 1886, *Kampen för lyckan* 1887), almost all of Gustaf af Gejerstam's works, Snoilsky's *Dikter* (Poems) 1884, Viktor Rydberg's *Sejrssværdet*, Danish 1885) and Ellen Key's *Tankebilder* (2 vols., Danish 1898).

But Ibsen also knew contemporary Swedes with a more traditional, idealistic attitude towards culture and literature. His complex relations to Swedish writers may be illustrated by his meetings with Swedish artists and intellectuals while attending two very different literary saloons or literary circles in Stockholm: Fredrika Limnell's in 1869, and Anne Charlotte Edgren Leffler's, in 1887.

Ibsen paid in all four visits to Sweden, in 1869, 1877, 1887 and 1898. It seems that the first and the third of these, in 1869 and 1887, became the most important ones. In 1869, he spent more than two months in Stockholm, arriving on 20. July, leaving on 29. September. The reason for this stay was the Scandinavian Language Conference, where Ibsen was one of the Norwegian representatives. But The Stockholm literary society also grasped the opportunity to celebrate *Brand's* famous playwright, and Ibsen the *writer* was invited to a series of splendid dinners and feasts. The height was perhaps when King Carl 15 received him at the palace and decorated him with The Vasa order's Badge of Chivalry. However, another invitation may have meant as much to Ibsen as a *writer* – both positively and negatively. It happened

when his friend from Rome, the Norwegian art historian Lorentz Dietrichson (at that time a reader at Uppsala University) introduced him to Fredrika Limnell's literary saloon in the Limnell family's villa Lyran, situated high above the shore of lake Mälaren south of Stockholm. Here, Ibsen spent many evenings during the summer of 1869 in company with the "cream" of Swedish writers and intellectuals.

Fredrika Limnell (1816–97) was not herself a writer, but she and her husband Carl Limnell used their summer house Lyran, built in 1867, to assemble the most famous of Stockholm's musicians, singers, poets and novelists to evenings with music, declamations, and literary discussions. (During the winter, Limnell's saloon was held in the family's flat in Stockholm.) Lyran was situated in close neighbourhood of what later became Gustaf Hiertha-Retzius and his wife Anna's place Sagatun (built in 1881). Gustaf Retzius was a professor of medicine; Anna was a feminist, and as such she collaborated with Fredrika Limnell. The Limnells and the Retzius' belonged to the upper Stockholm society, and they were close friends.

Lyran's cultural events soon became so famous that even the literary interested king himself, Oscar 2., paid it several visits during the 1870s. At Lyran met among others the singers and composers Jenny Lind, Kristina Nilsson, Isak Berg, Gunnar Wennerberg, Vilhelm Svedbom and Emil Sjögren, the famous actress and Ibsen-primadonna Elise Hwasser, the poet Carl Snoilsky, the poet and literary critic Carl Davif af Wirsén, the poet and novelist Viktor Rydberg, the novelist Victoria Benedictsson, the philosopher Pontus Wikner, the literary critic Urban von Feilitzen (Robinson) and the feminist writer Ellen Key. Limnell also admired the young Werner von Heidenstam, whose poems she read in her saloon. Among her Norwegian guests were professor Lorentz Dietrichson, the young Norwegian singer Wilhelmine Holmboe (later married to the Swedish major Rolf Schenström), Bjørnstjerne Bjørnson, Erika Lie, Agathe Backer, Magdalene Thoresen, Laura Kieler and Ibsen. Regretfully, no reports are known, telling exactly whom Ibsen met during his visits at Lyran, but one is apt to think that at least Elise Hwasser, Carl Snoilsky and Carl David af Wirsén may have been present some times during the two months Ibsen stayed in Stockholm in 1869. More than one year later, in December 1870, Ibsen wrote his famous poem "Balloon letter to a Swedish Lady", thanking Fredrika Limnell for her generous hospitality. He does not however say anything about receiving impulses from the social events in her home. Instead, he concentrates on his own long journey to Egypt in 1869, giving interesting glimpses into what may be called his philosophy of myths, art and history. The poem was probably written to fit in with the literary taste in Limnell's circles, but it is in any case interesting to notice how closely related its philosophy is to both Hegel's *Ästhetik* and

German idealism in general. (The poem's conception of the old Egyptian civilisation concurs with Hegel's, when it regards the view of man in Egyptian art and religion, describing its strong emphasizing of death and the worship of the dead, interpreting it as signaling a lack of spirit, life, and personality).

One of the most important poets in the Lyran circle was Carl Snoilsky (1841–1903), Ibsen's friend from Rome in 1865–66. Snoilsky's revolutionary poem "Neros gyllene hus" (The Golden Palace of Nero), written in Rome, was dedicated to Ibsen. Snoilsky's poems from the 1860s express passion and joy of life, but also a longing for individual and political freedom. Snoilsky (who later, in 1876, was elected member of the Swedish Academy) admired Byron and Goethe, and experienced stronger than perhaps any other Swedish writer the crisis caused by the break between humanistic idealism and the social pathos in the 80es.

Lotten Dahlberg shows in her book on Fredrika Limnell, that some of the most frequent guests at Lyran in the 1860s were members of Namnlösa Sällskapet / de Nio Signaturerna (The Anonymous Society / The Nine Signatures). This was a group of young writers and intellectuals from Uppsala University, with Lorentz Dietrichson as its founder and Snoilsky as one of its central members. Also Fredrika Limnell's son, the musician Vilhelm Svedbom, belonged to the society, together with the later professor of aesthetics and literary history in Uppsala, Carl Rupert Nyblom, the poet and later literary critic Carl David af Wirsén, and the philosopher Karl Pontus Wikner.

Wikner later became professor of philosophy in Kristiania, where he died in 1888. He was one of Ibsen's greatest admirers in Sweden. Edvard Rodhe characterizes Wikner as "en existensiell tänkare" (a philosopher of existence) (Rodhe 1935, 322) and underlines his obsession with the idea of individuality and the meaning of the concept of personality. Wikner's health was frail and he did not visit Lyran very often, but Fredrika Limnell admired him. During the winter 1871–72, she engaged Wikner to give a course in philosophy for women, an education that took place in her winter residence in the city (Dahlgren 1913, 230).

Dietrichson refers the Anonymous Society's literary programme, underlining that

[Vi] brød Klangpoesien og erstattede den med virkelig Følelse og Varme; vi fordrede, at Digtet skulde være ét Billede, i stedet for de mange Billeder, der den gang maatte til for at danne et Digt, vi fordrede én sand Følelse, i stedet for de mange Følelser (1899, 141).

[[We] finished with the poetry of chink and clink, replacing it with real feeling and warmth; we demanded poetry to build on *one* picture instead of many (which at that time was the ideal), we demanded the poem to express one true feeling, instead of many.)

The Anonymous Society demanded, according to Dietrichson, a new realism to replace the Tegnérrian way of writing, "but of course in another meaning than the realism of Strindberg and his followers [...] The main strife of realism is to reach the beautiful through truth, not the opposite" (Dietrichson 1899, 141–42). Philosophical and aesthetical idealism was a central idea behind the society's literary programme, and this may probably also have set its mark on the literary discussions at Lyran in 1869. The fact that late idealism characterized these assemblies, has also been confirmed by Ibsen's mother in law, the Danish-Norwegian writer Magdalene Thoresen. Five years after Ibsen, in 1874, she was a frequent guest in Limmell's famous saloon. Thoresen later wrote a grateful letter to her hostess, thanking her for "the atmosphere of Romanticism" she had experienced at Lyran (Dahlgren 1913, 305; letter 7. November 1875).

In spite of her association with The Anonymous Society and her close friendship with the utmost conservative Wirsén, Limmell's own literary taste and her social conscience were flexible. She was a feminist, and a member of different societies aiming at improving women's social position. She kept as close friends Sophie Adlersparre (Esselde), Anna Hierta-Retzius (daughter of the editor of *Aftonbladet* and wife of Gustaf Retzius), Gejer's daughter Eva Fryxell, Agnes Hamilton and Ellen Key. Together with Sophie Adlersparre and others, Limmell in 1884 established the Swedish Fredrika Bremer Society. She also arranged political meetings at her home, discussing the question of married women's right to own private property. They worked to change Swedish law concerning such questions. Ibsen was not unfamiliar with the same problem, which is important in both *A Doll House* (1879) and *Ghosts* (1881). At Sophie Adlersparre's home, Limmell also met with the young Selma Lagerlöf, listening to her reading from the manuscript of *Gösta Berlings saga*. Finding the work extremely promising, she supported Lagerlöf with enough money to finish the novel. In 1887–88, she also supported the radical novelist Victoria Benedictsson with money.

Ibsen may however have felt a certain distance, at least to one of Limmell's friends and regular visitors. In this period a close friend of Snoilsky's, Carl David af Wirsén (1842–1912) was also one of Fredrika Limmell's preferred guests. Wirsén wrote a bleak romantic poetry, and seemed to have been a good representative for Dietrichson's idealistic literary programme. He would later become one of Sweden's most influential literary critics in his times. In 1879 (three years after Snoilsky, two years after Rydberg), he was elected member of the Swedish Academy, where he during the years 1884–1912 held the position of standing secretary. In both these roles, Wirsén's effect on Ibsen's position as a writer became negative. Wirsén criticized the new realism in literature and

could not stand either Ibsen's passionate characters or the plays' realism and their later symbolical touch. He also fought a war against other modern writers, such as Victor Rydberg, Gustaf af Gejerstam, Anne Charlotte Edgren Leffler, Selma Lagerlöf, Gustaf Fröding, Oscar Levertin, and Ellen Key. Even Nietzsche, admired by many of those writers, was one of Wirsén's targets. If Ibsen and Wirsén met at Linnell's place in 1869, they would probably not have had much to say one another, but it was not until in the 1880s and 90s that Wirsén's animosity against Ibsen really became strong and outspoken.

During Ibsen's third visit to Sweden in 1887, his relations to the Linnell saloon seems to have faltered, and the hostess and Ibsen did not meet at all. The official reason was that Fredrika Linnell had to stay at home because of a broken hand, which made it impossible for her to take part in the official festivities. She wrote Ibsen, probably inviting him to her in her house, but on his departure, 26. September 1887, Ibsen excused himself in a letter, telling her that this time it had been "umuligt" (impossible) to visit Lyran. Perhaps a strange statement, when we know that his stay in Stockholm had lasted for more than two weeks (from the middle of September, leaving the city on 28. September).

In 1887, the idealism from the 1860s had long been replaced by a new and modern theory of art, shared by Ibsen and the group of writers belonging to The Yong Sweden. The distance of taste between the Anonymous Society and these new writers must have been felt as prodigious, and Ibsen was obviously associated with the new trends. In the same way, Carl David af Wirsén refused an invitation to the great dinner in Ibsen's honour at Grand Hotel 24. September, arranged by Anne Charlotte Edgren Leffler, Anna Retzius, Viktor Rydberg, and others (Key 1893, 110). After the turn of the century, Wirsén in fact also succeeded in prohibiting the Swedish Academy to award Ibsen the Nobel prize for his writings, but that makes another story (Rydén 2005).

One special writer may however have represented a link between the antagonistic Swedish literary groups. Viktor Rydberg (1828–95), in 1869 still living in Gothenburg, may not have been a guest at Linnell's house during Ibsen's visits there, but after his move to Stockholm in 1884, he was included in her saloon. He also had a close friendship with the "Signatures" Carl Snoilsky (Hallström 1933, 71) and Pontus Wikner from the Anonymous Society. Rydberg was however more radical and independent than most of the "Signatures". In his historical novel of ideas, *Den siste athenaren* 1859 (The last Athenien), Rydberg had written about late antiquity (300 A.D.), depicting the strife between paganism (which had the novelist's sympathy) and the victorious Christianity (negatively described). Rydberg's ideal was a synthesis of paganism and Christianity, and a combination of belief and rational thought. In spite of his reputation as a

radical writer, Rydberg was admired by both Snoilsky and Wikner, who were sharing his view of a necessary union of ideas from Christianity and antiquity (Rodhe 1935, 319). *Den siste athenaren*, who made great impact in Sweden, may or may not also have been a source of inspiration when Ibsen wrote *Emperor and Galilean* (1873), which takes place in exactly the same period and treats a related conflict of belief. In the preface to his novel, Rydberg expresses himself in words that seem closely related to Ibsen's literary programme:

Medan jag skrifvit, har jag känt mig som stridsman under de idéers fana, för hvilka jag lefver och andas, och mitt arbete är intet annat än ett spjut, som jag slungat mot de fiendtliga lederna [...] Man kan icke [...] tala eller skriva om en allmän fråga, utan att medvetet eller omedvetet kämpa för den ena eller den andra af de världsåskådningar, i hvilka den civiliserade världen är delad, och hvilken strid utgör den världshistoriska processen (Rydberg 1866, V).

(During writing this book, I have felt like a warrior under the banner of those ideas for which I live and breath, and my work is nothing less than a spear, which I have thrown out against the enemy's legions [...] one is not able to [...] speak or write about a common question, without consciously or unconsciously fighting for one or the other of the views of life (världsåskådningar), in which the civilized world is divided, and whose fight makes (utgör) the process of world history.)

In 1862, Rydberg also had published the book *Bibelns lära om Kristus* (The Bible's teaching on Christ), where he saw Christ as a man, not as the son of God. The book had made a great stir and came in a third edition in 1869, the year of Ibsen's first Stockholm visit.

Rydberg was elected member of the Swedish Academy in 1877, the year after Snoilsky. On his move to Stockholm in 1884, he settled as next door neighbour to the mathematician Gösta Mittag-Leffler, the writer Anne Charlotte Lefflers brother. Mittag-Leffler and Rydberg were befriended with writers like August Strindberg, Axel Karlfeld, Verner von Heidenstam, and Selma Lagerlöf. Known as a stern political conservative, Mittag-Leffler was nevertheless a Republican, and radical when it came to the question of women's position. He supported the *grandes dames* of the Swedish feminist movement, such as Sophie Adlersparre, Ellen Ankarsvärd, Rosalie Olivecrona and Fredrika Limnell. In February 1887 (23. February), Mittag-Leffler and Rydberg also established an association of intellectuals and artists, with people like Anne Charlotte Edgren Leffler, Oscar Levertin and Ellen Key among the members. Ibsen, who knew more than one of these persons, may have been introduced to this circle.



Ibsen had met and acquainted both Edgren Leffler and Rydberg already during his second visit to Sweden 1877, when Uppsala University appointed him *doctor honoris causa*, together with, among others, Lorentz Dietrichson and Viktor Rydberg. Already then, he might also have known Leffler's play *Under toffeln* (1876) (Under the slipper). It is about two siblings – brother and sister – who for 20 years have lived together on their estate after their parents' death. They are tied to another with unusually strong feelings, especially is the sister closely attached to her brother. When he at last decides to marry, the sister makes everything possible to scare his fiancé and later wife away from the property. Only when she does not succeed, she at last accepts the proposal from one of her old friends (a decent man, whom she does not love) and leaves the property. The parallel to the relationship between Asta and Allmers in Ibsen's later play *Little Eyolf* (1894) seems obvious.

In 1882, Leffler had also published her first of five volumes with short stories and novels, entitled *Ur lifvet* (From the Life). The critics regarded this book a revelation of modern prose fiction. It made great impact, and immediately came in a new edition. Ibsen's library included this book in a Danish translation from the same year. The next volume, *Ur lifvet II* (1883) made a real scandal. This volume contains the short story "Aurore Bunge", which Leffler had already published in German and Danish before she dared presenting it to Swedish readers. The story tells about the 29 year old Aurore, belonging to the upper Stockholm society. She is tired of her empty life of balls and flirtations and have no real interests, but for a secret dream of breaking the strong social conventions in her surroundings. Aurore is however too much of a coward to dare doing anything the like. During a summer holiday in the countryside, she meets with a lighthouse keeper. A mutual mental and passionate physical attraction emerges, and Aurore becomes pregnant, but the rules of convenience prohibit her even thinking of marrying him. It ends with her accepting an earlier proposal from a Lord who is in great debts, looking for a rich girl to marry. Aurore, who has at last danced herself tired, ends as the wife of a man she despises. The story caused a dreadful scandal when it came out, and Ibsen must probably have known it or at least have heard about it when he in 1887 met with the writer herself. Later, he seems to have used some of its main ideas in *Hedda Gabler* (1890).

Ibsen's visit in Sweden in 1887 opened with a six day's stay in Gothenburg at the beginning of September 1887. On September 14th, he gave a speech at the literary association *Gnistan* (The Sparkle) in Gothenburg. It had been established in 1878, by artists, art historians, writers and art lovers. Viktor Rydberg, who had been a member of *Gnistan* since the founding year,

was (until he in 1884 moved on to Stockholm) the society's central person, and Ibsen must obviously have seen him and talked to him there.

From Gothenburg, Ibsen travelled to Stockholm along Göta channel, crossing the country on board the steamer *SS Pallas* in company with Anne Charlotte Edgren Leffler and the explorer Sven Hedin. In Motala, they changed to the ship *Ceres*, where they invited the literary critic Urban von Feilitzen to join them.

In Stockholm, Gösta Mittag-Leffler gave a dinner where also Viktor Rydberg, Anne Charlotte Leffler and Sonja Kovalevskaja were among the guests. At this occasion, Rydberg and Ibsen are reported to have talked about *Emperor and Galilean*. Ibsen also gave a speech where he said that his true home country was "Sweden, where I have met the most understanding" (HIS 14k, 542). The next evening, Ibsen met with both Victoria Benedictsson and Gustaf af Gejerstam at Anne Charlotte Leffler's house, where 25 of her intellectual and literary friends were assembled (Key 1893, 109), and 24. September, Ibsen gave a speech at a great dinner at Grand Hotel, arranged by Leffler, Rydberg and others. More than 250 guests, the flower of Sweden's cultural and artistic life, were present (HIS 14k, 543). In this speech, he said that he believed in a future where the concepts of politics and society would cease to exist in the way known to us today. He believed in a melting together of poetry, philosophy and religion, a fusion resulting in a new category that would become a new force in human life ("livsmakt").

Also the writer Gustaf af Gejerstam arranged a dinner for Ibsen, where Leffler and Victoria Benedictsson were among the guests (Meyer 1992, 589–90), and at a dinner arranged by the mathematician Retzius' family, Ibsen saw Victoria Benedictsson again, and had a long conversation with her. He was at this occasion reported to have paid her considerable interest.

In 1882, Leffler had started a literary saloon. Her home became a rendezvous for personalities in Stockholm's literary life and visiting writers from abroad (Key 1893, 80). Among the regular participants in her Monday assemblies were the feminist playwright Alfild Agrell, the writer and mathematician Sonja Kovalevskaja, Victoria Benedictsson, Ellen Key, the novelist and playwright Ernst Lundqvist, and the art historian, novelist and literary critic Georg Nordensvan. Ellen Key writes about the atmosphere in Leffler's saloon:

Där tindrade hos de nya idéernas anhängare en glad känsla af kameratskap i en stor, ungdomligt troende sträfvande att skapa mer sanning och lycka i världen; där förekommo lifliga samtal om dramatiska, litterära och konstnärliga ämnen; då och då en uppläsning af någon novell eller dikt. Rundt om på borden låg en riklig mängd ny, isynnerhet nordisk, litteratur (Key 1893, 82).

(Among those supporters of the new ideas sparkled a happy feeling of friendship in a great, youthful and believing strife to create more truth and happiness in the world; there occurred animated conversations on dramatic, literary and artistic topics; then and then some declamation of a short story or a poem. At the tables lay an abundant mass of new, especially Nordic [Scandinavian] literature.)

Ibsen would probably have had the opportunity to take part in these discussions during his 1887 stay. He also attended a performance at the Royal Theatre, where he saw *En folkefiende* in company with Anne Charlotte Edgren Leffler, Sonja Kovalevskaja, Signe Mittag-Leffler, the feminist Anna Retzius, and the actress Elise Hwasser. During his Stockholm stay in 1887, he may in other words have had more than one opportunity to get important new impulses from Swedish literary life.

When it comes to possible effects from Ibsen's contact with Swedish writers and Swedish literature, the Linnell and Leffler saloons may have had its special impact. The possible idealism in Linnell's saloon may have influenced him at this relatively early stage of his writing. The cultural philosophy and view of paganism and Christianity represented both by Rydberg, Pontus Wikner and others, finds its parallels in *Emperor and Galilean* from 1873. But it is not until the late 1880s that a more probable and direct Swedish influence is traceable in Ibsen's plays. At this time, he seems to have been inspired both by some of the Swedish literary works from the 1880s and more directly by the life and fate of some of the Swedish writers he then learned to know.

But even if Ibsen at this time seems to have been mostly related to modern writers, he had not forgotten friends and impulses from Linnell's saloon. His old friend Carl Snoilsky had caused a scandal when he in 1879 divorced his wife and in 1880 remarried a strong and intelligent woman with broad literary interests. The couple moved abroad to escape the scandal. Snoilsky's first wife died of tuberculosis three years after the break, but the Swedish establishment seems to have accused Snoilsky for her death. In 1885, Snoilsky and his new wife visited Sweden and Norway. During this journey, they spent four days together with Ibsen in Molde, renewing their old friendship. Snoilsky was known as a shy, idealistic personality. He was himself an count earl, but he asserted that nobility should no longer depend on birth and rank and inherited position. Instead, *true* nobility demands an active, inner energy, in order that the genuine human qualities can flower. One of his biographers refers to Snoilsky's opinion that:

det var naturen som fick avgöra, vem som mer eller mindre skulle räknas till klassen. Denna adlighet, som måste förvarvas genom egen ansträngning [...] var hos Snoilsky lika oemotsäglich som det i trängre mening aristokratiska (Hallström 1933, 259).

(It was the nature that should decide which people that more or less should belong to the class of nobility. This nobility, to be gained through one's own effort [...] was for Snoilsky as much beyond question as aristocracy in a more restricted meaning of the word)

Several Ibsen scholars (among them Francis Bull and Daniel Haakonsen) have regarded both Snoilsky's personality and his biography, with the scandals surrounding his divorce and his new marriage, as an obvious source of inspiration behind the portraits of Rosmer and Rebecca in Ibsen's *Rosmersholm* (1886), and they are probably right.

The strange parallels between Edgren Leffler's play *Under toffeln* (1876) and Ibsen's *Little Eyolf* (1894) have already been mentioned. Also Ibsen's next play, *Hedda Gabler*, bear unmistakable traces from his Swedish contacts. After Ibsen's repeated meetings and conversations with Victoria Benedictsson in 1887, he must have taken strong impressions from the scandal caused by her suicide in July 1888. This might also have made him ponder over her biography. Benedictsson had for years been a close and intimate (but platonic) friend of the young Swedish writer Axel Lundegård. Like her, also Lundegård belonged to "The Young Sweden". They corresponded intensely when they did not have the opportunity to meet. The letters show that Lundegård learnt her about the life among men and revealed to her much that she as a decent woman was not supposed to and had no possibility to know about. In 1887, Benedictsson became Georg Brandes' mistress. She also knew his brother, the critic and playwright Edvard Brandes, who in 1886 had given Benedictsson's novel *Fru Marianne* a very negative review, labelling it as "damelitteratur" (women's literature). (Also this book was included in Ibsen's library.) Shortly after her death, and before Ibsen's publication of *Hedda Gabler*, two biographies of Benedictsson, one by Axel Lundegård and the other by Ellen Key, were published. Axel Lundegård's book, edited in the spring 1890, explains her suicide in connection both with Edvard's negative assessment and with Georg's dissociation from her. Key underlines in her book (1889) Benedictsson's affinities to Nietzsche's philosophy and her dreams of unifying pagan and Christian ideas in a new vision of life – ideas, known also from Rydberg's and Pontus Wikner's works, and well known to Ibsen himself, present both in *Emperor and Galilean* and later in *Hedda Gabler*.

We have already noticed the significance Edgren Leffler's short story "Aurore Bunge" may have had for *Hedda Gabler*. Ibsen's play from 1890 also depicts the friendship between Hedda and Ejlert Løvborg much in the same way as Lundegård himself described his friendship with Benedictsson. Even the characters' names in *Hedda Gabler* seem to have a certain Swedish flair.

Hedda was a common name in Sweden at this time, but almost unknown in Norway. The ending *-borg* in Løvborg also sounds more Swedish than Norwegian, and for that matter also the spelling of Thea Elfsted's name; the *f* was the common letter for the sound *v* in in Swedish at this time, but was not used in this way in Norwegian spelling. Brack, the name of the play's attorney, is at the same time a common Swedish word [*bracka*] for philistine (*käalkborgare*), and the word *bracka* was topical in contemporary Sweden in the last part of the 1880s, often used in the choleric debate on moral conduct, what have later been labelled as "The Great Nordic War on Sexual Morality" – a "war" that neither is unknown to the characters in *Hedda Gabler*. 'Bracka' was also used by Victoria Benedictsson in her novel *Fru Marianne*, which Ibsen knew.

Both *Rosmersholm* (1886), the following *The Lady from the Sea* (1888), *Hedda Gabler* (1890) and *Little Eyolf* (1894) represent women's erotic life and sexual drive in a way new to Ibsen. This is not necessarily due to Swedish impulses, but it may be tempting to think that both Edgren Leffler's, Benedictsson's and Ellen Key's lives and writings have had some influence on this turn in Ibsen's literary career. Ibsen owned the Danish translation of Leffler's book *Kvinnlighet och erotik* (Femininity and eroticism), published in 1884, and also her *En sommarsaga* [Danish: *Sommerdrømme*] (Summer Dreams) from 1886. In a letter to Leffler 29. december 1887, Ibsen told her that *En sommarsaga* was the only of her books he up to then had not known, but now he had read it "with living interest". In *A Summer Story*, Leffler describes erotic display as an important part of human and female self realisation.

Also Ellen Key's writings may have affected Ibsen in this question. Key was known for her radical thoughts on education and child raising. She was also an admirer of Nietzsche, and prophesied beauty and passion as basic values in life. As committed feminists, both Key and Leffler were more occupied with the *difference* between men and women than what the more conventional adherents of the women's movement seemed to like and accept. Key expressed strong opinions on women's right to sexual and erotic fulfilment and regarded passionate erotic devotion as a special feminine quality. Carl David af Wirsén detested both Leffler and Key for their radical view on women's sexuality, and he later quite simply accused Key of founding her vision of future society on the woman as a mere *mistress* (Kjellén 1979, 62).

Most of Key's books were published during the 1890s and in the 20th century, but she had been a prolific newspaper correspondent already during the 80s, and at that time also a strong supporter of Leffler and her writing on women's erotic life. Key would probably have expressed her view on female sexuality in the social gatherings and literary discussions she took part in during the decades before 1890, also during Ibsen's visit in Stockholm 1887.

In 1898, Key published a two volume collection of her earlier essays, entitled *Tankebilder* (Thought Images), a book that also was present in Ibsen's library. Included in this edition is the essay "Reaktionen mot kvinnofrågan" (The Reaction against the Question of Women) (1898, vol. 1, 3–19), originally from 1886. Here, Key points out that the women's movement have failed in trying to force nature to fit in with the concept of complete gender equality. She maintains that "therewith, one has totally denied that women like men depend on being a sexual creation [and therefore] I regard a broadening of the question about Female decency [necessary]". She also writes that "the erotic relationship between man and woman will become "det djupast lifsafgörande" (the deepest and most decisive in life) (Key 1898, 38).

A parallel concept may be traceable in Ibsen's plays *Rosmersholm*, *Fruen fra havet*, *Hedda Gabler*, and *Little Eyolf*. He needs of course not have grasped these ideas from contacts with his Swedish friends, but anyway he was not unfamiliar with meanings expressed also by them.

When Selma Lagerlöf in 1909, three years after Ibsen's death, was awarded the Nobel price in literature, she gave a speech where she also mentioned the Swedish writers that had meant most to her. Among the names were Viktor Rydberg, Carl Snoilsky, August Strindberg, Gustaf af Gejerstam, Verner von Heidenstam, Oscar Levertin, Anne Charlotte Edgren Leffler and Ernst Ahlgren [Victoria Benedictsson]. Even if Ibsen, thanks to Wirsén, never received the same price, he probably would not have disagreed in this choice.

## BIBLIOGRAPHY

- Dahlgren, Lotten, *Lyran: Interiörer från 1870- och 80-talens konstnärliga och litterära Stockholm*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1913.
- Dietrichson, Lorentz, *Svundne Tider: Af en Forfatters Ungsomserindringer. II. Fra Uppsala til Rom. 1859–1862*, Kristiania, J.W. Cappelens Forlag, 1899.
- Edgren, Anne Charlotte Leffler, *Ur lifvet: andra samlingen*, Stockholm, Z. Häggströms förlags-expedition, 1883.
- Edgren, Anne Charlotte Leffler, *Ur lifvet: femte samlingen: kvinnlightet och erotik II*, Stockholm, Z. Häggström 1890.
- Per Hallström, *Carl Snoilsky: en levnadsteckning*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1933.
- Hennel, Ingeborg Nordin, "Efterskrift", p. 87–99 in Agrell, Alfhild, *Räddad: Interiör i två akter*, Umeå, Atrium, 2007.
- HIS: *Henrik Ibsens skrifter* (Henrik Ibsen's Writings), 17 vols, ed. Ystad, Vigdis et al., Oslo, 2005–2010.

- Key, Ellen, *Anne Charlotte Leffler duchessa di Cajanello: några biografiska meddelanden*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1893.
- Kjellén, Alf, *Bakom den officiella fasaden: En studie över Carl David af Wirséns personlighet*, Acta universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Literature 22, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1979.
- Meyer, Michael, *Henrik Ibsen: en biografi*, Oslo, Gyldendal, 1992 .
- Rodhe, Edvard, *Den religiösa liberalismen i Sverige: Nils Ignell – Viktor Rydberg – Pontus Wikner*, Stockholm, Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag, 1935.
- Rydberg, Viktor, *Konst och litteratur*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1946.
- Rydberg, Viktor, *Den sista athenaren*, 2 vols. in 1, Stockholm, L.J. Hiertas förlag, 1866.
- Rydén, Per, "Att hålla domedag över en annan. Carl David af Wirséns kritik av Henrik Ibsen", p. 229–290 in (ed). Ystad, Vigdis, Knut Brynhildsvoll och Roland Lysell, *"Bunden af en takskyld uden lige": om svenskspråklig Ibsen-formidling 1857–1906*, Oslo, Aschehoug, 2005.

## KNUT HAMSUN' S ANXIETY OF HENRIK IBSEN - THE NOVELIST VS THE DRAMATIST

HENNING HOWLID WÆRP<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Knut Hamsun's anxiety of Henrik Ibsen – the novelist vs the dramatist.* This article investigates the Norwegian novelist Knut Hamsun's relationship to his fellow countryman, the dramatist Henrik Ibsen. By criticising Ibsen, Hamsun tries to position himself in the literary field. In Harold Blooms terms, Hamsun misreads Ibsen in an anxiety of influence. Knut Hamsun is irritated by Henrik Ibsen as a person. He dislikes Ibsen's poetics. This article examines Hamsun's disregard for the genre of drama and argues that Hamsun's authorship in spite of this is nourished by Ibsen.

**Keywords:** *Knut Hamsun, Henrik Ibsen, influence, novel, drama.*

**REZUMAT.** *Anxietatea lui Knut Hamsun în privința lui Henrik Ibsen – romancierul vs dramaturgul.* Acest articol analizează legătura dintre romancierul norvegian Knut Hamsun și compatriotul său, dramaturgul Henrik Ibsen. Criticându-l pe Ibsen, Hamsun încearcă să se afirme el însuși în domeniul literaturii. În termenii lui Harold Bloom, Hamsun îl interpretează greșit pe Ibsen, dintr-o anxietate față de influența acestuia. Knut Hamsun este enervat de Henrik Ibsen ca persoană. Îi displace poetica lui Ibsen. Articolul examinează modul în care Hamsun desconsideră genul dramatic, susținând faptul că scrierile lui Hamsun se hrănesc, în ciuda a ceea ce afirmă autorul, din însuși Henrik Ibsen.

**Cuvinte cheie:** *Knut Hamsun, Henrik Ibsen, influență, roman, dramă.*

To set the tone for this article, let me start with a quotation from a letter Knut Hamsun wrote to the Danish author Ove Rode in 1892: "Could you please tell me your opinion about Ibsen's influence on rice harvesting in India, or his influence on the planets in the solar system?" (Næss 2001: 37). In Hamsun's opinion, Ibsen has been highly overestimated. The time has come to tear him down.

---

<sup>1</sup> Henning Howlid Wærp is professor of Nordic literature at University of Tromsø - The Arctic University of Norway. He has a doctoral thesis on nature poetry, published as *Diktet natur*, 1997. He has written and edited books on Cora Sandel, Sigbjørn Hølmebakk and Knut Hamsun, on the prose poem and on Arctic literature. E-mail: henning.waerp@uit.no



Knut Hamsun, born in 1859, is younger than Ibsen, who was born in 1828. It is well known that during the 1890s, the decade in which Hamsun became an author, he consistently mocked Ibsen in letters, talks, articles, and in novels. Why is that? Why didn't Hamsun acknowledge Ibsen as a major writer? After Hamsun had published his travelogue *In Wonderland* (1903), about his travel through Russia and the Caucasus, he wrote in a letter that all great authors have written a travelogue: Goethe, Victor Hugo, Bjørnstjerne Bjørnson, and Hamsun himself. The fact that Ibsen had not written a travelogue acts as more proof for Hamsun that Ibsen could not be regarded as a major writer.

In a biography on Knut Hamsun by Jørgen Haugan (*The Fall of the Sun God*, 2004), Haugan, who is originally an Ibsen scholar, writes that one of his starting points was the question of Hamsun's life-long hatred towards Ibsen. How could Hamsun have been so blind that he did not see the quality of Ibsen's plays? This is an interesting question, but Haugan is not quite accurate when he says that Hamsun's hatred was life-long. There is a shift in Hamsun's attitude at a certain point, and to fully understand Hamsun's unwillingness to accept Ibsen's plays, one has to investigate this shift.

The fact is that in his youth, Hamsun read and appreciated Ibsen. In a letter to Erik Skram from 1888, Hamsun writes that he is moved by Ibsen's *Emperor and Galilean* and *The Lady from the Sea* (Næss, letter 57). In a speech at the Student Union in Copenhagen in 1899 Hamsun says that *The Vikings at Helgeland*, *Brand*, *Peer Gynt* and *The Pretenders* are all plays by Ibsen that he appreciates.

But let us go further back. In 1881, the 22 year old Knut Hamsun stands on a stool in front of an audience reading Henrik Ibsen's epic poem *Terje Vigen* in such an emotional way that women started crying. In 1882, when Hamsun lived in the Mid-West of the USA, he also read *Terje Vigen* for an audience in Elroy, Wisconsin (November 5, 1882). Ibsen was then in Hamsun's repertoire, as was Bjørnson. In 1885, in Aurdal in the valley Valdres, Hamsun gave talks on Ibsen and Bjørnson. And in 1887 he still included Ibsen in his talks on modern literature: Balzac, Flaubert, Zola, Bjørnson, Ibsen, Lie, Kielland, Strindberg.

Only a few years later, however, this starts to change. Hamsun gradually becomes more critical of Ibsen. Not only because Hamsun's poetics turned out to be different from Ibsen's, but also because he seems to need to clear a literary space for himself. To attack the most important writer at the time gives him prestige, moves him up to the first division of authors. After the publishing of one of his most famous novels *Pan* in 1894, and the translation of the book to French the year after, Hamsun writes self-consciously: "I am an important person in Paris now. Ibsen is nothing. Bury him!" (Næss 1994:360). When Ibsen died in 1906, Hamsun's comment in a private letter was: "Hurray for the great dead. Finally Ibsen is gone. That is no loss for Norway. He has not written a line that can compete with Rolf Hiorth-Schøyen" (Næss, letter 856). Hiorth-Schøyen was a minor poet at that time, hardly known today.

## Lifestyle

Hamsun comments on Ibsen in as many as 50 of his letters – that is, of his letters known today, collected by the Hamsun scholar Harald Næss. Do his letters, as his most personal writing, give us any insight in why Hamsun disliked Ibsen? What is the background for his harsh words? We don't really find the answers in the letters, but they do make it clear that Hamsun is clearly irritated by Ibsen's bourgeois lifestyle and Ibsen's withdrawal from public life. There is another playwright that appeals to Hamsun, the Swedish writer August Strindberg. Not only Strindberg's plays, but also his chaotic life seems to appeal to Hamsun.

In 1886 Hamsun started his first tour of literary talks in Norway, speaking in Gjøvik, Hamar, and Sandefjord. Strindberg was one of the authors he talked about (the other was Alexander Kielland). Two years later, in Minneapolis, USA, he again gave talks on Strindberg, and published an article on Strindberg in the American newspaper *America* (20/12/1888). This was probably America's first introduction to Strindberg. Hamsun tried to publish the article in a British newspaper as well.

In December 1889 in the Norwegian newspaper *Dagbladet*, Hamsun published a long article on Strindberg. Even if Hamsun had read quite a lot of – maybe everything – Strindberg had written, he does not give a very apt characterisation or interpretation of Strindberg's writing. It is Strindberg's way of life that interests Hamsun. Strindberg works nervously, moves rapidly, and has no plan for his life and work. He spontaneously follows his ideas. He is not secluded from the world. Strindberg shows Hamsun that to be an author, you have to risk yourself and your sanity. An academic or strictly rational approach is not sufficient. 'Energy' and 'passion' are the key words in Hamsun's characterisation of Strindberg. This is more important than 'control', 'composition', or 'style' more typical of Ibsen's way of working. Strindberg's aggressive opposition to women's liberation also appealed to Hamsun. That Nora, in Ibsen's *A Doll's House*, leaves her husband and children, is not approved by Hamsun.

After a talk Hamsun gave on Strindberg in the Norwegian city of Kristiansund in 1891, the local newspaper (*Romsdalsposten*, Dec. 8), wrote: "We have now in Norway a writer that in many respects resembles August Strindberg. He started as Strindberg and has followed him a long way" (Larsen 2002:190). Hamsun met Strindberg in Paris in 1894 and started to raise money for him. The poor author, in periods close to madness, roused Hamsun's sympathy. This was another way of being an author than Ibsen in Arbiens street in Oslo! In an article in the Norwegian newspaper *Aftenposten* in 1897, Hamsun says: "Writers should not pay taxes or have permanent addresses. They are vagrants, vagabonds, wanderers, organ grinders – always in exile. When the night comes they fall asleep on a staircase, or walk out in the

woods, or up in the mountains" (Hermundstad:1998:126). Ibsen, with his strict, regular life, does not fulfill Hamsun's ideas about art and creation. Ibsen was not the type to fall asleep on a staircase.

### Poetics

While Hamsun rejected Ibsen, he was never the less occupied with him all the time. In Hamsun's tour of literary talks on "Norwegian literature" in 1891, he attacked his main predecessors, the authors regarded as "The big four": Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Alexander Kielland, and Jonas Lie. In the printed version of the manuscript, published many years later, it is interesting to see that while Bjørnstjerne Bjørnson and Jonas Lie are given 1,5 page each, and Alexander Kielland 4 pages, Ibsen is discussed and attacked over 7 pages. He is given as much space as the other three combined. Ibsen was present in the audience on October 7, 1891, but did not utter a word. It is the only known meeting between the two, but Ibsen never gave any comment on Hamsun's talk. I guess this irritated Hamsun, for it was then not a discussion between two great authors, but only one attacking the other.

Two years later, in March 1893, Hamsun gave a literary talk at the Student Union in Copenhagen. One can notice that he now has omitted the pages with Bjørnson, Kielland and Lie and increased the criticism of Ibsen. In the talks, Hamsun at once dismisses Ibsen as a modern writer, yet also seems to accept that Ibsen has transformed Norwegian literature from a national literature to a truly *international* literature, and that no one else other than Ibsen could have done that. How do these ideas go together? I will return to this question, but first I must point out that Hamsun's simultaneous respect and disrespect, his admiration and hate, is not entirely connected to the question of different personalities. It is also a question of different poetics.

Hamsun's poetics are based on spontaneous inspiration, of being carried away. The credo of judging yourself, as Ibsen uttered, is very far from Hamsun's thoughts on writing. He would rather get away from the rational element. In a speech at the Norwegian Student Union in Oslo in 1897 (printed in the newspaper *Aftenposten*, Feb. 7, "Mot overvurdering av digtere og digtning"), Hamsun says that writers should be "singers, storytellers and happy souls". In the 1880s they instead came forward as "reformers, educators and moralists". "Ibsen's play *Enemy of the People* is nothing else than a newspaper article", Hamsun states. Ibsen always comes up with a moral imperative. Two years later in 1899, in Helsinki, Finland, Hamsun gave a talk where he again attacked Ibsen. "I do not believe in the author as a spiritual leader", Hamsun says, "I believe in the author as a singer" (May 10, 1899). He goes on: "I do not understand this judgement day talk of Ibsen – to write should be pure joy, an expansive moment, a celebration!" (Hamsun 2008:160).

Because Hamsun ended up supporting the Nazis, Hamsun's poetics have been criticised for worshipping anti-intellectualism and irrationality, a poetics that led him into Nazism. Jørgen Haugan, in his Hamsun biography, argues for this. However, I think this is too simplistic of a solution. Ibsen's poetics are typical of The Modern Breakthrough of Realism, while Hamsun's are typical of the 1890s: New Romanticism, Symbolism, and *fin de siècle*. In addition to the difference in personalities and the difference in poetics, Hamsun's disregard for Ibsen also has to do with his view on drama as a genre.

### **Disregard for the genre of drama**

Hamsun's attitude toward drama is rather complex. He deals with it in two respects and in two periods, first, until 1890, as a theatre critic, then, from 1895, as a dramatist.

In the book *From the Modern Life of America* (1889), Hamsun writes a whole chapter on theatre in the USA. He has seen Ibsen's *Ghosts* on stage in New York, but criticises that they had censored important parts of the play. "A country that does not put Ibsen properly on stage, can not be regarded as having a modern cultural life," Hamsun writes. Ibsen is for Hamsun anno 1889 *the* modern dramatist.

Hamsun visited Strindberg's experimental theatre scene in Copenhagen, and in the article on Strindberg in *Dagbladet* 1889, Hamsun spends about 1300 words on Strindberg's theatrical ideas. Further Hamsun reviewed the staging of Ibsen's *Ghosts* in 1889 in *Dagbladet*: "It is great art from beginning to end", Hamsun comments (Hamsun 1889). Hamsun also reviewed *The Vikings at Helgeland* in *Dagbladet* 1890: "Ibsen's greatest play", is Hamsun's comment this time (Hamsun 1890). As we see, Hamsun is not negative of Ibsen at this time, and he is evidently interested in theatre. As a theatre critic, he had free pass to the Christiania Theatre in Oslo, and in 1890 he was offered the job as an instructor for the Bergen theatre: The National Scene, a job Henrik Ibsen had had before. Hamsun did not accept it, but it goes to show that Hamsun had an interest in theatre at that time.

In 1895, Hamsun wrote his first drama, *At the Kingdom's Gateway*, about the academic Ivar Kareno. Strangely enough, Hamsun's play is very Ibsen-like in composition, style, and the ideas discussed. When Hamsun writes to the Norwegian dramatist Helge Krog in 1929 that Ibsen's drama never has interested him, that is evidently not true (Næss, letter 2056).

### **Anxiety of influence**

When I started to work on this article, I thought that the reason that Hamsun did not like Ibsen, apart from the fact that he did not like him as a

person, was a difference of poetics. Hamsun disliked that many of Ibsen's plays had a moralistic undertone. He disliked the propagation of women's liberation in *A Doll's House*, and so on. This is, to a certain extent, accurate. But the plays Hamsun mostly seemed to dislike were, surprisingly enough, Ibsen's later symbolic dramas, his enigmatic dramas with no clear values. If we look at Hamsun's own writing from the beginning of the 1890s, it is clear that he thought that Ibsen's symbolic dramas were too subtle, too full of riddles, and too difficult to understand. While Hamsun had earlier criticised Ibsen for being too clear, he now criticises Ibsen for being too subtle.

Hamsun seems rather inconsistent in his critique. What is he up to? During the late 1880s, Hamsun was trying to become an author. To discuss or criticise Ibsen's plays of the 1850s, -60s, and 70s is of no importance. It is Ibsen as Hamsun's contemporary that must be the main target.

But I think there is another more important explanation as to why Hamsun's critique is inconsistent. He comments on several of Ibsen's plays, but it is not easy to extract any basic ideas or views. Hamsun's criticism is full of contradictions. Authors often write well about other authors, but after having read and reread Hamsun's presentations and criticism on Ibsen, I must conclude that there is in fact nothing to learn from this critique. That is, there is nothing to learn about Ibsen. Hamsun does not give us a fresh view, or an alternative reading. He gives us different kinds of misreadings. This may be the clue here. The American literary critic Harold Bloom, known for *The Western Canon*, has in his influential book, *The Anxiety of Influence* (1973), made what one could call a poetics of conflict, a discourse of competition. Intertextual production consists for Bloom of strong personal "misreadings" of particular precursors. Weaker talents idealise the great writers, Bloom says, while strong poets always will wrestle with their strong precursors. They need to clear imaginative space for themselves.

Hamsun's clearing of space, his mocking of Ibsen, did irritate a number of authors and intellectuals during the 1890s. On the first page of the Norwegian newspaper *Dagbladet*, the Norwegian author Arne Garborg in April 1893 had an article commenting on Hamsun's talks on Ibsen in Copenhagen that same spring. "We don't need this yankee-mentality in our cultural life," Garborg writes (*Dagbladet*, April 2 1893). Hamsun should rather read the classics than ridicule them. The Danish critic Georg Brandes more indirectly follows up in the Norwegian newspaper *VG* in 1894, in a comment on Ibsen's new play *Little Eyolf*: "It takes time to understand an Ibsen play, the afterthought is important," Brandes says. His article is therefore not a review, only a comment. Instead of a conclusion, Brandes ends by thanking Ibsen for giving us all these wonderful plays. Hamsun certainly did not agree with this approach, but then again Brandes, like most readers, is not competing with Ibsen. The one doing that is Hamsun.

Harold Bloom says that "Poets, by the time they have grown strong, do not read the poetry of X, for really strong poets can read only themselves" (Bloom 1997:19). This can of course be discussed at length, but it is a fact that Hamsun never became a good critic, neither of Ibsen nor of other writers. He can only read himself.

"The profundities of poetic influence cannot be reduced to source-study, to the history of ideas, to the patterning of images," Harold Bloom says. "Poetic influence [...] is necessarily the study of the life-cycle of" the writer-as-writer (Bloom 1997:7). Ibsen is truly a part of Hamsun's life-cycle. As late as 1949, when Hamsun was 90 years old, he commented on Ibsen in a letter. Hamsun had read a memoir book about Henrik Ibsen, his wife Susanna, and his son Sigurd. It was a book written by Bergliot, who later married Sigurd (*The Three*, 1948). Hamsun comments, "it was interesting to read about Sigurd. His father never interested me" (Næss 2000:598).

Here Hamsun denies Henrik Ibsen even by refusing to mention his name. Then again, Hamsun's lifetime occupation with Ibsen contradicts this statement. In addition to numerous letters, articles, and talks it is interesting to see that Hamsun included his battle with Ibsen in his fiction writing too, in the novel *Mysteries* (1893), in the travelogue *In Wonderland* (1903), and in the novel *A Wanderer Plays on Muted Strings* (1909).

Each author fears that no proper work remains for him to perform. The work Hamsun wants to perform is a psychological investigation, an investigation that, in Hamsun's view, Ibsen has not performed. This is, according to Hamsun, partly due to Ibsen's lack of understanding of the modern man, and partly due to the genre of drama, which can only produce speech and not inner thoughts and/or descriptions by the narrator.

Ibsen's last dramas were not only symbolic, but also psychological works investigating irrational feelings. Why did Hamsun not see this? Maybe he did, but he did not want to admit it. In a letter to the Danish author Erik Skram, in Dec. 26, 1888, Hamsun defends *The Lady from the Sea* against criticism. The character Ellidá's speech about humans as belonging to or originating from the sea, appeals to Hamsun. Ibsen shows insights in the deep currents of the mind. The sea as an image of the mind is great poetry, according to Hamsun (Næss, letter 57). However, only weeks later on January 13, 1889, Hamsun dismisses the same drama in a new letter (Næss, letter 64), in which he writes that Strindberg's *Miss Julie* is a hundred times better than *The Lady from the Sea*. In the period around 1890 we find both very positive and very negative comments about Ibsen. Hamsun has not made up his mind. He is under a strong influence that he both admires and rejects. In the first of Hamsun's 1891 literary talks, after having published the novel *Hunger*, his one-sided criticism of Ibsen starts. From now on Hamsun reads him only unwillingly and wrongly.

Influence is a coin where inspiration is written on the one side and anxiety on the other. Ibsen creates, for Hamsun, standards of what great writing is. At the same time, Hamsun refutes those standards. This is a paradox. "Every poem is a misinterpretation of a parent poem," Harold Bloom says. "A poem is not an overcoming of anxiety, but is that anxiety" (Bloom 1997:94). If we transfer this outside the world of poetry, we could say that, in one respect, Hamsun's authorship is nourished by Ibsen. Ibsen is the father figure of Norwegian literature that Hamsun himself tries to be. Hamsun succeeded, not in replacing Ibsen, but in putting himself next to Ibsen. We as readers have however not adopted Hamsun's view on Ibsen. To us, Ibsen is as modern as Hamsun.

Hamsun read and admired Ibsen for 30 years, then, for 60 years thereafter, he rejected him. Hamsun's dealing with Ibsen can be seen as a creative correction, a misreading and misinterpretation that led to some of Norway's greatest novels.

## BIBLIOGRAPHY

- Allen, Graham: *Harold Bloom. A Poetics of Conflict*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Bloom, Harold: *The anxiety of influence*, New York, Oxford 1997.
- Bloom, Harold: *A map of misreading*, New York, Oxford, 1975.
- Bloom, Harold: *Kabbalah and Criticism*, New York 1993.
- Garborg, Arne: "Svært til Kar", in *Dagbladet*, April 2, 1893.
- Hamsun, Knut: "Dikterliv", in *Collected works*, ed. by Lars Frode Larsen, Oslo, Gyldendal 2008.
- Hamsun, Knut: "Knut Hamsun taler i Københavns Studentersamfund", *Dagbladet* 12/12 1889.
- Hamsun, Knut: *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*, Oslo, Gyldendal, 1962.
- Hamsun, Knut: "Gengangere paa Tivoli", *Dagbladet* 22/8 1889.
- Hamsun, Knut: "Hærmændene", *Dagbladet* 18/1 1890.
- Hamsun, Knut: "Om På Guds Veje", *Samtiden* 1890.
- Hamsun, Knut: *Paa turné, Tre foredrag om litteratur av Knut Hamsun*, utgitt ved Tore Hamsun, Oslo, Gyldendal, 1960.
- Hamsun, Knut: *Samlede verker*, Oslo, Gyldendal, 1992.
- Haugan, Jørgen: *Solgudens fall. Knut Hamsun – en litterær biografi*, Oslo, Aschehoug, 2004.
- Hermundstad, Gunvald: *Hamsuns polemiske skrifter*, Oslo, Gyldendal, 1998.
- Larsen, Lars Frode: *Den unge Hamsun. 1859-1888*, Oslo, Schibsted, 1998.
- Larsen, Lars Frode: *Radikaleren. Hamsun ved gjennombruddet. 1888-1891*, Oslo, Schibsted, 2001.
- Larsen, Lars Frode: *Tilværelsens udlænding. Hamsun ved gjennombruddet 1891-1893*, Oslo, Schibsted, 2002.
- Næss, Harald: *Knut Hamsuns brev*, volume 1-6, Oslo, Gyldendal, 1995-2001.

## FALLING MEN: AN INTERTEXTUAL MOTIF IN IBSEN'S PROSE AND DRAMATIC WRITING

ASTRID SÆTHER<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Falling Men. An Intertextual Motif in Ibsen's Prose and Dramatic Writing.* The article is about Henrik Ibsen's enigmatic play, *The Masterbuilder* (1892), which is being read and interpreted via two Ibsen prose texts; his first letter to George Brandes (1867), and his autobiographic fragment, "Childhood Memories" (1881). In the play, as well as in the texts, a strange, dramatic, deadly fall occurs. A closer investigation of the tragic events shows that falling is related to guilt in all the cases. The tandem reading of the play and the prose texts shows the recurrent motif of "edge" situations in his authorship, and presents another reading of the ending of *The Masterbuilder*.

**Keywords:** *autobiography, intertextuality, self-reflection, falling, precipices, guilt feeling.*

**REZUMAT.** *Bărbați în (de)cădere. Un motiv intertextual în scrierile dramatice și în proză ale lui Ibsen.* În acest articol este vorba despre piesa enigmatică a lui Henrik Ibsen, *Constructorul Solness* (1892), care este citită și interpretată pornind de la două texte în proză ale lui Ibsen. Primul este o scrisoare către George Brandes (1867), iar al doilea, un fragment autobiographic intitulat "Amintiri din copilărie" (1881). În piesă, ca și în celelalte două texte, o (de)cădere stranie, dramatică, își face apariția. O privire mai atentă asupra acestor evenimente tragice ne arată faptul că (de)căderea este în toate cazurile legată de sentimental de culpabilitate. Citirea în tandem a piesei de teatru și a celor două texte în proză pune în lumină motivul recurent al situațiilor "limită", caracteristic scrierilor lui Ibsen, și prezintă o altă lectură a finalului piesei *Constructorul Solness*.

**Cuinte cheie:** *autobiografie, intertextualitate, introspecție, cădere, abis, sentiment de culpabilitate.*

---

<sup>1</sup> Associate Professor Emerita at Center for Ibsen Studies, University of Oslo. Head of the Center for Ibsen Studies (1992-2000), Senior Lecturer at the Nordic Institutes at Copenhagen University and at Odense University (1978-1990), Visiting Professor at Scandinavian Department, University of California, Berkeley (2013). Has published numerous articles on Henrik Ibsen, Sigrid Undset, and Knut Hamsun. Edited anthologies on *Ibsen and the Arts* (2002), *Ibsen, Tragedy and the Tragic* (2005), *Ibsen og Brandes* (2006). Published a biography on *Suzannah. Fru Ibsen* (2008). E-mail: astrid.sather@ibsen.uio.no



„A human body and some planks and poles can be indistinctly glimpsed plunging down among the trees. ...<sup>2</sup>[-Et menneskelegeme sammen med planker og træstumper skimtes utydelig at styrte ned inde mellem træerne. ... ]<sup>3</sup> This passage from the ending of *The Masterbuilder* [*Bygmester Solness*] constitutes the violent and dramatic concluding scene of the play that has been the object of many interpretations. The architect (masterbuilder) Halvard Solness suddenly plunged down [styrtet] just as he had reached the tower of his private building, the new home he had built for himself and his wife, Aline. He had waved his hat, hung the wreath on the spire, but he also seemed to be disputing with someone, according to a young girl who stood watching him, she waving a white shawl and shouting. The same girl, Hilde Wangel, also claimed that she had heard a mighty song in the air. Solness is the focus of interest. Did he fall because he became dizzy, as he usually did when climbing great heights? Was he distracted by his wife's anxious call, or by Hilde's shouts of joy and waving of her shawl? Did he stumble on the top step while straining to hang the wreath in place, or was the fall caused by an internal, violent agitation that resulted in him falling to death, in a state of confusion, panic, or anxiety? In the following, we will concentrate on the fall, which we would do well to notice is referred to in the original language of Ibsen's text as "stupet" ("the plunge" or "dive").

*The Masterbuilder*, Ibsen's play from 1892, is perhaps also his most complex and enigmatic, consisting of contradictory statements about the same event, as here in the concluding scene: Hilde hears celestial songs in the air, while young Brovik claims it is the murmur of the treetops. Does Solness reach the top in triumph – or does he plunge to the ground? Imagination against fact, words against words render an extraordinary poetic rhythm and vivacity that make this play among Ibsen's most expressive and volatile. We – the readers – are facing a problem of interpretation due to the multi-layered text. For a long time, interpreting the play in a biographical-allegorical mode was the standard way to understand Ibsen's old-age drama: It depicts the aging artist's (Ibsen's) self-reflections and deals with his relationship to a younger guard of authors and to younger, challenging women. Atle Kittang analyzed the work in light of another work of Ibsen's, *Rosmersholm*, arguing that it repeats "central elements and constellations from *Rosmersholm* in ways that are both striking and thought-provoking".<sup>4</sup> As examples of this, he refers to the two protagonists' (Rosmer's

---

<sup>2</sup> Reference to Henrik Ibsen's *The Masterbuilder* in English, see *The Oxford Ibsen* (1966). (*Oxford*, 1966, p. 444.)

<sup>3</sup> References to Henrik Ibsen's works in Norwegian are from *Henrik Ibsens Skrifter*, electronic edition (*HISe*).

<sup>4</sup> See A. Kittang (2002): " ... sentrale element og konstellasjoner frå *Rosmersholm* på måtar som er både frapperande og tankevekkande." P. 246.

and Solness') oppressive sense of guilt, which they try to liberate themselves from by establishing relationships with admiring and loving younger women. Both plays end with death, and death enters after a plunge (into the millrace, from the tower). The fall constitutes the central motif in the following study.

\*\*

In my reading of the play's concluding scene I will propose to approach *The Masterbuilder* via two other Ibsen texts, not via another drama. I will try in an indirect, circuitous manner, to add another feature to the understanding of the ending of the play. These two texts have rarely been commented upon by literary critics, nor studied in relation to *The Masterbuilder*. I will maintain that the three texts mirror each other and elucidate each other's "darkness". The texts belong to different genres: One is a letter, containing a story of epic character; one is an autobiographic fragment. There is a self-reflexive dimension in the shorter texts that is not merely biographical, but textual. They can be read as meditations on the potentials and limitations of dramatic writing, or the letter and fragment could also be understood as Ibsen's experimentations with writing, more so as they mirror Ibsen's deep interest in the character of the "fall". The texts are written in different periods of his authorship, but the important feature is that they are all centered upon a fall or a plunge into momentary death, performed in anxiety, desperation, confusion, or insanity. Another common feature is that the site of the tragedy is a public space, a cobbled street or a plaza (square, marketplace), a stone quarry. There are many witnesses to Solness' death; this is also true of one of the two texts in which a fatal fall occurs, while the third fall takes place in the darkness of night and without witnesses. The three texts can be studied inter-textually, and the obvious, striking, peculiar motif of falling bodies seems to have attracted the author's attention. A sudden, unexpected tragic event is, of course, inherently dramatic. The concentrated action, the focus on a quick bodily movement from life into death, represents a power of attraction and intensity.

In all three texts there is a link between the fall and situations in which feelings of guilt are aroused. How can a fall be associated with—or understood as a consequence of—guilt? This is a key question. There are many examples of everyday sayings that connect guilt to weight and falling: The common expression "to be burdened by guilt" [å være tynget av skyld] clearly points in this direction. The adjective "guilt-ridden" [skyldbetyngnet] is more seldom used and seems old-fashioned today. First, to fall (or falling) is to abandon control, and when losing control, one can become the object of general laughter; the ego senses a loss of superiority. Secondly, dizziness or vertigo is

a symptom of uncontrolled or unstable relations, physical or mental. It functions as a signal when one is threatened by the loss of control. It brings one into a strange realm of trans-individual generality that surpasses egocentric limits.<sup>5</sup> In general terms, to fall socially is also to drop down to a lower position whether voluntarily or not. In a religious context, a fall is synonymous with sin, a transgression or violation of codes, a fallen angel, fallen women etc. Sin leads to disgrace, shame or guilt, and a punishment. A 'Nemesis' will come upon the sinner, as individual punishment, or in the form of a collective retribution in which the sins of the fathers will be visited upon us.

In his book, *The Concept of Anxiety* (1844), Søren Kierkegaard describes anxiety and dread as unfocused fear. He uses the example of a man standing on the edge of a cliff or a tall building. When he looks over the brink, he experiences a double feeling, one is a terrifying urge to throw oneself intentionally off the brink, the other is a focused fear of falling; our complete freedom to choose either to throw oneself off or to stay put. The fact that one has the possibility and freedom to do something, even the most terrifying of possibilities, triggers intense feelings of dread. Kierkegaard called this a "dizziness of freedom".<sup>6</sup>

In her article on *Bygmester Solness*, Siri Gullestad maintains that a loss of control—"the fall" represents both self-surrender (= to give oneself up), and self-abandonment (=to give in, something pleasurable): "In the unconscious, falling symbolizes letting go. Thus the fall means that the loss of the self is also compelling".<sup>7</sup> The fall can be read both as a representation of libido and as an expression of the death drive. The death drive, in psychoanalytical terms, expresses a wish to return to the harmonious and pleasurable past.

---

<sup>5</sup> See David Ellison (1983, pp. 332-342) who reads Camus' *La Chute* [The Fall] inspired by Gadamer's *Wahrheit und Methode*. He explains dizziness in Camus' novel as a result of being in a circle of uncontrolled relations, and he relates this to feelings of guilt. The judge, Clamence, has lost control of his audience in the law courts, to the point of becoming the object of general laughter. Laughter is an expression of superiority. If one laughs at someone who falls on the pavement, it is because one is assured of one's own superiority. He then asks, "But what is the origin of superiority as such? The answer is drawn from Christianity: one feels oneself above others because one has lost the original innocence of Eden. Laughter is therefore satanic in essence", p. 341.

<sup>6</sup> See S. Kierkegaard (1844) *The Concept of Anxiety*. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Concept\\_of\\_Anxiety](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Concept_of_Anxiety) (23.10.2015) Kierkegaard links the fear of falling to the first example of anxiety as it is described in the story about Adam and Eve. Adam had the choice to eat or not eat from God's forbidden tree of knowledge. Adam had no concept of good and evil. But what he knew, was that God told him not to eat from the tree. This disobedience is also named The Fall. After Adam ate the apple, sin was born. The anxiety comes from the fact that God's prohibition itself implies that Adam is free and that he could choose to obey God or not. So, according to Kierkegaard, anxiety precedes sin. Kierkegaard mentions that anxiety is the presupposition for hereditary sin.

<sup>7</sup> S. Gullestad (1993), p. 37.

Solness' fall [stup] can be interpreted as any of these forms of "falling"—the social, the religious and the psychological. Like Jean Baptiste Clamence (in *La Chute*) he wants to be the master, regardless of the others. But he collapsed in public, he who wanted to dominate in all things. The fall that Solness took was fatal because he had ascended that height, and alone, balancing on the top, there was no help from others. This represents a social fall. Falling (or jumping) is also to create a new situation, a moment between life and death, a point-of-no-return. It is not possible to "right one-self".<sup>8</sup> The movement from up to down also stresses the parallelism between divine and human. Solness' fight with divinity had taken place ten years ago, when he successfully climbed the church tower in Lysanger. He then left his vow to build churches in order to please God, from now he would build houses for people. I consider Solness' fall as mundane, yet, the question of guilt remains unsolved.

I would claim, then, that Ibsen's two other texts can be read alongside *The Masterbuilder* in order to illuminate the correlation between the concrete /actual fall/plunge and the problem of guilt. My reading will concentrate on an extreme action, performed by three subjects; the degree to which it is consciously intended, is difficult to judge. Methodologically, this will be a study of an action. Jørgen Dines Johansen (1995) points out that such an analysis cuts across the divide between fiction and faction (texts that concern something that is regarded as factual). He further reminds us that Aristotle defined tragedy as a presentation and imitation of acting persons, and emphasized this commonality despite the texts' differing relationships to reality. In the tales of myth, fairy tale and literature we recognize existentially meaningful situations, which lead to consequential actions. Often these actions are matters of life or death, or at least of happiness or unhappiness, of the actor's integration with – or estrangement from his lifeworld.<sup>9</sup>

These aspects can serve to support or legitimize the reading of these three texts in tandem; they take up extreme situations, they concern themselves with life or death, they deal with the actor's intentional or unintentional action, and they occur within a common lifeworld, the drama also presents a world that reflects reality.

---

<sup>8</sup> The nursery rhyme about "Humpty Dumpty" shows the immortal soul before its Fall into Time. From his position on the wall, the edge between transcendence and existence, he fell. Neither animals nor angels could put him back into the world beyond time. Falling is built into our destiny the same way it is built into Humpty's last name, Dumpty.

<sup>9</sup> See J. D. Johansen (1993), p.78.

\*\*\*

Let me present the two other texts more detailed: The first one, Ibsen's essay, "Childhood Memories" [Barndomsminde], is dated 17 January 1881. It is a short text, and is presented as his autobiographical fragment.<sup>10</sup> It is rarely commented upon, despite its compressed, informative contents. When Ibsen started to write his memories, he was then advised by his publisher Fr. Hegel, to concentrate on his playwriting, *Ghosts* (1881) being the result. The short fragment proves the great playwright's epic mastery. Ibsen opens his "Memories" by stating an error: He was not born in "The Muddring" in Skien, nor did he ever live there. He disputes this vehemently; to be born in the mud would mean to come from the slum.<sup>11</sup> The contra-factual method is an obvious Ibsen trait. On the contrary:

I was, indeed, born in a house on the market-place, 'Stockmanns Gaard' as it was then called. It stood exactly opposite the front of the church, with its high flight of steps and conspicuous tower. To the right of the church stood the town pillory, and to the left the town hall, with the prison and the lock-up for mad persons. The fourth side of the market-square was occupied by the High School and the Lower School. The church stood apart in the middle.

This is more than a childhood memory. According to Ivo de Figueiredo it is a mythical description of a poet's universe, his cosmology.<sup>12</sup> The Marketplace represents cosmos, surrounded by the houses of knowledge, worship, justice and elements signifying both integration (his home), and relegation (the pillory and the madhouse). The Church stood in the center, and his first memory is from the top of Skien church. His nurse had one day taken the little boy up to the tower and let him sit on the ledge outside while she held him firmly from behind, in her faithful arms:

My nurse one day took me up the tower and allowed me to sit on the ledge outside, holding me firmly from behind, of course, in her fateful arms. I perfectly recollect how amazed I was at looking down on the tops of the hats of people below. I looked into our own rooms, seeing the window frames and

---

<sup>10</sup> The text was first printed in Hans Jæger's biography from 1888, *Henrik Ibsen 1828–1888: Et literært Livsbillede*. The citation here is from HISE. For the English version, "Childhood Memories", see <http://ibsen.nb.no/id/11184948>.

<sup>11</sup> Muddring is related to "mudder", which means mire or mud, a wet dirty place. This association is, of course, not a positive one.

<sup>12</sup> The analysis of "Childhood Memories" is from Ivo de Figueiredo's biography of Ibsen, *Mennesket* (2005), pp. 15-16. De Figueiredo also reminds us that Goethe's Faust saw the devil in the shape of a black poodle, a matter of relevance for the rest of the story.

curtains, and my mother sitting at one of the windows; [...]. Then suddenly there was a great hurry and [...] my mother had caught sight of me up in the tower-window, and, with a loud shriek, had fainted away [...]<sup>13</sup>.

The situation mirrors the final scene of *The Masterbuilder*. The young woman is thrilled to expose the young boy to a new situation, the elder woman is terrified at seeing her son at the ledge of the window. The boy is experiencing a moment of omnipotence; he felt in control of the public below, as well as he was able to make his mother lose consciousness.

This memory is woven into the story about the watchman who used to proclaim the hour from the same church-tower. As a small boy Ibsen was told the story of the watchman's deadly dive: In the room under the tower a black poodle with red eyes was kept, but it was rarely seen, indeed, it was only seen once:

It was one New Year's morning, at the very moment when the watchman shouted 'One' through the opening in the front of the tower. The black poodle came up the turret stair behind him [the watchman], stood still, and did no more than look at him with his fiery eyes; but the watchman fell out of the tower window down into the market-place, where the devout, who had gone to usher in the New Year's morning by listening to a sermon, saw him lying dead.<sup>14</sup>

The watchman saw Satan in the dog and literally dived [stupte] down into the stony square.<sup>15</sup> Satan represents sins. Guilt and falling are associated. The boy could not forget this story, and every time he crossed the market square, he felt strangely related to the desperate guilt-ridden watchman and the black dog, far more than he felt akin to the fair angel that floated in the air under the arched roof in the church.<sup>16</sup>

The fragment "Childhood Memories" [Barndomsminder] consists of several minor stories that are connected by contrasting images; harmony and openness against anxiety and unrest, black against white, the heights and free view set against the flat ground and confined square/agera. Even the town

---

<sup>13</sup> "Childhood Memories", see <http://ibsen.nb.no/id/11184948>

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>15</sup> The parallel to Goethe's Faust is obvious.

<sup>16</sup> The white angel reappears in his letter to his sister Hedvig Stousland ten years later, 13 March 1891, in which he reflects upon the calamities that befell their family house and the town, devastating it again and again: "The house where I was born and where I spent my earliest years, and the church—the old church with the angel of baptism under the raftered roof—were burned down. All the objects to which my earliest recollections were attached have been burned—every one of them" (W. Archer, pp. 438-439). The greater part of Skien was destroyed by fire in 1854, and again in 1886.

pillory had a double expression; the pole was about the size of a man with a large knob on the top, at the same time it resembled [both] a friendly pole and an evil grasp:

[...] it looked like a benevolent and inviting face somewhat askew. In front of the post hung an iron chain to which an open hoop was attached: the two halves of this hoop always looked to me like two arms which were ready and eager to clutch me by the throat.<sup>17</sup>

He recalls how the soft, rippling sounds from the huge waterfall in Skien were mixed with sinister screams from the sawmill, and all day the air was filled with the noise of the cascades, yet, “above the roar of all these cataracts came a piercing voice, like the screaming, weeping, and sighing of a wailing woman.”<sup>18</sup> He also recollects the grayness of the town, stones and timber, there was nothing green, no open country landscape, “Altsammen arkitektur; intet grønt; intet landligt frilands-landskab.”<sup>19</sup>

Onto this background image of hostility and fear is drawn a scene from Ibsen’s indoor family life: As a small boy he had played with a large silver coin with a sinister head stamped on it: “The man had a high forehead, a large aquiline nose, and a projecting under-lip; his throat was bare, which always struck me as very strange.”<sup>20</sup> The impression of strangeness and fear became connected with guilt, as the precious coin one day fell into a crack in the floor. The planks were taken up, but the coin never came to light again. This was a bad omen, his parents said to him, as the coin had been a christening-gift. Anxiety and guilt constitute dominating memories and feelings from childhood on.

\*\*\*\*

The subsequent text is among Ibsen’s longest letters, yet it is also the least commented upon. This strange letter of 25 April 1866 is his first communication with Georg Brandes, the young, talented Danish critic whom he had not yet met.<sup>21</sup> Unlike any other of his correspondence, this letter has an epic core, a dramatic style, and is filled with significant details, framed by polite phrases and greetings. Ibsen writes about a man’s fall from a window on Easter Sunday—apparently a suicide. The deceased, a young Danish gentleman,

---

<sup>17</sup> C.Bell’s translation, <http://ibsen.nb.no/id/11184948>

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>19</sup> H. Ibsen (1881). *HlSe* (2009).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>21</sup> Brandes had written about Ibsen’s early dramas in “Første Indtryk” [“First Impressions”] (1867).

Ludvig David, was a member of the Scandinavian Club [Circolo Scandinavo] in Rome.<sup>22</sup> He had plunged from a window at his flat on Via delle Croce and died instantly when his head hit the cobbled street. Ibsen was the last person who talked with young David as they were leaving a party at the Scandinavian Club, on the eve of Easter Sunday. Before telling the story, Ibsen stresses that he, as well as his fellow Scandinavians, was absolutely not to blame for the tragic event. Why had Ibsen not observed David's distress or illness? Could he have prevented the tragic death? The remaining text appears as a lengthy excuse, covered in detailed explanations:

Dear Mr. Brandes, - A letter which I had begun to write to you, I cannot send. It was written in the mood of painful depression which prevailed among us Scandinavians here for the first few days after David's death. Now we see the affair in a different light; we feel that none of us need to reproach ourselves, and therefore a different account must be given of the occurrence.[...] I shall write to you as if you knew nothing.<sup>23</sup>

Ibsen goes on to give a detailed, intimate description of the young man's last hours in his room, as if Ibsen had been present. He also tells Brandes that he had witnessed the autopsy on the following day, Easter Sunday. David's room and the surrounding quarters are carefully described, as if they were Ibsen's private loci. The reconstruction of this nocturnal scene must have challenged Ibsen, the dramatist. David's movements within the room are described as if Ibsen was giving stage directions: He had bathed his feet, then drunk a cup of tea, adding copious amounts of alcohol, lit the lamp, and started to write a long letter, which was left on the tea table. David had undressed, folded his clothes meticulously, and put them by the bed. The pillow on his bed was stained with blood. According to Ibsen, David's letter was a document of madness:

But then come a few lines which have evidently been written later in the night: these are partly illegible, partly meaningless. The first page of the letter (which is of about the same size as the sheet I am writing on) is completed: the second and third pages have been passed over; on the fourth page he has continued, more and more confusedly.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *Ludvig Ernst David* 1840–66. Danish jurist. Son of C.N. og G.N. David. He came to Rome in 1866, where he died the same year under the circumstances that are described in detail in Ibsen's letter.

<sup>23</sup> W. Archer (1920), p. 103. My underlining.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 106.



The letter was signed “I am distracted!”, and the last, almost illegible words were: “I am dead: I am as mad as I can be.” And Ibsen asks: “What was it that happened up there during that awful night?”<sup>25</sup> He had jumped out completely naked, head first, as one would when diving into water. Ibsen points out to Brandes that the young man had mentioned earlier “how delightful it would be to be able to jump from the rocks at Sorrento and have a nice cooling bath. (Note this!).”<sup>26</sup> His hypothesis was that David had been confused: Bathing memories from Sorrento had come into his mind, and the raging, burning fever was consuming him; reality and memories had mingled into one, and no one could prevent the catastrophe; no one could be reproached. Ibsen closes by stating that he has given “a cold, matter-of-fact account, a kind of official report, of the whole tragic event.”<sup>27</sup> Again, a striking link between the man’s deadly fall and Ibsen’s feelings of guilt is apparent: First, there is the letter-writers guilt because he had not perceived the young man’s sickly condition. Then, there is a striking lack of distance between the narrator and the protagonist. The abolished distance is evidence of a strong identification, understood as Ibsen’s projecting his own experience onto David. They were both young men, both Nordic artists in exile. Whatever David suffered from, he may have evoked Ibsen’s own bad memories about illness and fear of annihilation. They had also shared the experience of the magical landscape of Sorrento with its steep cliffs and brilliant sea.<sup>28</sup> It is impossible to determine the extent to which David’s death leap is linked to feelings of guilt, but if he had the notion that his illness was self-inflicted, they could provide an explanation. Another moment that can support the thesis of identification is the remarkably detailed description of the night of David’s death. The dramatist’s ability to visualize, paired with mental images from the past, had apparently also provoked the vivid description of scenes from David’s last hours.

\*\*\*\*\*

In *The Master Builder*, the reader is told that Solness fell down from the scaffolding at the very moment he attached the wreath to the spire and

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>28</sup> Ibsen had, prior to his exile in Italy, especially in the period 1862-3, had many periods of decline and lay in bed with depression for long periods. He was, according to many biographers, on the brink of suicide. Ibsen claims that David had “gastrisk feber” [gastric fever]. The possibility that they could have had the same illness is open, but not verifiable. The symptoms could also point to syphilis, an illness connected with shame and guilt, and which must be kept secret.

waved his hat in the air. A large crowd of people were watching this from the street, but only indistinctly, as the stage direction reads:

(The ladies on the veranda wave their handkerchiefs, and the people in the street join in the cheering. There is a sudden silence, and then there is a cry of terror from the crowd. A human body, along with some planks and poles can be indistinctly glimpsed plunging down among the trees.)<sup>29</sup>

Solness had plunged into death head first. All three men – the watchman in the mythological story, the young David in Rome, and Ibsen's Solness – died immediately and in the same manner, by falling or throwing themselves from precipices.<sup>30</sup> A precipice connotes a situation of great peril. The three men found themselves in extreme situations, under great external and/or internal strain. The tragic events also took place at special festive moments: New Year's Morning, ["Nyttaarsmorgen"], the eve of Palm Sunday ["Natten til Palmesøndag"], and while celebrating the completion of Solness' new house [Kranselag]. These were times and moments of transition, from old to new, from celebration to grief, and set in mythic or religious contexts. Both the action, time, and space indicate a traumatic and dramatic event or incident. The context of the incidents also point in the direction of collective, shared human experiences, the market place, the street etc. "We are all on edge", says William I. Thompson and continues:

Human beings feel safe and secure when they stand confidently in the center of things, either in the center of an age or in the center of a class of people with a common world-view, but when they come to an edge, they feel nervous and unsettled. There at the edge we see familiar things end and something else begins, something which makes us try to recall another state of being.<sup>31</sup>

Edges define a limitation in order to deliver us from it. While in the middle of things, it is hard to realize the direction of one's movement. When reaching the edge or frontier, one is told that the next step will bring something new, either a fall into the abyss or an expansion into new territories. In all three cases the fall occurs at the limit of a previous state. The three men's deaths were related to affect, trauma, anxiety, madness, and guilt.

A closer look at "Childhood memories" shows that the story about the watchman's death is juxtaposed with Ibsen's memory from his childhood. He had lost a precious coin due to his playful carelessness. The silver coin

---

<sup>29</sup> Oxford (1966), p. 444.

<sup>30</sup> Precipitant people are those who suddenly or abruptly fall or rush forward headlong, also indicating an action without sufficient deliberation.

<sup>31</sup> See W. Thompson (1981), p. 7.

disappeared (literally “fell” down) between the wooden planks of the floor.<sup>32</sup> What happened became associated with both a pleasant, playful situation and a situation that produced a feeling of sin and guilt.<sup>33</sup> The young boy had, in his own understanding, violated and rejected a Christian principle by letting the baptizing gift (the coin) get lost. He had also shown disrespect and negligence versus his parents, a parallel to Solness’ feelings as a young man. And he had also violated the highest authority, as the coin wore the picture of the King.

The story about the watchman who experienced hallucinations and jumped from the tower believing that he was being chased, is related to the boy’s experiences, both in style and content. The child’s playing and excitement led to a transgression and instilled in early childhood a strong consciousness of sin (he was able to make his mother “die”). The main content of the fragmented childhood memories from 1881 concerns itself, accordingly, with guilt, both as a direct consequence of a “crime” against parental and public authority, and indirectly, through the narrative about the watchman’s fear of judgment over an (unknown) action that he experienced as sinful.

\*\*\*\*\*

In Solness’ case, the fall could be rationally, medically explained by his vertigo. The protagonist had for years suffered from a tendency to faint. Herman Weigand reconstructs the development of his paranoiac symptoms that are “in complete control of his mind.”<sup>34</sup> His depression has also become so deep that he seeks to ease the strain on his mind by confessing a part of his burden to the family doctor, Heral. On the other hand, Solness repeatedly accused the doctor of observing him, as if he were insane, and he also directed this against his wife; the charges he made were in themselves symptomatic of his condition.

Everyone feared that Solness would not manage to ascend the tower. Aline reacted hysterically when she heard that he would climb it, the doctor ordered him to come down again; only Hilde cheered him onwards and upwards. He had no other choice than to climb to the top. Weigand explains this as “an automatic move toward the fulfillment of a destiny controlled by an invisible power whose hand is revealed at the moment of the Master-builder’s fatal plunge.”<sup>35</sup> But if we now distance ourselves from mythological or philosophical explanations, what possible reason can we find for his downfall? Can the side-light from the two other texts provide illumination? Critics seem

---

<sup>32</sup> See p. 1. Halvard Solness fell down “along with some planks and poles”.

<sup>33</sup> See S. Gullestad, *op.cit.*

<sup>34</sup> H. Weigand (1960), p. 277.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 275.

to agree that Solness was a guilt-ridden man. His past is revealed in the dialogue. Having been reared by simple country folk in a God-fearing home, he started as an ordinary builder. Gradually, he secured his reputation as a masterbuilder and self-taught architect, first by building in God's honor. His background may account for his inherent feeling that he is "sinful", profiting by building modest churches in the countryside. Ten years ago he had completed the church in Lysanger and climbed up to the top of the tower with the wreath, although he suffered from vertigo. There he had contended his right to act freely from then on, and without any bonds to God. He had resisted the fit of dizziness, and came down safely. This action had consequences. He interpreted his ability to master his vertigo as a victory over pious obligations he had previously imposed upon himself. This also meant a complete break with hereditary religious norms. From then on, he felt himself above others because he had liberated himself. His creative impulse was indeed quickened by the proud consciousness of having fought God and performed what he earlier thought was impossible. But he still had a fear of falling, paired with a need to feel above.<sup>36</sup> Despite his social background, he despises the ordinary. Yet, from now on he decides that he will only build for 'ordinary people'. Thus began his most prosperous period and years of comparative happiness.

But undertones of a strange timbre would arise now and then, and gradually he became overwhelmed by a feeling that nothing had been worth it: "Nothing really built: nor anything sacrificed for the chance of building. Nothing, nothing! The whole is nothing!"<sup>37</sup> This can be read as an expression of universal guilt, penitence, and fear of retribution. His sense of guilt is of a general character, due to his break with a deeply founded tradition that had been passed on in order to maintain boundaries for human behavior, ensuring the preservation of norms and rules. From the moment he refused to build in God's praise, he was overtaken by guilt; from then on he acted under the law of retribution. He fears a Nemesis because of his lack of obedience and reverence.

The watchman's fear of Satan and desperate action as the devilish dog appeared is evidence of the power of religious superstition. So, too, the little boy's fear and shame is a result of breaking inherited (parental) norms or acting in a manner that blasphemes God.

---

<sup>36</sup> See Ellison *op.cit.*, pp. 25-53. The judge, Clemence, harbors guilt over not having interfered when he saw a young woman prepare for her suicide and jump out from one of Paris' bridges. This sin of omission set a process in motion; he abandoned his post as a judge. He was a penitent man, a judge-penitent, and, like Solness, Clemence had collapsed in public. Clemence moved to Amsterdam, where he spent his time reflecting on his preference for living aloft, which he considered the only way of being seen and hailed by the largest number.

<sup>37</sup> Oxford (1966), p. 440.

Solness' guilt concerning Aline is not surprising since it is a direct consequence of both his actions and his lack of action. He had married upward and moved into his wife's home, located in an extensive, lush garden which he wanted to parcel out and fill with houses of his design. But his wife refused to give way to his plan, clinging to her family home. When he discovered a crack in the chimney flue, he did not have it repaired, hoping that a fire would break out. When the old villa really started to burn, in another part of the house, this caused an emotional shock that made Aline ill, and their newborn twin boys contracted a deadly fever. The fire paved the way for Solness, the Builder, but it also ruined his domestic happiness and turned his wife into a broken woman, reduced to performing a thousand small duties in a mechanical way. Deliberately neglecting the security of the house was a sin of omission that made him responsible for the fire and consequently for his children's deaths and his wife's broken mind. In addition to this, he felt a sense of guilt toward Aline for having wished something which completely wrecked her life. This sense of guilt never left him. And could it be possible that the mere wish for it to happen led to the catastrophe? His literal piety may have turned his thoughts in that direction.

A sin of negligence, of not caring enough, this is the kind of guilt that also struck the writer upon David's death. Gullestad points to the fact that a wish can be as 'criminal' as an act, seen from a psychoanalytical viewpoint: "The unconscious does not distinguish between thought and action [...] and the question of the factual foundation of the guilt recedes in the background."<sup>38</sup> She also underlines that his aggression towards Aline is out of proportion and indicates an unconscious conflict. He had long been fighting his ingrained religious background and beliefs when Hilde re-entered his life. The two of them invent and share a magical, mythical, associative 'world' that shields them from reality. The world of reality includes a loss of omnipotence and giving way, that is, in his own understanding, synonymous with falling. But he also yearns to let go, to play, to descend or come down from the "tower". Gullestad connects this wish to a sexual aspect, as it indicates a need for intimacy and abandonment.<sup>39</sup> A way to escape the conflict, or the moment of great peril, is to make a quick decisive movement; a dive out into the free; that is, into death.

\*\*\*\*\*

Ibsen chose his protagonists among people on the edge. Vulnerable, artistic, sensitive, exposed. The child, the religiously devoted, or the apostate,

---

<sup>38</sup> See S. Gullestad (1994), p. 34.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 37.

the socially tied or trapped, women weighed down by tradition and duty, or men carrying out ideas of liberation. Precipices or 'edge'-situations are recurrent in his dramas, and the texts highlighted here have been chosen because they reflect the recurrent motif of falling in his authorship. I have chosen to shed light on the concluding scene in *The Masterbuilder* using other, lesser-known Ibsen texts. These show that Ibsen in his long authorship continually concerned himself with the problem of guilt, both in dramatic form and in letters and narratives from his own childhood. Guilt is associated with the transgression of norms, but also with pleasant play, and preoccupation with the self-trigger's actions—or wishes—that bring a sense of sinfulness and an awareness of guilt. This leads, in turn, to actions that are undertaken in order to overturn the feeling of guilt: Falling can be understood as purification and return to a guiltless state. But this is synonymous with death.

## Bibliography

### Works Cited:

- Ibsen, Henrik, "Barndomsminner" (1881). *Henrik Ibsens Skrifter*, electronic edition (HISe). University of Oslo. Web. 3 June 2014. [http://ibsen.uio.no/SAK\\_P18810117Barnd.xhtml?tema=diverse](http://ibsen.uio.no/SAK_P18810117Barnd.xhtml?tema=diverse). In English: "Ibsen's Childhood Memories". Transl. by Clara Bell National Library of Norway. 10 Dec. 2009. Web. 3 June 2014. <http://ibsen.nb.no/id/11184948>
- Ibsen, Henrik, "Letter to Georg Brandes", 25 April 1866. *Henrik Ibsens Skrifter*, electronic edition (HISe). University of Oslo. Web. 3 June 2014. <[http://ibsen.uio.no/BREV\\_1844-1871ht|B18660425GB.xhtml](http://ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht|B18660425GB.xhtml)>. In English: "To Georg Brandes", Rome 25th April 1866. Translated by W. Archer. 1920: 103-110.
- Ibsen, Henrik, *Bygmester Solness*, 1892, in *Henrik Ibsens Skrifter*, electronic edition (HISe). University of Oslo. Web. 3 June 2014. [http://ibsen.uio.no/DRVIT\\_BS|BSht.xhtml](http://ibsen.uio.no/DRVIT_BS|BSht.xhtml). In English: *The Masterbuilder*. *The Oxford Ibsen*, Vol. VII, ed. by J.W. Farlane. Transl. by J.A. Seip. London, 1966. Print.

### Other:

- Ellison, David R. "Camus and the Rhetoric of Dizziness: "La Chute." *Contemporary Literature* 24.3 (1983): 322-348. Print.
- Figueiredo, Ivo de. *Mennesket*. [*The Man*] Oslo: Gyldendal, 2005. Print.
- Gullestad, Siri. "Fear of Falling. Some unconscious factors in Ibsen's play "The Masterbuilder." *The Scandinavian Psychoanalytic Review* 17 (1994): 27-39. Print.

- Johansen, Jørgen Dines. *Dialogic semiosis: An essay on signs and meaning*. Bloomington: Indiana University Press, 1993. Print.
- Kittand, Atle. *Ibsens heroisme: frå Brand til Når vi døde vågner*. Oslo: Gyldendal, 2002. Print.
- Parkin-Gonnelas, Ruth. "The Phantasy of Death". *Literature and Psychoanalysis – Intertextual Readings*. London: Palgram, 2001. Print.
- Thompson, William Irwin. *The Time Falling Bodies Take to Light. Mythology, sexuality, and the origins of culture*. New York: St Martin's Press, 1981. Print.
- Weigand, Herman J. *The Modern Ibsen. A Reconsideration*. New York: E.P. Dutton & Co, 1960. Print.

## SLUTTEN PÅ EIT VENNSKAP. BJØRNSTJERNE BJØRNSON, AUGUST STRINDBERG, KVINNESPØRSMÅLET OG DEN NORSK-SVENSKKE UNIONEN

EDVARD HOEM<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *The End of a Friendship. Bjørnstjerne Bjørnson, August Strindberg, The Emancipation of Women and The Union Between Norway and Sweden.* The Swedish writer August Strindberg was by far the most important of my youth years. This article is an attempt to look back and find the reason for this, in light of my later work about the Norwegian writer Bjørnstjerne Bjørnson. There was something different about Strindberg. Where Bjørnson wrote to strengthen the Norwegian fight for democracy, and the famous Henrik Ibsen wrote about the universal riddles of the human being, Strindberg had a much stronger sense of the contemporary, a spirit of revolt towards all sorts of conventions. Even though his opinions in many cases are different from his contemporaries, it does not mean that he did not raise very important questions. In my opinion, he is still the most evident representative for the modern breakthrough.

**Keywords:** *August Strindberg, Bjørnstjerne Bjørnson, breakthrough, emancipation of women.*

**REZUMAT.** *Sfârșitul unei prietenii. Bjørnstjerne Bjørnson, August Strindberg, emanciparea femeii și uniunea dintre Norvegia și Suedia.* Scriitorul suedez August Strindberg a fost de departe cel mai important autor din anii tinereții mele. Acest articol este o încercare de a arunca o privire în trecut și de a găsi motivul acestei convingeri, având ca punct de pornire ultimele mele lucrări despre scriitorul Bjørnstjerne Bjørnson. Strindberg este un autor aparte. Când Bjørnson scria pentru a susține lupta Norvegiei pentru democrație și faimosul Henrik Ibsen scria despre întrebări existențiale, Strindberg părea să aibă un simț mult mai puternic al lumii contemporane, precum și un spirit de revoltă împotriva tuturor convențiilor. Chiar dacă opiniile sale au fost în multe cazuri diferite de cele ale

---

<sup>1</sup> Edvard Hoem er ein norsk romanforfattar, lyrikar og dramatikar, f. 1949, som debuterte 1969. Viktige romanar er *Kjærleikens ferjereiser* (1974), *Prøvetid* (1984), *Ave Eva* (1987), *Mors og fars historie* (2005), *Slåttekar i himmelen* (2014), *Bror din på prærien* (2015) og *Land ingen har sett* (2016). Innstilt fire gonger til Nordisk råds litteraturpris, har mottatt ei rekke andre prisar. Omsett til ni språk, blant anna tysk og russisk. Hoem har omsett 13 stykke av William Shakespeare og ei rekke andre teaterstykke. Han har skriva ein firebands biografi om Bjørnstjerne Bjørnson.



contemporanilor săi, acest lucru nu minimalizează importanța întrebărilor ridicate de opera sa. În opinia mea, Strindberg rămâne cel mai reprezentativ scriitor al modernismului.

*Cuvinte cheie: August Strindberg, Bjørnstjerne Bjørnson, progres, emanciparea femeii.*

## Bjørnson møter Strindberg

I det Herrens år 1971, altså for 45 år sidan, tok eg det som da heitte litteraturvitskap mellomfag ved universitetet i Oslo. Der var det eit utruleg vitalt miljø, av ambisiøse studentar som ville lesa det meste av verdslitteraturen i nytt lys.

Da dukka også den svenske forfattere August Johan Strindberg opp på leseplanen, og i fleire år framover skulle han bli ein dominerande figur i min litterære adelskalender. Eg skreiv om Strindbergs dikt i *Sømnngångarnätter på vakna dagar*, i ei seminaroppgåve som eg er sikker på at eg har ein eller annan stad, men i motsetning til enkelte av mine djerve medstudentar hadde eg enno ikkje sjølvtilit nok til å trykke den.

Like fullt heldt eg fram med å lesa Strindberg gjennom heile 1970-talet, og når eg no ser tilbake, kan eg stolt seia at eg gjekk grundig til verks. Frå denne tida og det påfølgjande året, da eg flytta til industribyen Sarpsborg av familiære grunnar, har eg eit titals pocketutgåver av Strindbergs samla verk, utgitt på bokforlaget Aldus, ein del av Bonnier. Da desse var lesne, drog eg til Fredrikstad bibliotek, der eg fann dei resterande banda av Strindbergs samla verk i djupe kjellarmagasin, slik at eg eit år eller to seinare kunne slå fast at eg hadde lese det meste av det Strindberg hadde skrive, både av skjønnlitteratur, artiklar og brev. Dermed vart Strindberg på mange måtar min ungdoms forfattare, og det vil eg no prøve å gi ei forklaring på, i lys av minna frå desse fjerne år, og i lys av det ni år lange forskingsarbeidet over Bjørnstjerne Bjørnsons liv og dikting<sup>2</sup>.

Å møte Strindbergs verk var noko anna enn å lesa både Ibsen og Bjørnson. Strindberg hadde ein moderne ambisjon som dei store norske nok delte, men drog ulike konklusjonar av. Til deira orsaking skal det seiast at Ibsen var 31 år eldre enn Strindberg, Bjørnson var 18 år eldre. Medan Bjørnson meir og meir vart ein nyttediktar for dei allmenne krav i demokratikampen i det

---

<sup>2</sup> Artikkelen baserer seg på og er lange stykke identisk med avsnitt i Edvard Hoems firebinds Bjørnson-biografi: *Villskapens år. Bjørnstjerne Bjørnson 1832-1875* (2008), *Vennskap i storm. Bjørnstjerne Bjørnson 1875-1889* (2009), *Syng mig hjem. Bjørnstjerne Bjørnson 1889-1899* (2010) og *Det evige forår. Bjørnstjerne Bjørnson 1900-1910* (2012), alle utgitt på Oktober forlag Oslo og heretter kalla *BB 1*, *BB 2*, *BB 3* og *BB 4*.

norske samfunnet, vart Ibsen den tidlause sjåaren som konsentrerte seg om allmennmenneskelege gåter. Ibsens bøker mangla ikkje djup psykologi og eksistensiell desperasjon, og Bjørnson var ikkje snau verken når det gjaldt samfunnskritikk eller bibelkritikk, men verken Ibsen eller Bjørnson hadde den *angen av samtid* som slo imot meg i Strindbergs verk, og heller ikkje den *opprørsånd* som prega svensken heile livet. Dei hadde ikkje den bitande ironien mot det beståande, hånen mot uretten og raljeringa over den tilstivna konvensjonen som Strindberg var ein slik meister i. Alexander Kielland sukka ein gong over kor gjerne han skulle stått på gata og kasta stein saman med Strindberg, men han gjorde det ikkje, og det myldrande livet i den moderne verda kom i beste fall til å spela andrefiolin i den norske gjennombrotslitteraturens verk, ja, det til og med hos Arne Garborg, som saman med Kielland var Strindbergs samtidige. Den *litterære* jamaldringen til Strindberg i Norge er eigentleg den ti år yngre Knut Hamsun. Først med hans bøker kjem den moderne og urbane erfaringa inn i norsk litteratur.

Men det er tilhøvet mellom Strindberg og Bjørnson som er mitt tema her, og eg skal gå rakt inn i det:

Våren 1884 var Bjørnstjerne Bjørnson i Paris, Strindberg hadde slått seg ned i Sveits. Bjørnson skreiv ei rekke brev til sin yngre svenske kollega, som etter kvart også kom til den franske hovudstaden. Strindberg var kjepphøg, galen og overveldande i sine svar. Han var rekonvalesent, kunne han fortelja, etter at han hadde operert ut av hjernen ein byll som bar namnet *Det allmänna Missnöjet*, som no var send til forleggaren<sup>3</sup>. Han trudde Bjørnson ville knuse han når han fekk lesa alle angrepa hans på kunst og industri. Men boka *Sömngångarnätter på vakna dagar* skulle koma ei veke seinare, og sjølv skulle Strindberg til Roma<sup>4</sup>. Det skulle vise seg at boka var dedisert til dei norske forfattarane Bjørnstjerne Bjørnson og Jonas Lie.

Det var altså min ungdoms høgt beundra Strindberg-verk som for snart 45 år sidan sette seg fast i sinnet mitt for alltid. Det gjorde uutsletteleg inntrykk da eg las i *Sömngångarnätter på vakna dagar* om Strindbergs bok i bokhandelen som hang på ein krok som hos slaktaren, så vart det hjartet hans som hang der. Som nyslått og ukjend forfattar kunne eg identifisere meg 100 prosent med han kjende det. Det var ei formulering som peika framover mot det som vi unge syttitalskunstnarar var opptatt av: kunstens framandgjering og varekarakter i det 20. hundreåret.

Det er ikkje merkeleg at Bjørnson anstrengte seg for å koma i kontakt med Strindberg. Strindberg hadde ein energi som dei fleste av dei andre

<sup>3</sup> August Strindberg til Bjørnstjerne Bjørnson og Jonas Lie 12. februar 1884, (red. Francis Bull m fl.): *Bjørnstjerne Bjørnsons brevveksling med svenske 2*, heretter kalla BS 2, s.169. Øyvind Anker, Francis Bull m. fl. red: *Bjørnstjerne Bjørnsons brevveksling med svenske 1858-1909*.

<sup>4</sup> August Strindberg: *Sömngångarnätter på vakna dagar*, Stockholm 1884.

gjennombrøtsforfattarane sakna. Nettopp gjennom å understreke kor lite han følgde med i norsk-svensk politikk i sitt eksil, viste Strindberg kor godt han var orientert: *Icke en svensk tidning på en månad, vet ingen ting. Er Oskar II død, eller är Sverdrup president i republiken?*<sup>5</sup>

Men alt før dei møttest hadde Bjørnson begynt eit altomsluttande om-sorgs- og paternaliseringsprosjekt, som seinare skulle øydelegge vennskapet mellom dei:

Du varme, stærke, svage, du troskyldig-mistænksomme, motig-rædde, ælskende-hadende, lyrisk-prosaiske, omhyggelig-uvorne Strindberg, gå nu hen og få dig et annet sæt nærver spent over harpen, men pass at klangfarven er den samme!<sup>6</sup>

Bjørnson gratulerte Strindberg med at han hadde funne ut at han ville vera rein diktar og rein journalist, for det var vanskeleg når diktet skulle gå utover det sannsynlege og gå journalistens ærend. Men framfor alt ville Bjørnson at Strindberg skulle slå seg ned saman med han og Jonas Lie i Paris. Han hadde all grunn til å glede seg til møtet med sin yngre kollega, som hadde sendt han sitt skodespel: *Herr Bengts hustru*, eit verk som Bjørnson takka for på veg til Paris i slutten av 1882<sup>7</sup>.

I desember 1883, altså eit år seinare, fekk Bjørnson vita at Strindberg også var komen til Paris, og Bjørnson og Jonas Lie bestemte seg for å oppsøke han utan noko forvarsel i leiligheta som Strindberg hadde installert seg i på Avenue Neuilly. Strindberg vart vilt oppglødd for dei to nordmennene: Jonas Lie er evangelium, Bjørnson er *lag* (lov), skreiv han i *Tjänstkvinnans son*<sup>8</sup>. Men skildringa av det første møtet finn vi i ein Strindberg-artikkel frå 1884, som til slutt vart trykt i *Likt och olik. Sociala och kulturkritiska satser från 1880-talet, senare bandet*, som kom ut på Bonnier i 1884. Der fortel han om den kvelden han kom heim til husværet sitt og oppdaga at ei kjempe hadde slått seg ned i lenestolen hans. Han skildra denne mannen, som hadde eit hovud som var liksom hogd ut av berget i meir enn naturleg storleik. Ansiktet hans var delt opp i store ruter av kjøt, slik som bilethoggarens fuktige leire, der ein framleis kunne sjå rendene etter poleringa. Bjørnson hadde i tillegg akslar som kunne bera ein kanon<sup>9</sup>.

Langt borte i Ternes, skreiv Strindberg, hadde Bjørnson innretta sin kravlause bustad. Der, ved Avenue Niel, såg Strindberg han ved skrivebordet, i desember, for opne vindauge, kledd i ein ulveskinnspeles og med ei skotsk

<sup>5</sup> August Strindberg til Bjørnstjerne Bjørnson og Jonas Lie 12. februar 1884, *BS* 2 s. 170.

<sup>6</sup> Bjørnstjerne Bjørnson til August Strindberg 23. februar 1884, *BS* 2 s. 174.

<sup>7</sup> Bjørnstjerne Bjørnson til August Strindberg 27. november 1882, *BS* 2 s. 133.

<sup>8</sup> Olof Lagercranz: *August Strindberg*, Stockholm 1979, s. 127 ff.

<sup>9</sup> August Strindberg: *Likt och olik: Sociala och kulturkritiska uppsatser från 1880-talet. Senare bandet*, Stockholm 1919, s. 233-44.

skinnlue på hovudet. Der sat han og skreiv sine songar og avisartiklar. Som akkompagnement hadde Bjørnson gatelarmen og kvitringa frå kanarifuglane sine, som han i si landsflukt hadde i bur opphengde på balkongen over dei avlauva lønnetrea i gata. Som ein ekte krigar hadde Bjørnson lært seg til alltid å leva på frifot. Han var fri frå all sentimentalitet og visste ikkje kva heimlengt var. Han elska fedrelandet sitt, og hadde ein gard med sytti kyr i det norske alpelandskapet, men fedrelandet var ikkje for han fjellet eller skogane og beitemarka. For han var fedrelandet ein del av menneskeætta: *Ubi bene, ibi patria!*<sup>10</sup> Djupt rørt las Strindberg Bjørnsons siste skaldestykke, og skildringa hans av Bjørnsons prosa er eit meisterstykke av første rang i nordisk litteratur, og overgår den han rosar med sitt dikteriske mangfald:

Kotiljongsdekorationer från den första ungdomen, från vilka man inanda-des vårlig livsluft; våra illusioners begravningskort; trasor av dopklädningen; minnen av alla de idéer, som vi fört fram till det heliga vattnet för att invigas till det kommande släktets tjänst, allt detta drog för min syn. Det är hela vår innersta historia de senaste 25 åren; erotiska visor, som våra fästnör sjöngo till Kjerulfs och Griegs musik; hänförda sånger, som gävo uttryck åt den stora, rena livsglädjen, och åt glädjen att se ett folk vakna till frihet; elegier över våra krossade illusioner; uppmaningar riktade till de unga att bära fanan högt; interpellationer till statsmän; varningar till dem som börja svika; straffsångar till överlöparne. Över allt finner man en man. Hans instrument är icke en tresträngad lyra, utan ett konsertpiano med åtta oktaver och tre pedaler. Än låter han dess toner ljuda i rondon, än i menuetter av naiv enkelhet; än låter han det dåna i sonater, Con brio ända till furioso; alltid rycker han med sig sin publik, som ännu ej tröttnat på dessa så ofantligt varierande prestationer. Trots sin politiska roll har han alltid förblivit en konstnär, som betjänar sig av tidningen för det, som icke har med poesin att göra<sup>11</sup>.

Kanskje er nettopp Strindbergs karakteristikk frå 1884 den mest skarpsindige oppsummering av Bjørnsons poetiske innsats og betydning som samfunnsreformator.

Breva frå Bjørnson til Strindberg renn over av vennskaps glede. Men Bjørnson hadde ikkje vore Bjørnson dersom han ikkje også hadde runne over av sjenerøs oppmuntring og faderlege råd. Han ønskte at Strindberg skulle bli verande hos Jonas Lie og han, så dei kunne ta seg av han og passe på han, og ikkje berre når det gjaldt forfattarskapet. *Jeg er lidt bekymret, kære Strindberg, for dine lange kostbare rejser [...] Vet du, hvad gæld er?*<sup>12</sup> Bjørnsons sjarmer begynte etter

<sup>10</sup> «Der ein kjenner seg vel, der er fedrelandet». Latinsk ordtak.

<sup>11</sup> August Strindberg: *Likt och olikt. Sociala och kulturkritiska uppsatser från 1880-talet. Senare bandet, Stockholm 1919*, s. 234-44.

<sup>12</sup> August Strindberg til Bjørnstjerne Bjørnson og Jonas Lie 12.februar 1884, (red. Bull, Francis m. fl.) *Bjørnstjerne Bjørnsons brevveksling med svenske 1858-1909*, band 2, heretter kalla BS 2, Oslo-Stockholm 1962, s. 169.

kvart å verke som ei kvelande omfamning. Strindberg irriterte seg grenselaust over Ibsens *Et Dukkehjem*, og ville ha armslag til å kommentere det så skarpt som han ville, utan innblanding. Han innbilte seg, truleg med rette, at Lie og Bjørnson ville prøve å stagge han. Han kom seg til Italia og skreiv sju brev til *Dagens Nyheter* – som ikkje ville trykke dei. Det store brevet frå Strindberg til Bjørnson kjem da han er tilbake i Geneve og prøver å greie opp i sitt gamle rottehol av ei sjel, som han skriv, der fyller av gammal kristendom, lappar av kunstdyrkande heidenskap, fliser av pessimisme og allmenn verdsforakt ligg hulter til bulter! *Nu känner jag ett stort behof att bikta mig för dig, stränge Björnson, som ransakar njurarne, och blir du oförsonlig så bed Jonas Lie bedja för mig!*<sup>13</sup>

Bjørnson trur no at Strindberg er i ferd med å bli galen, men førebels uroar det han ikkje: *Gud fri og bevare den skandinaviske världen fra, at August Strindberg nogensinne må bli aldeles frisk og stærk igæn!*<sup>14</sup> Bjørnson hadde stridd lenge med dobbeltmoralens problem, at samfunnet, ja, til og med kyrkja, såg gjennom fingrane med at unge menn søkte seksuell tilfredsstilling før ekteskapet, medan kvinnene for all del måtte halde seg reine. Han skreiv *En hanske*. Strindberg kommenterer i eit brev til vennen Pehr Staff: *Fånig kurtis, gammaldags galanteri. Skal inte pojkar nu heller få knulla, när man vill skaffa flickorna frihet till det!*<sup>15</sup> Dermed var dei begge inne i den store nordiske krigen om seksualmoralen, som det treffande er blitt kalla, men på kvar si side. Prestar som skreiv i *Luthersk kirketidende* forsvarte dobbeltmoralen. Strindberg på si side gav ut *Giftas I og II*, der han kom med ein slengmerknad om nattverden, som førte til at han vart skulda for blasfemi. Det er liten tvil om at det svenske rettsvesenet og makteliten i Stockholm hadde mange grunnar for å dra Strindberg for retten. Skuldinga om blasfemi gjekk på ei bestemt setning i boka, der Strindberg oppheldt seg ved kva nattverdsoblatane kosta hos bakaren, og var mindre opptatt av at dei i følgje Bibelens lære blir Kristi kropp og blod, som det skal heite no<sup>16</sup>.

Han nekta i første omgang å reise heim. Han ville protestere mot valdslova som gjorde tiltalen mogleg. Mange pressa på for at han skulle reise heim, også vennene hans. *Mina vänner i Sverige hafva telegraferat efter mig och erbjudit mig kandidatur till martyrskapet. Det är för stor ära för mig, och jag tackar. Anser alla perrongtal och tablåer på landgångar för att vara romantik o.s.v.*<sup>17</sup>

Men no skreiv Bjørnson eit formyndersk brev til Strindberg og oppfordra han til å reise heim og forsvare seg. Strindberg vart skikkeleg forbanna:

<sup>13</sup> August Strindberg til Bjørnstjerne Bjørnson 4. mai 1884, *BS 2* s. 182.

<sup>14</sup> Bjørnstjerne Bjørnson til August Strindberg 14. mai 1884, *BS 2* s. 185-186.

<sup>15</sup> August Strindberg til Pehr Staff 22.juli 1884. Strindberg: *Brev 4*, 1954 s. 270.

<sup>16</sup> August Strindberg: *Giftas 1-2. Äktenskapshistorier* (Kommentar og redigering Ulf Boëthius). Stockholm 1982, s. 50-51.

<sup>17</sup> Nasjonalbiblioteket i Oslo, *Brevsamlingen*, Bjørnstjerne Bjørnson II: August Strindberg til Bjørnstjerne Bjørnson 13.oktober 1884.

Kära bror! Din oförskämthet gör dig liten. Behöfver du mig för någon politisk humbug, så har jag andra och störra uppgifter i lifvet. Min spetsfundighet, det är mitt skarpare förstånd. Det skall du lära dig ha aktning för! Och du skall också ha stor aktning för mitt vetande, du som aldrig läser i bok, efter vad du säger. Om du pratade mindre ock läste mer, skulle du nu vara like långt framme som jag! [...] Var icke gammalmodigt romantisk! (Man skrattar åt dina proklamationer i tidningarna.)

Var sann! Björnson! Du är falsk som en fästtalare.

Var sann! I detalj! Du erkände för mig, att du skrifvit En Handske för att få kvinnorna med dig, då alla andra öfvergävo dig!

Var omoralisk, Björnson, såsom du var i din ungdom, ty den dygd, som kommer efter 50 år, den duger icke att predikas!

Lägg bort starka drycker och drick vatten som jag, så skola dina tankar klarna, och du förstår min bok! [...] Du har förstört mången sak förut med ditt pojaktiga beteende! (...) Och farvel! Lämna mig i ro, och läs mina skrifter, så kan du lära något! [...] Din forne vän. August Strindberg<sup>18</sup>.

Dette brevet hadde ikkje Björnson fått da han rykte ut med eit veldig forsvar for Strindberg. Strindberg hadde i mellomtida ombestemt seg når det gjaldt martyriet og reiste heim til Stockholm. Björnson skreiv at beslaglegginga av *Giftas* var den største skandale som var hendt i nyare tid<sup>19</sup>. Det var eit storslått venneforsvar, og Strindberg angra brevet, sende telegram, skulda på at barna hans var sjuke og at han sjølv var ute av balanse. *Pardonnez moi malheureux! pour mes petites*. (Orsak meg, ulykkelege, for mine små barns skuld!)<sup>20</sup>. Men no måtte Strindberg ikkje berre angre, for Björnson forlangte at han skulle sone og gråte også. Når Björnson kjende at hans gode hjarte var krenkt, skulle det meir til enn bortforklaringar og eit telegram. Björnson skreiv at Strindberg gjerne skulle bli tilgitt dersom det var meir enn ei stemning at han ville ha det. Men det det kom an på, skreiv Björnson, var om Strindberg kunne tilgi seg sjølv. Visste Strindberg i grunnen kva han hadde gjort? Han hadde slengt *vitriol* i ansiktet på ein venn, som frå første stund hadde sagt til seg sjølv at han ville vera ein eldre bror for denne mannen. Det var ikkje måte på kor mykje Björnson hadde tenkt han skulle gjera for Strindberg: *Disse og disse er hans svakheter og fejl, – og siden har jeg i spøk og alvor, jævnt småsnakkende prøvd at tale til din æresfølelse som man, og til din ævne som forfatter. Vitriolen fik jeg, fordi jeg ikke faldt ned og tilbad, og fordi (og især fordi) du dermed vilde dække din egen store, store fejghed. Jeg vet, at svaghet, sygdom er med, og jeg drager fra hvad jeg kan. Men alt kan ikke drages fra.*

<sup>18</sup> Nasjonalbiblioteket i Oslo, *Brevsamlingen*, Bjørnstjerne Bjørnson II.: August Strindberg til Bjørnstjerne Bjørnson 14.oktober 1884.

<sup>19</sup> Bjørnstjerne Bjørnson: Om August Strindberg. *Dagens Nyheter* 20.oktober 1884.

<sup>20</sup> August Strindberg til Bjørnstjerne Bjørnson, telegram mottatt i Paris 20.oktober 1884, BS 2 s. 215.

Så tung på labben er Bjørnson da han svarer på orsakingstelegrammet. Strindberg hadde prøvd å drepa ein venn i hans sjølvkjensle for all framtid. Han skriv at Strindberg aldri kom til å vekse frå hans råd. *Ti du er defekt, hvor jeg er stærk*<sup>21</sup>.

### Kvinneemansipasjonen

Bjørnson trudde Strindberg ikkje tålte diskusjonen om *Giftas* fordi han ikkje var trygg på sitt eige standpunkt i kvinnespørsmålet, og spørsmålet om seksualmoralen, som var det store stridsspørsmålet i samtida. Bjørnson meinte at han med sitt krav om reinleik og seksuelt fråhald før ekteskapet både for kvinner og menn hadde funne det einaste akseptable synspunktet. Han hadde lese Stuart Mill og ei rekke andre forfattarar som argumenterte for og mot den frie kjærleiken. I Amerika hadde Bjørnson fått ein kvinneleg professor i anatomi til å forklara seg den fysiologiske grunnane til at kvinnene kjende seksuell lyst, og til si eiga store undring hadde han lært at kvinna si kjønnsdrift kunne vera opp til seks gonger sterkare enn mannens. Når kvinnene kunne styre seg, og avstå frå seksualliv før ekteskap, måtte mennene også greie det, det kosta berre ein seksdel av den viljestyrke som kvinnene måtte utvise! Bjørnson meinte at Strindberg var i ferd med å kaste over bord det framsteget som hadde vakse fram sidan den første urmora fekk sine barn, ei utvikling som gjekk frå mangedifte til eingifte, eit tema han seinare skulle halde mange hundre foredrag om. *Når du istedetfor at anvise slægten sundere, dypere midler til selvbeherskelse proklamerer hel eller delvis frihed, – hvor tar du så den vilje fra, som skal efterhånden tvinge den rike til at opgi luksus for sin arme broders skyll og ærbødig gå in på socialismens grundsætninger, én for én? – Det er, i stort og småt, inad, utad selvbehærskelsens lov, som må sejre.*<sup>22</sup>

Brevet frå Bjørnson er langt, men han argumenterer i alle fall, før han går over til å advare og moralisere: Han meiner at når Strindberg kan ta så forferdeleg feil, vil det også slå tilbake på produksjonen hans, og han synest alt han har sett det:

*Instrumentet er så ikke rent stæmt.*

*Så gæller det at erkænne det og inrætte sig deræfter. Fræmfor alt at ta råd med på vejen, i hver eneste ting. Aldrig utgi noget, som ikke en annen, en brav en, f.e. din hustru, har sét, har talt med dig om, og så tåle – oprigtige ord, og overveje dem. Gør du det, så skal jeg spå dig 25 ganger øget inflytelse; gør du det ikke, så skal jeg sige dig for aldeles sikert, at det, som fløt in i brevet til mig, det vil en dag også dræpe største-delen av den inflytelse, du allerede har.*

*For denne gang får dette være nok, skreiv Bjørnson*<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Bjørnstjerne Bjørnson til August Strindberg 20. oktober 1884, BS 2, s. 215-218.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

Ja, det var i grunnen meir enn nok. Det kan hende at Strindberg hadde bestemt seg for å bryte med Bjørnson før han fekk dette brevet. Han las Göteborgs Handels- och Sjöfartstidnings referat frå sin eigen heimkomst, der det vart ymta om at han mangla mot, og han trudde det var Bjørnson som stod bak. Dermed var vennskapet for alltid slutt, og eg kan ikkje sjå at Bjørnson nokon gong nemnde Strindberg meir i sine brev eller artiklar, bortsett frå ein gong til fru Edgren, ei svensk venninne, der han seier at Strindberg [...] *ælsker sit land, han har en stor begavelse, og navnlig ser han Sveriges grund-skade som ingen før ham. Men han er ussel og uægte. Han er falsk; han er en orm*<sup>24</sup>.

Det er i alle fall sikkert at dei aldri meir møttest, enda dei begge skulle leva i over tjuve år etter dette. Bjørnson skreiv sin roman *Det flager i byen og på havnen* ferdig hausten 1884. Den største delen av *Det flager i byen og på havnen* handlar om skolemannen Thomas Rendalens heroiske kamp både mot dei mørke skuggane i eige sinn og dei fordommane som tyner menneska, særleg dei unge kvinnene, så dei ikkje kan få sann opplæring i dei fundamentale spørsmåla som gjeld liv, kjensleliv og kjønnsliv. Bjørnson og Strindberg hamnar på kvar sin planet i spørsmålet om det som i samtida vart kalla kvinneemansipasjonen. Strindberg avla vitneforklaring i *Giftas*-saka i Stockholm 21. oktober 1884. Da han vart frikjend for blasfemianklagene 17. november 1884, vart han hylla av ein jublande folkemasse i Stockholm. Men prosessen hadde hatt sin pris. Han braut med dei fleste av sine venner fordi dei var tilhengarar av kvinneemansipasjonen. Edvard Brandes, som sjølv svikta Strindberg under *Giftas*-prosessen, skreiv til han sommaren 1885: *Hvis [...] du til Bjørnson skrev at han var en gammel Horebuk som ikke selv kunde mere, og som desfordelst ikke ville tillate andre at more sig, – saa har du talt udaf mit Hjerte*<sup>25</sup>.

Alliansane skifter i den store kjønnskrigen, men i lengda går det berre ein veg. Bjørnson blir ståande aleine igjen. Eit par år seinare (1887) legg han ut på sine enorme turné med foredraget *Engifte og Mangegifte* i fire forskjellige land. Først i 1889 kjem Bjørnson også med eit nytt stort litterært arbeid: *Paa Guds veje*<sup>26</sup>.

Strindbergs ekteskap med skodespelarinne Siri von Essen raknar litt etter litt, medan Strindberg skriv sine sceniske meistarverk *Fadren* i 1887 og *Frøken Julie* i 1888. Ekteskapet vart oppløyst i 1891. Etter det han sjølv seier, begynte han i 1887 arbeidet med det unike manuskriptet som han skreiv på fransk: *Le plaidoyer d'un fou*, eller som det heiter på svensk: *En dåres försvarstal*. I Nasjonalbiblioteket i Oslo, i handskriftsamlinga, finst det eitt klenodium som etter mitt syn ragar over det meste ein har der, og det er nettopp original-manuskriptet

<sup>24</sup> Bjørnstjerne Bjørnson til Anne Charlotte Edgren 4. november 1884. BS 2, s. 225-227.

<sup>25</sup> Edvard Brandes til August Strindberg 24. juni 1885. Sitert etter Thomas Bredsdorff: *Den store nordiske krig om seksualmoralen*. København, 1973, s. 99.

<sup>26</sup> Sjå Edvard Hoem: *Vennskap i storm*, BB 2, s. 536 ff.



til Strindbergs *En dåres försvarstal*<sup>27</sup>.

Den norske universitetsbibliotekaren og styraren av handskriftsamlinga ved Universitetsbiblioteket i Oslo, no Nasjonalbiblioteket, Sverre Flugsrud, har følgd Strindbergs handskrivne manuskript gjennom ulike hender til det hamna i Oslo, og det er hans synspunkt som blir referert i det følgjande.

### Le plaidoyer d'un fou

Lenge var det Strindbergs standpunkt at det ikkje skulle publiserast i det heile. For dette er vedkjenningsslitteraturens store og hittil uslåtte meisterverk. Han meinte sjølv det var ei foreferdeleg bok, sidan den skildra både forhistoria og det helvetet som utvikla seg i ekteskapet med Siri von Essen. Han utleverte ikkje berre seg sjølv og si hustru, men også den tidlegare mannen hennar og hans slekt. Da arbeidet var ferdig, sende han ein kopi av manuskriptet til sitt søskenbarn. Han meinte det skulle deponerast i familiearkivet og at det skulle kunne lesast når han gav løyve til det. Original-manuskriptet sende han til Werner von Heidenstam, og bad om at han måtte deponere det. PS. *Om du dör före mig, så återsend i tid manuskriptet!*<sup>28</sup> Av ulike grunnar bad Strindberg seinare om å få tilbake begge manuskripta, og det fekk han. Originalen kom frå Heidenstam i juni 1889, og kopien frå søskenbarnet i mars 1891. Denne vårenvar skilsmissa gjennomført, og Strindberg kjende eit stadig sterkare behov for å offentleggjera manuskriptet på frank og tysk. Den første utgåva vart trykt på tysk i 1893 under tittelen *Die Beichte eines Toren*, mot forfattarens vilje.

Omsettinga av *Le plaidoyer d'un fou* var anonym, men under tiltalen som vart reist av sensurstyresmaktene, vart det klart at omsettaren var den tyske doktor *Wilhelm Kämpf*. Prosessen varte i to år, men i 1895 vart Strindberg og Kämpf frikjende. Men offentleggjeringa hadde sin pris. Strindbergs namn fekk langvarig skade i Tyskland og dei svenske meldingane av boka var fordømmende. I Sverige hadde for øvrig eit vekeblad, *Budkaflen*, begynt å offentleggjera ein uautorisert versjon – noko Strindberg prøvde å hindre. I januar 1895 kom boka på originalspråket, *Le Plaidoyer d'un fou*. Da var originalmanuskriptet kraftig revidert. Det var i 1973 Universitetsbiblioteket i Oslo fekk tilsend ei pakke frå professor Johan Torgersen på Anatomisk institutt. Pakka var merkt med *Strindberg: Confessions d'un Sot*. Inni låg manuskriptet til *Le plaidoyer d'un fou*, eller *En dårs försvarstal*, som det heiter på svensk. Pakka var i si tid adressert til professor K.E. Schreiner, Johan Torgersens forgjengar på instituttet. Ein etikett på

<sup>27</sup> Sverre Flugsrud: En dåres försvarstal. Et Strindberg-manuskript på vandring, Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri. 1974 / 50 (URN:NBN:no-nb\_digitidsskrift\_2011101055007\_001) - [http://zarepta.nb.no/~hqdelivery/hqjobs/cart\\_8050/18172\\_lqpdf.zip](http://zarepta.nb.no/~hqdelivery/hqjobs/cart_8050/18172_lqpdf.zip) s.

<sup>28</sup> August Strindberg til Verner von Heidenstam 25 mai 1888, sitert etter: August Strindbergs brev, band 7, februar 1888-december 1889) utgitt av Torsten Eklund, Stockholm, 1961, s.93.

innpakkingspapiret kunne tyde på at det var overrettssakfører Johan Roede som hadde pakka inn manuskriptet. Begge dei to nemnde herrane var venner av Edvard Munch, og hans samband med Strindberg på 1890-talet er vel kjent. Dersom det ikkje har eksistert eit  *tredje* eksemplar av manuskriptet til  *En dåres försvarstal* , må det vera det eksemplaret som Heidenstam fekk, som no er i Nasjonalbiblioteket i Oslo.

Etter å ha inngått nytt ekteskap med Frida Uhl i 1893, førte Strindberg eit omflakkande liv, men han slo seg ned i Paris i 1894. Hit kom Edvard Munch i 1896, like etter at Strindberg hadde flytta inn i Hotel Orfilia. Dermed er vi over i andre akt, skriv Sverre Flugsrud. Medan Strindbergs infernokrise gjekk mot klimaks, kom manuskriptet atter til syne. Strindberg skreiv til ein antikvar at han ville ha 20 francs for manuskriptet. Han ville, noko han gjorde fleire gonger, selja manuskriptet til dette verket, for å rette på sin fortvilte økonomi. Men sidan antikvaren ikkje svarte med ein gong, ser det ut til at Strindberg har selt manuskriptet til ei bok- og manuskript-utstilling. Flugsrud lanserer dermed den teorien at det var Edvard Munch som gjekk til utstillinga og kjøpte manuskriptet. Det har i så fall skjedd etter at kameratane hadd roke uklare og ikkje lenger var på talefot. På eit brevkort til Munch den 19. juli 1899, skriv Strindberg:  *Sist jag såg Dig, tyckte jag du såg ut som en mördare – eller åtminstone handlangare* <sup>29</sup>. Edvard Munch var ikkje snau, han heller, da han skreiv i eit brev:

*Strindberg er reist hjem til Sverige – han er vist under lägebehandling for sin sinnsygdomb – han havde så mange rare ideer – lavet guld , og fandt ud at jorden var flad og at stjernene var huller i himmelhvelvingen* <sup>30</sup>.

Ja, det sa Strindberg sikkert, og at han var i psykisk ubalanse, er det ikkje tvil om. Ein må ikkje ta Strindberg på ordet når han slenger ut sine provokasjonar. Det er brannfaklar, han vil skapa konfrontasjon, oppstyr, debatt. Strindbergs syn på mange samfunnsproblema, blant anna kvinnespørsmålet, er ikkje mykje verdt. Men få har hatt same evne som Strindberg til å stille dei rette spørsmåla.

### Unionsstridens siste fase

Da den norsk-svenske unionsstriden gjekk inn i siste fase, kommenterte Bjørnson mange artiklar både i utanlandsk og innanlandsk presse, men ikkje artiklane som August Johan Strindberg leverte, enda den gamle einsame svensken framleis kunne vise sine skarpe klør. I eit stort sveip tjue år tilbake i tida, til den gongen Bjørnson og han var venner, skreiv han:  *Det ingick i mina*

<sup>29</sup> Sverre Flugsrud: 1974 s. 134.

<sup>30</sup>  *Ibid.*

*jämnårigas ungdomsidéer att Norge var ett förtryckt land som Sverige tillfogat orätt. Vi svärmade följaktligen för ett fritt Norge, och Björnson var vår hjälte, som skulle göra't.*<sup>31</sup>

Norge var gjennom tidene sige ned i ein lydriketilstand, skreiv Strindberg, sjølv om det hadde garanti for sjølvstende i unionen. Den svenske regjeringa hadde krenkt konstitusjonen gjennom ein serie av svik, men den svenske nasjonen prøvde å godtgjera dette ved systematisk å vise sympati for dei som leid urett: *Vi svenskar som hade sinne för rättvisan, kallades fosterlandsförrädare, och det var heta dagar åren 1880-1884.* Da Stortinget hadde gjort vedtak om å oppløyse unionen 7.juni 1905, skreiv Strindberg: *Nu er frihetsverket fullbördat, och det gläder oss at se åtminstone ett ungdomsideal förverkligat. Oss, som stå kvar! Men det smärtar oss at nu höra Björnson beklaga det som skett! Det skedde nämlig utan honom, och mot hans vilja; frid över hans stoft och hans aska.*<sup>32</sup> Strindberg trudde det var ein grov spøk når nordmennene sa dei ønskte ein svensk prins til konge. Valet stod i så fall mellom ein kavalleriinspektør (prins Carl), ein landskapsmålar (prins Eugen) og ein sjøkadett (prins Wilhelm): *Tänk oss det gamla, bångstyriga Norge regerat av en sjökadett! Det togs dock på allvar i Sverige! Fullt allvar!*<sup>33</sup>

Tilsynelatande skulle Strindberg finne utveggar for å halde demonane i sinnet på avstand. Blant mine yndlingsbøker i den meir muntre og ironiske sjangeren reknar eg romanen *I havsbandet* frå 1889, der han lagar eit strålende bilete av ein ung intendant som skal vera sjøoppsynsmann i Stockholms skjergard, og lære fiskarane ikkje å fiske havet for strømming, så etterfølgjande generasjonar skal ha noko å leva av, men som kjem på kant med alle han møter. Blant romanane frå skjergarden er *Hemsøborna* (1887) eit viktig verk som osar av sunne naturopplevingar, livsglede, overberande menneskekunnskap og sterk innleving i den undertrykking som alle menneskesamfunn er så rik på.

Men denne omgangen med sjølve livskreftene og dei nordiske som-marnettes melankoli, skulle ikkje hjelpe han det ringaste. På nittitalet kjem Strindbergs langvarige psykiske krise, som får namnet Inferno-krisa, og som sette han ut av spel i lang tid. Det hindra han ikkje i å gjera nye innovasjonar. I 1894 reiser han til Paris, der ei rad av hans verk no kjem på dagsorden, blant dei *Fadren* (1887) og boka *En dåres forsvarstal. Frøken Julie* (1888) kjem på teatret, og Zola utropar han til symbolismens meister. Men det store verket er *Inferno* (1897) som er ei slags vidareføring av sjølvbiografien *Tjänstkvinnans son*

<sup>31</sup> August Strindberg: «August Strindberg om unionsbrytningen. Et företal». *Social-Demokraten*, Stockholm 29. august 1905. August Strindberg: *Essäer, tidningsartiklar och andra prosa-texter 1900-1912*, bd. 71 i *Samlade verk*, Stockholm 2004, s. 78.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> August Strindberg: «August Strindberg om unionsbrytningen. Et företal». *Social-Demokraten*, Stockholm 29. august 1905. August Strindberg: *Essäer, tidningsartiklar och andra prosa-texter 1900-1912*, bd. 71 i *Samlade verk*, Stockholm 2004, s. 78.

(1886), og som handlar om den store krise som inntreffer ved femtiårsalderen. Han blir lagt inn på sjukehus, har mangeslags syner, meiner at han som alkymist har omkalfatra den eksisterande kjemien, og han krinsar kring merkelege og okkulte fenomen, som er moten i tida. *Inferno* er ei bok om ei stor åndeleg krise, ei bekjennelsesbok der heile hans liv tonar med. Han avslutta boka i juni 1897, og merkeleg nok er han mann for å styre alle åndene som herjar med han. Strindberg var over i ein ny fase og skriv stykka *Påsk* (1900) og *Till Damaskus* (1898 og 1904). På denne tida møtte han også si tredje og siste hustru. I det stormande og kortvarige ekteskapets slutfase fornyar han scenedramaet enda ein gong, med verket *Ett drömspel*, som vart til sommaren 1901.

Bjørnson fekk nobelprisen i 1902. Strindberg var ikkje blant kandidatane. På nobelfesten tala Bjørnson om det som han kalla *digtnings opgave*:

... jeg ser menneskehedens udvikling som et endeløst tog på vandring. Fremover – om ikke netop i en lige linje, så dog altid fremover<sup>34</sup>.

August Strindberg hadde enno fleire år igjen som forfattar, og heldt fram med å utgi bøker så lenge han levde. Nøkkelromanane *Götiska Rummen* (1904) og *Svarta Fanor* (skriven 1904, utgitt 1907) kjem med voldsomme utfall mot kulturen og samfunnet, og mot alle faneberarar og framgrunnsskapnader, ikkje minst dei leiande kvinnesakskvinnene, som Bjørnsons venninne Ellen Key.

Den sommaren unionen endeleg vart oppløyst, skreiv Strindberg at han hadde heist reint flagg på sommarstaden han hadde leigt: *Kainsmärket är borta ty nu har broderen upphört att slå broderne; vi hoppas det*<sup>35</sup>.

Det skal seiast at Bjørnson var passiv i den siste fasen av unionsstriden, enda det var han som meir enn nokon annan hadde brukt heile livet på å oppnå likestilling eller oppløysing av den norsk-svenske unionen. Bjørnson førte også store kampar på den europeiske arenaen gjennom si intense skriving av avisinneegg som gjerne vart trykte på mange språk. Strindberg gjennomgjekk ei radikalisering i det første tiåret i det tjuande århundre. Sidan vart han dregen mot det religiøse, og i den grad denne mannen nokon gong fann fred, var det i omgang med Bibelen og skriftene til den svenske mystikaren Swedenborg. Bjørnson døde i Paris 26. april 1910, og meir enn femti tusen følgde han til grava på Vår Frelzers gravlund i Kristiania. Strindberg døde i 1912. På gravsteinen hans stod kyrkjefaderen Augustins slagord, som han så ofte hadde sett på gravene på Montparnasse i Paris: *O crux, ave spes unica!* (Ver helsa kross, vårt einaste håp.)

<sup>34</sup> Bjørnstjerne Bjørnsons tale ved Nobelbanquetten den 10. desember 1903, trykt i *Norden, Tidsskrift for Nordisk Kultur, offisielt Organ for Nordiske Forening*, 7. Aarg. August 1906.

<sup>35</sup> August Strindberg: «August Strindberg om unionsbrytningen. Et företal». *Op. cit.* August Strindberg: *Essäer, tidningsartiklar och andra prosa-texter 1900-1912, op. cit.*, s. 79.

Det er unekteleg sant at Strindberg ikkje var nokon moderne sosialist. Men instinktivt var han, trass sine mange merkelege standpunkt, på dei fattige og undertrykte si side. Etter mitt syn er han den mest lysande representanten for det moderne gjennombrøtet, ein mann som reknar seg fram til feil svar på ei rekke spørsmål, men som stiller dei spørsmåla som framleis er gyldige i klassestriden, og i den store kjønnskrigen mellom kvinner og menn.

## LITTERATUR

- Bjørnson, Bjørnstjerne: *Om August Strindberg. Dagens Nyheter* 20.oktober 1884.
- Bjørnson, Bjørnstjerne: Talen ved Nobelbanquetten den 10. desember 1903, trykt i *Norden, Tidsskrift for Nordisk Kultur, offisielt Organ for Nordiske Forening*, 7. Aarg. august 1906. Bredsdorff, Elias, *Den store nordiske krig om seksualmoralen*, København, Gyldendal, 1973.
- Flugsrud, Sverre, "En dåres försvarstal. Et Strindberg-manuskript på vandring", i *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*, 1974 / 50. Lagercranz, Olof, *August Strindberg*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1979.
- Hoem, Edvard, *Villskapens år, Bjørnstjerne Bjørnson 1832-1875*, Oslo, Forlaget Oktober, 2008.
- Hoem, Edvard, *Vennskap i storm. Bjørnstjerne Bjørnson 1875-1889*, Oslo, Forlaget Oktober, 2009.
- Hoem, Edvard, *Syng mig hjem. Bjørnstjerne Bjørnson 1889-1899*, Oslo, Forlaget Oktober, 2010.
- Hoem, Edvard, *Det evige forår. Bjørnstjerne Bjørnson 1900-1910*, Oslo, Forlaget Oktober, 2012.
- Strindberg, August, *Sömngångar-nätter på vakna dagar*, Stockholm, Norstedt, 1884.
- Strindberg, August, *Likt och olikt: Sociala og kulturkritiska uppsatser från 1880-talet. Senare bandet*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1919.
- Strindberg, August, *Giftas 1-2. Åktenskapshistorier*, kommentar og redigering av Ulf Boëthius, Stockholm, Norstedt, 1982.
- Strindberg, August, "August Strindberg om unionsbrytningen. Et företal", i *Social-Demokraten*, Stockholm 29. august 1905.
- Strindberg, August, *Essäer, tidningsartiklar och andra prosa-texter 1900-1912*, bd. 71, i *Samlade verk*, Stockholm, 2004.
- Anker, Øyvind, Bull, Francis et al. (red.), *Bjørnstjerne Bjørnsons brevveksling med svenske*, band 2, 1858-1909.
- Nasjonalbiblioteket i Oslo, *Brevsamlingen, Bjørnstjerne Bjørnson II*.

## TRAUMA FICTION AND MEDIA IMAGES IN TWO NORWEGIAN NOVELS

UNNI LANGÅS<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Trauma fiction and media images in two Norwegian novels.* The article explores the work of media descriptions in two contemporary Norwegian novels, Eirik Ingebrigtsen's *Heimfall. Ei juleforteljing* (2012) and Øyvind Vågnes' *Sekundet før* (2010). The main intention is to discuss their use of media images in a trauma plot, whereby I take as my point of departure some reflections on the photographic image. Similar to traumatic images, photographs can be described as literal and decontextualized, while the increase of circulating media images instead causes an overwhelming exposure and massive contextualization of a traumatic event.

**Keywords:** *trauma fiction, traumatic images, media images, ekphrasis.*

**REZUMAT.** *Ficțiune - traumă și imagini media în două romane norvegiene.* Acest articol analizează descrierile media din două nuvele norvegiene contemporane și anume *Heimfall. Ei juleforteljing* (2012), a lui Eirik Ingebrigtsen și *Sekundet før* (2010), a lui Øyvind Vågnes. Scopul lucrării este de a evidenția felul în care autorii folosesc imaginile media într-o ficțiune - traumă, având ca punct de pornire câteva reflecții asupra imaginii fotografice. Similară imaginilor traumatizante, fotografiile pot fi descrise ca fiind precise și decontextualizate, în timp ce folosirea unor imagini media larg răspândite duce la o dezvăluire copleșitoare și la o contextualizare generală a unui eveniment traumatic.

**Cuvinte cheie:** *ficțiune, traumă, imagini traumatizante, ekphrasis.*

Described images may have a number of meanings and functions in a novel. In trauma fiction, narrated images have traditionally often been photographs, and much of the theoretical discussion deals with this text-photo combination. Also my own reflections in the following take the photo-

---

<sup>1</sup> Professor of Scandinavian literature at the University of Agder, Kristiansand, Norway. Latest book publication: *Traumets betydning i norsk samtidsliteratur*, Fagbokforlaget, Bergen 2016. Academic homepage: <https://unnilangas.wordpress.com>. E-mail: [unni.langas@uia.no](mailto:unni.langas@uia.no).

describing narrative as their point of departure, but developments in media and communication technology have changed the situation thereby allowing new and different questions to be addressed. In this article, I will start out with a brief presentation of some approaches to trauma and photography, before I make concentrated analyses of two Norwegian novels, which incorporate descriptions of media images in their trauma plot: Eirik Ingebrigtsen's *Heimfall. Ei juleforteljing* (2012) and Øyvind Vågnes' *Sekundet før* (2010). The analyses will emphasize the basic function of images in trauma fiction, but they will also show how effects and implications of image description have changed due to new media formats and channels.

### **Traumatic image, photography and narrated images**

While trauma as a psychic reaction to shocking experiences is essentially volatile and demanding to represent, photography on the other hand is a durable image characterized by stability and closeness to reality. How can the affinity between them in spite of their differences be explained?

If we, firstly, take a look at some of the characteristic traits of traumatic memory, theorists frequently uphold that the remembrance of a traumatic experience initially does not take on a narrative form. On the contrary, it is "pre-narrative" or "pre-representational", Marita Sturken maintains, thus emphasizing that a concept like "traumatic memory" in fact is a contradiction in terms. Instead of being a narrative, or even possible to narrate, a traumatic event is revived in the mind as wordless and static images. In the moment when these glimpses are integrated in a coherent narrative, the memory of it is "produced", Sturken writes, thus taking a position that underscores the construction of memory rather than an idea of its referential way of working (Sturken 1999, 235). This attitude echoes the reasoning that Cathy Caruth has forcefully introduced. She understands the referentiality of trauma as incongruence between its happening and its recognition, as in fact an "inaccessibility of its occurrence" (Caruth 1995, 8).

Not everybody endorses this theory of incongruence and inaccessibility, but the notion of the literal and recurrent image is a frequent way of conceiving traumatic experiences. It is, as Roger Luckhurst says, an "unbidden flashback that abolishes time and reimmerses you in the visual field of the inaugurating traumatic instant" (Luckhurst 2008, 147). Maybe, then, as Luckhurst suggests, the visual intrusion occurs exactly because the mental capacity to integrate traumatic experience into a narrative fails. In consequence, it is in the image, rather than the narrative, that "the psychic registration of trauma truly exists" (Luckhurst, *ibidem*).

The “image” in this line of thinking is not, however, a rhetorical figure like a metaphor, but a very concrete, literal expression. As many scholars have emphasized, the intrusive image of trauma is a visual return of the event, a snapshot cut out of history. This literal aspect of the intrusive traumatic image makes it appear like a photograph, and the similarity between the traumatized modes of perception and reliving on the one hand, and the photographic mediation on the other is clearly due to this flash-like image – mental in the first case, iconic in the other.

If we, secondly, take a look at some of the characteristic traits of photography, theorists have always been triggered by the strange tie between the sign (the photo) and its reference (the object photographed). Roland Barthes emphasizes the referentiality of a photo when he states that a photograph “is literally an emanation of the referent” (Barthes 2000, 80). While Charles Sanders Peirce (1940, 102-3) defines the photographic sign as something in-between, icon as well as index, Barthes sees the photo more as an indexical sign where the causal trace between image and referent is practically undisputable. In either case the authentic code and documentary function of the photograph is highlighted, and regardless whether other photo theorists have disputed this simple assumption of a close identity between photo and object, the notion of its impact clings to the medium at least as a connotation.

Barthes’ reflections also include some striking thoughts about photographs which relate them to traumatic memory or experiences of loss and grief. He develops the double concept of *studium* and *punctum*, where *studium* denotes the cultural, linguistic and political interpretation of a photograph, and *punctum* the wounding, personally touching detail. *Punctum*, the Latin parallel to Greek “trauma”, is therefore in his interpretation the precious moment in a photograph. Moreover, and perhaps as a logic consequence of this trauma aspect, Barthes ties the photographic image essentially to death. Each photograph, he writes, “always contains this imperious sign of my future death” (Barthes 2000, 97).

Ulrich Baer maintains that the possibility to capture unexperienced events creates a striking parallel between the workings of the camera and the structure of traumatic memory. Clearly inspired by Caruth, Baer refutes the idea of reestablishing a context of the photo’s production conditions, and warns us about overlooking “the constitutive breakdown of context that, in a structural analogy to trauma, is staged by every photograph” (Baer, 2005, 11). His suggested analogy between trauma and photography is, accordingly, to see both of them as glimpses of the past where any direct connection to a pure or primary experience is not only broken, but impossible to reestablish through contextualization.



With these reflections on traumatic memory and photography in mind, I will finally turn to the narrative form or genre, which stands in the foreground of this article, namely the ekphrastic text. In my context, the term “ekphrasis”, often defined as a verbal representation of a visual representation (Heffernan 1993), includes descriptions of both existing photos and fictional photos, so called notional ekphrasis. Furthermore, it is necessary to underscore that an image description often seamlessly changes into a description of something else, and thus the border between an ekphrasis and the surrounding text is blurred. A narrated image in fiction has other qualities than an iconic or indexical image, since it belongs to a different sign system, but simultaneously it is a description that relates to its object (the image) in similar ways.

In the following, I will explore the work of media descriptions in two contemporary novels and, based on these specific cases of ekphrastic writing, discuss some forms and functions of trauma constructions in general. The first case is Eirik Ingebrigtsen’s novel *Heimfall. Ei juleforteljing* (*Falling Back. A Christmas Story*, 2012, my translation), where the personal experience of loss and grief in the main character is contrasted by the disappearances during the “Dirty War” in Argentina of the 1980s. My discussion focuses on the role and function of photography and internet images in this composite trauma plot. The second case is Øyvind Vågnes’ novel *Sekundet før* (*The Second Before*, 2010, my translation), where the problems of picturing pain revolve around two parallel stories, which both connect to the public suicidal act of an Afghanistan war veteran. My discussion focuses on aspects involved in taking, exposing and watching photographs of suffering human beings, as well as the ethics of distributing such images through different media channels.

### **Death and disappearance: forgetting the present body while searching for distant images**

In Eirik Ingebrigtsen’s novel *Falling Back. A Christmas Story* (2012), its first person narrator, the 74 year old Johan, expects his daughter Judith home for Christmas on leave from a nursing home. Judith is fatally ill of a lung disease and is tied to her bed and her breathing machine. However, Johan doesn’t want her to come home, is exhausted by his own reluctance, and blames the institution for trying to cut expenses. He is ashamed of his mixed feelings about taking care of Judith for a few days, and recalls the years when his family of four was intact. Instead of offering her her old bedroom he prepares a room for her in the basement. There she is carried down by the carers and stays ‘stored’ from December 20 until Christmas Eve, when she dies.

Judith's arrival is a foreshadowing of death, and Johan cannot unambiguously welcome his daughter because her appearance functions as a painful intrusion into his life. She is not only a genuine, familiar person in need of his attendance and love, but also an intrusive object that evokes memories of other deaths and his own inability to cope with guilt and grief. Johan suffers from a multiple grieving situation, since his wife died the previous Christmas, and since his neighbor's son, Olav, was killed forty years earlier by a huge spruce that Johan cut down. This falling tree is a recurring image that he never gets rid of, thus he is still traumatized by the shock; the falling tree reappears as a nightmarish flashback, dynamic and violent, an overwhelming image repeated again and again in the novel.

A third loss is that of his other daughter, María, who is the secret of his life. At the time when he and his wife, Inger, were engaged to be married, Johan was a seaman on short leave in Buenos Aires. He had a one night stand with a woman who later gave birth to a daughter. As a teenager María disappears together with her stepfather, a political dissident during the "Dirty War" (1976-1983) in Argentina, and Johan frequently imagines a scenario where María and her stepfather are arrested, drugged and pushed out from an airplane over the Pacific Ocean. In his study at home, which had been Judith's room, Johan reads internet articles and other documentary reports on these historical events. He also tries to establish an irrefutable relationship to María by searching for DNA evidence. Judith's actual stay and corporeal presence in the house prove more demanding for Johan than the detective work for a daughter he has never seen.

Johan's closest neighbor, former colleague and friend, is Audun, Olav's father. Olav was killed when the two men took their children to the forest, and after that tragic event Audun never managed to take up his work again. The two neighbors share a common past, which Audun to a great extent has worked through, while Johan has seemingly not. Audun does not blame Johan for the loss of his son and he seems to have more empathy with Judith than her father has. A token of this difference in the mourning pattern between the two men are the Christmas gifts that they give to each other. In the course of the many years after the fatal accident Audun has put his thoughts about his son in writing, which he now passes on to Johan.

Johan's present is a photograph showing Audun and himself together, working in the forest. Audun is smiling and has placed his foot on the trunk of a felled spruce. In a striking contrast to the nightmarish flashbacks of the falling tree, the photo is stable and triumphant, as if the traumatic memories are tried being subjugated and erased by the photographic representation. The picture has no frame, but he finds another photo on the wall, takes off the

frame, removes two pictures from the inside and puts the photo of himself and Audun into it.

One of the photos he removed shows Judith with her brother Einar as teenagers and the other one is of Judith alone at the same age. In other words Johan removes the pictures of his children in order to frame the photo of Audun and himself. With this photographic reminder as a Christmas gift, Johan seems to want Audun to reconnect to their common past, which he actually does. But at the same time, if we read the act figuratively, Johan thereby loosens the emotional ties to his children, and Judith in particular. Before she is actually dead, he copes with his forthcoming loss by trying to forget her.

We can see the whole period where Judith stays with him in the light of Johan's numbed reaction to the knowledge of her imminent death. On the one hand, he knows that she is dying and does not manage to relate to her as if she were healthy and alive. He pushes her out of sight and mind, in the same way as he removes the photograph from its frame. On the other hand, when she dies, he does not seem to realize what is happening and continues to talk about her to Audun as if she were still living. He even reenacts the movements he used to make when bringing her food and drink. It takes his friend's intervention during their Christmas dinner for Johan to face the fact that his daughter is lying dead in her basement bed.

An anticipation of this development comes with the introduction of María by way of a photograph. While Judith lies hopelessly ill in the basement, Johan is constantly aware of her, but instead of keeping her company he continues his research in the study. On the wall he has hung a photo of María, the one that her mother Inés sent him after their daughter's disappearance, taken just a few days before she was abducted from Buenos Aires in 1980. The photo arrived in a thick envelope that Johan's wife Inger picked up from the mail box, then opened and read together with Judith, thus making them both aware how little they knew about his earlier life. This 'enlightenment' does not, however, lead to Johan opening up, but instead erects barriers between the family members.

For Johan, however, in this situation, where Judith is about to die, the photo of María represents something more than a reminder of her existence or a comforting distraction from his acute sorrow. He looks at the photograph, constructs a link between his two daughters, finds himself reflected in her eyes, and even thinks of it not as a replica, but the living person herself. Paradoxically, then, the photo of the disappeared daughter functions as a living substitute of her and at the same time intrudes into the relationship between the father and the other daughter, who is not yet dead. Johan lives in a confused situation where his daughter Judith is alive, but about to die, and

his other daughter, María, who has disappeared, but is not confirmed dead. He clings to the impossible hope that Judith will not die, thus trying to make María a substitute for the dying Judith by means of a photograph. He even directs his mental energy into this imaginary world induced by a picture instead of attending whole-heartedly to his still living daughter.

This effect of the photographic image of María is, however, not quite farfetched, since it is supported by the massive photographic documentation that was used in the Argentinian demonstrations against the disappearance of dissidents. There was a strategy among the Mothers, the *Madres de Plaza de Mayo*, who launched this kind of activism, to use photographic images to present a visual replica of the disappeared. This was done not only in order to recall the memories of a single person, but also to create an impression of a general national loss. Moreover, the critical situation that these persons were not confirmed dead, only disappeared, caused an ambiguity in the mourning process that was extremely hard to cope with. Accordingly, as Catherine Grant writes, the aim and effect of these photographic representations changed over time: "As for photographs, although the Mothers clearly used these initially for their testimonial and evidentiary status, as the physical scale of public demonstrations increased, the direct, personal associations of the photos became imbricated with their spectacular, memorializing effect" (Grant 2003, 68). She calls this development a shift from an indexical function ("this is my daughter or son") to an iconic ("here are the masses of the nation's lost children").

Johan connects to this larger context of national trauma and loss when he looks up sites on the net in order to investigate the destiny of his unknown daughter María. His explicit purpose behind this investigation is to write a text which could be a response to the two letters from Inés, which he never answered, but he also has a strange and unrealistic notion that he can make a difference. In this way, he tries to write his individual story and grief into a larger one, and thus perform an act where his actual shortcoming turns out to be more meaningful. His concern with María and the politics of Argentina reads as an atonement and at the same time as an effort to bring meaning and hope into the misery of his daily life.

In his novel *Falling Back. A Christmas Story*, Eirik Ingebrigtsen has interpolated the photographic motif in a context of trauma that describes and deepens the understanding of Johan's emotions and reactions on a multiple loss situation. The photo of his disappeared daughter María is a contrast to the living daughter Judith and juxtaposes life to death, replica to the real, and past to present in a way that strengthens the portrayal of Johan's confusion and subconscious feelings. It also shows his effort to bring his personal grief into a larger context and thus make his losses more understandable and meaningful.

His Christmas present for Audun likewise connects to these profound tensions and is on the one hand a sign of his tendency to suppress and forget, but on the other hand it is perhaps also a way of looking forward, of consolidating his friendship with Audun. The internet technology in this case seems to be not only an easy way of tracking persons and events from the past, but also a tempting distraction and escape from present problems.

### **Documenting torture: the ethics of media images and photographic art**

While the Argentinian arena of violence and political murders in Ingebrigtsen's novel is a distant reality though fatally affecting Johan's life, the war in Afghanistan suddenly brought international conflicts and their realities into Norwegian society. The invasion of Afghanistan by USA in 2001 had UN approval and was supported by NATO. Since the turn of the year 2001-2002 around 7000 soldiers have served in the Norwegian Special Forces in Afghanistan and ten Norwegians have been killed.<sup>2</sup>

The Norwegian military engagement in Afghanistan augmented the media attention towards the country and its political situation. Not only military and medical personnel, but also politicians, journalists and photographers took part in the diplomacy and the media coverage of this 'war against terror' in a country far away. During a stay in Kabul in 2008, the foreign minister and his staff were involved in a terrorist attack, and one journalist from the newspaper *Dagbladet* lost his life.<sup>3</sup>

In Øyvind Vågnes' novel *The Second Before* (2010) the many ethical aspects of documenting pain and torture by means of the camera are discussed in a fiction with several hints at the actual global crisis and the following intellectual debates. The plot of the novel is concentrated around two main characters, the photographer Jonathan Becker and the art curator Kaja West, and describes one day in their lives where they both are incidentally confronted with a man who commits suicide by burning himself to death right outside the museum where Kaja works. Their respective link to the horrific act is that Kaja's curated exhibition is to be opened that day while Jonathan films the man on fire with his cellphone camera. The man turns out to be Lars Thormundsen, an Afghanistan veteran and earlier boyfriend of Kaja.

As a newspaper photographer Jonathan has made a short visit to Kabul, where he and his journalist colleague were hit by a road bomb.

---

<sup>2</sup> Numbers downloaded 2016.01.07 from <http://icasualties.org>.

<sup>3</sup> In the terror attack on Kabul Serena Hotel, January 14, 2008, the *Dagbladet's* journalist Carsten Thomassen was shot and killed.

Seemingly unharmed, apart from a facial scar, Jonathan nonetheless loses his enthusiasm for taking pictures, and on this actual day he has in fact quitted his former profession. His dedication to photography was motivated by having fun, not by any social or political commitment. Suddenly he stands face to face with this strange man, who seems to call to him, and he automatically grabs his phone and presses the recorder button the second before the man ignites his lighter. This reaction makes him witness the tragedy without interfering, thus receiving astonished disgust and criticism from other onlookers.

Instinctively he turns over the footage to the newspaper editors who immediately publish it on the net. His attempt to withdraw the footage is of course futile, and the only comfort he gains is an assurance from the victim's girlfriend that he has nothing to blame himself for. According to her, Lars was profoundly traumatized and mentally instable after his return from the war. Jonathan also enters into an intense discussion with the editors on the meaning of the suicidal act, which they interpret as a political statement. Before his act, Thormundsen had strategically sent a photo of himself to numerous people, including the media, and therefore possibly wished to have his death publicized and broadcast. Jonathan, conversely, remembers the gest from the man as an invitation and hesitates to read his destiny into an international activist context.

A main attraction in the upcoming exhibition that Kaja has prepared is an installation with strong resonances to the scandalous torture practices in the American prison Abu Ghraib in Iraq. Photographs of physical torture, sexual abuse and humiliation of prisoners provoked outrage across the world and became iconic references in both art and popular culture. At the entrance to the installation, the beholder can read the following message: *"Please note: This installation contains extremely graphic and violent images, which may offend some viewers"* (Vågnes 2010, 103, English language and italics are original). The installation is described through Kaja as a dark room with TV monitors and loudspeakers on two opposite screens. The concept implies that the beholder is trapped between images of a photographer in uniform pointing at her with his camera on the one side and images of a person undergoing torture and a dog barking and snapping on the other. The dominant impact of the display on Kaja is an intense feeling of being caught in a virtual world of pictures where the perpetrator forces her to identify with the victim, while the victim forces her to identify with the perpetrator.

As a curator Kaja is proud of her exhibition and defends its aesthetic use of violence and images of people in pain, while both her boyfriend André and some of her colleagues question the ethics of this artistic exposure of human suffering. To her annoyance newspapers and critics refer to the

exhibition as provocative and controversial, even before the opening and only on the basis of some PR material. Contrary to these, in her view, superficial and narrow-minded judgments, she finds the performance politically important and aesthetically innovative, since it is forcing the beholder to partake in an almost real situation.

After the dramatic suicide outside, and very much against Kaja's immediate wish and advice, the board of the museum decides to close the newly opened exhibition. The dilemmas of the art-versus-life opposition escalate further when Kaja learns about the identity of the burning man. She then changes her mind. Unexpectedly, she now suddenly finds herself deeply affected by the suicide and supports the decision to close the museum as an ethically correct response to the invasion of reality into the world of art. Powerful memories from her past life with Lars show up, and she remembers in particular a photo of the two of them, taken on a trip through Europe. She used to love this picture, but when their relationship broke up she tore the photo to pieces, put the pieces in an envelope and sent them to Lars. Now she wonders whether his suicide on her doorstep and its morbid photographic documentation could possibly be a response to her insensitive message.

In both cases, Kaja's and Jonathan's, the degree of personal involvement decisively influences their way of responding to photographic images of death, pain and suffering. It also forces them to question earlier views regarding ethical standards, and we can observe how the plot development pushes them into a reevaluation of their more or less fixed principles. Jonathan is essentially apolitical and doesn't care very much about the consequences of his footage. But when he realizes how it is unscrupulously used, how it becomes a media hit and will be seen by the victim's friends and relatives, and later also by his own now two and a half year old son, he revises his opinion. Kaja is extremely dedicated to art and is convinced of its power to influence people into empathy with victims of terror and to stimulate their political engagement. Her conviction of the necessity of exposing pictures has now been shattered because she was intimately related to the victim.

*The Second Before* discusses challenges involved in drawing up borders between life and art, reality and visual representation, and the ethical judgments that follow. Its plot development is underpinned by references to iconic images with political impact and global range, which increases the immediate relevance of its thematic. Two images from the history of war photography connect directly to the "second before" topic. One of them is Robert Capa's photo from the Spanish civil war in 1936, which shows a man in the moment just before he gets killed. This photo is discussed in Jonathan's class, where the teacher emphasizes the impression it gives of being staged

and as such creates a reaction in the beholder, rather than the fact that someone is dying. The other photo is Eddie Adams' "Moment of Execution" from Saigon in 1968, where a civilian is shot in the head by an officer. This photo is mentioned in Kaja's introduction of the exhibition, in which she discusses the staging of documentary photos, referring to the fact that this iconic image, part of our collective trauma, was in fact taken outside instead of inside because of the light conditions.

Jonathan's filming of the man on fire happens seemingly impulsively and is certainly not anticipated by him, but has been staged by the suicidal man himself. Nevertheless, there is a kind of automatic response in Jonathan's act that provokes him to question his own behavior. What was in his mind the second before? Is his action a product of learnt behavior and is he a manipulated object of powerful media processes? Kaja's text provokes reflections on how we can avoid being involved as witnesses in the world of images when we are daily exposed to visual representations through blogs, web cameras, mobile phone cameras, etc. Her intentions behind the exhibition are precisely to force the beholder to experience and understand that there is no escape from the world of representations and images, and she wants to explore the implications of this fact. The events in the novel respond increasingly to these statements when Jonathan's film is distributed on the newspaper's webpage and is watched by his girlfriend Sarah on large TV screens at Amsterdam airport, as well as by Kaja and her colleagues in the museum.

Also the suicide motif is echoed by anticipations in the history of photography, by suicides committed both by persons who want to direct public attention to a specific political case, and by photographers who have witnessed human suffering without being able to help. A prominent example of the last is Kevin Carter, who won the Pulitzer Prize for depicting the famine crisis in Sudan in 1994. He photographed a starving toddler trying to reach a feeding center when a hooded vulture landed nearby. Three months after he won the prize, Carter took his own life. In Vågnes' novel this story resonates in the circumstances around Thormundsen's suicide which Jonathan witnesses without interfering; he just documents it on his cellphone video recorder. After handing over the footage to the newspaper, and after being confronted by the editor's – not unexpected – actions, he is forced to recognize his own responsibility as an active participant.

The described images in this novel are primarily elements in a discussion of the aesthetic and ethical aspects of the visual regime of representation in contemporary culture. As Kaja maintains, the world of images is one that nobody can withdraw from, and her own story confirms that point. As Jonathan's story exemplifies, a naïve attitude to images is bound to throw their makers of them



into situations where they are forced to engage in the events, be it their own choice or not. Kaja's intellectual standpoint is probably irrefutable, but it is nevertheless challenged when it comes to personal involvement. Jonathan's innocence is shattered when confronted with the shocking suicide. Ultimately, both of them experience a collision between attitude and ideology on the one hand and a confrontation with 'real life' on the other – a confrontation that causes the very concept of reality to corrode.

### **Photography in a multimedia trauma context**

In *Falling Back. A Christmas Story* there are several photos described, from traditional family pictures on the wall to portraits of missing persons on the internet. One of them is a photo that Johan prepares for Audun as a Christmas present. The function of the photo of Johan and Audun is as a gift, and thus the picture is primarily an object exchanged between friends. But at the same time this photo is put into a frame instead of a photo of Johan's children, thus leaving the impression that he represses his memory of them. This effect appears as a parallel to the 'storing' of his daughter Judith in the basement, where she lies dying while Johan is unable to face the fact that she is fading away. Furthermore, his energetic internet search for his disappeared daughter in Argentina also looks like a distractive and futile move in order to forget the dying Judith. On the wall in his office, Judith's former room, a photo of María makes him think of it as reality and not as a replica, thus he is trying to make his disappeared daughter become a substitute of the present one by means of a photograph.

Johan's paradoxical condition is not only to be haunted by images from the past, which would be a typical situation of trauma, but also to be haunted by his own obsession with images. Maybe it can be understood as a kind of dissociation from the problems at hand. In Johan's case the photographs have both literal and metaphoric meaning, while pointing both to his grief and to his subconscious drives. The internet search offers him comfort in the global context of the distant María, while his blurring of replica and reality discloses his profound confusion. The described photos, accordingly, function both as objects that may be exchanged, as representations of persons who play a role in Johan's life and may be mistaken as real, and as indexes and metaphors in the construction of individual and collective trauma.

Also *The Second Before* presents a number of photo descriptions, ranging from existing and internationally known iconic images to private and professional photos taken by Jonathan or in the possession of Kaja. One function is the familiar one, that photos in albums and cellphones help people remember their loved ones. Another is to send messages, as Kaja does, when

she tears the photo of Lars and herself to pieces to express her wounded feelings and hurt her former lover. The ethical aspects of the classical war photographs as well as the forthcoming installation in Kaja's museum frame the most important concern of the novel, namely the film recording that Jonathan makes of the burning man and the implications of this act. This film as well as still photos from it are repeatedly described and reflected on by its photographer, his colleagues and other onlookers in ways that make it an object of various ekphrastic descriptions in the last part of the novel.

These ekphrastic texts offer multiple perspectives to the described and interpreted imagery and allow for different responses. Clearly, in the moment the film is delivered to the newspaper, it is out of Jonathan's hands and beyond his control. The descriptions of it follow other agents in a media show without a single, definite producer, as well as a group of onlookers around the main characters. Jonathan's instinctive reaction and motivation behind the overturn of the material, is to get rid of it, as if he could wipe the devastating event out of history and mind. Ironically, he is instead confronted with a massive reproduction followed by other people's stories and speculations.

The most striking difference between a photographic ekphrasis and descriptions of live media images, such as the problematic is dealt with in these novels, is the expansion of narratives and reproduced imagery around the represented event. The media machinery generates a variety of versions and responses, which compete in the race to finding an explanation behind the shocking event. Whereas trauma photography represents "constitutive breakdown of context" (Baer 2005, 11), the new multimedia situation shows instead how a traumatic happening can be overwhelmingly exposed by contextualization due to extensive circulation and dissemination of images.

## BIBLIOGRAPHY

- Baer, Ulrich, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* [2002], Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2005.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida. Reflections on Photography* [1980], translated by Richard Howard, London, Vintage Books, 2000.
- Caruth, Cathy: Trauma and Experience: Introduction, in Caruth (ed.): *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Grant, Catherine, Still Moving Images: Photographs of the Disappeared in Films about the "Dirty War" in Argentina, in Alex Hughes and Andrea Noble (eds.), *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2012.

- Heffernan, James, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Ingebrigtsen, Eirik, *Heimfall. Ei juleforteljing*, Oslo, Forlaget Oktober, 2012.
- Luckhurst, Roger, *The Trauma Question*, London and New York, Routledge, 2008.
- Peirce, Charles Sanders, *The Philosophy of Peirce. Selected Writings*, edited by Justus Buchler, New York, Harcourt, Brace and Company, 1940.
- Sturken, Marita, Narratives of Recovery: Repressed Memory as Cultural Memory, in Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover and London, University Press of England, 1999.
- Vågnes, Øyvind, *Sekundet før*, Oslo, Tiden, 2010.

## ERLEND LOE'S *KURTBY* – BLASPHEMY FOR THE WHOLE FAMILY?

ELISE SEIP TØNNESEN<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Erlend Loe's Kurtby – blasphemy for the whole family?* This article explores the public reception of the fifth book in the series Erlend Loe has written about Kurt through analysis of previews, reviews and commentaries retrieved from Norwegian newspapers. The novel was provocative in its references to a real life murder in Sweden, and it was marketed as “blasphemy for the whole family”. This characterization is echoed in the public discourse about the book. The questions discussed include whether this is blasphemy; and how the book may communicate with children as audience.

**Keywords:** *children's literature, blasphemy, double address, literary criticism, religion.*

**REZUMAT.** *Kurtby al lui Erlend Loe – blasfemie adusă întregii familii?* Acest articol prezintă receptarea publică a celei de-a cincea cărți din seria pe care Erlend Loe a scris-o despre Kurt, pornind de la o analiză a fragmentelor în avanpremieră, a recenziilor sau a comentariilor asupra textului, preluate din ziare norvegiene. Romanul în cauză a fost considerat provocator din cauza referințelor către o crimă din viața reală ce a avut loc în Suedia, acest lucru etichetându-l drept o “blasfemie adusă întregii familii”. Această descriere apare recurent în discursul public despre carte. Printre chestiunile care vor fi discutate în acest articol se numără întrebarea dacă acest roman este sau nu o blasfemie, respectiv modul în care cartea poate stabili o punte de comunicare cu o audiență formată din copii.

**Cuvinte cheie:** *literatură pentru copii, blasfemie, dublă comunicare, critică literară, religie.*

Erlend Loe's books about truck driver Kurt and his family, have reached out to a large audience in Norway<sup>2</sup>. Not only child readers have appreciated the

---

<sup>1</sup> Professor at Departement of Nordic and Media Studies, University of Agder. Her research interests are children's literature and media cultures; reception of literature, television and multimodal texts; and literacy. She has published books and articles on children's literature across media, on reading in education and in leisure time, and on multimodality and digital literacy.

<sup>2</sup> The books about Kurt are also translated into Swedish, Danish, German and Italian.

quirky humor of a middle aged man's adventures, but also adults, particularly young adults. Rolf Gaasland points to this as strange in his article on the first four books "Kurt's world. Erlend Loe's Kurt-books"<sup>3</sup>. He asks whether good children's literature can come out of a concept which he describes as follows:

A well-functioning normal state is challenged, brought out of balance and re-established. The Kurt-books are a form of modern, comic-burlesque novels discussing ideas, where different values are exposed and tested against each other (Gaasland 2004, p. 65).

Gaasland discusses the choice of protagonist in a children's book, a grown man and father of three, and further asks whether the philosophical discussion of ideas is too demanding for a child audience. These questions lead to a discussion of the double address to child and adults readers (Wall 1991) in the books about Kurt. Åse Marie Ommundsen discusses the boundaries of children's literature in her PhD thesis from 2010, precisely on the basis of the fifth book about Kurt, *Kurtby* (2008). She argues that the first four books about Kurt may work as children's literature, but claims that the fifth book "is on its way towards - or across - the boundaries of children's literature" (Ommundsen 2010, p. 184).

In this article I will analyze readers' response to Erlend Loe's novel *Kurtby*. I will not go into the reception by individual readers, neither children nor adults, but I will examine the responses in public, i.e. through press presentations and reviews of the book. Hence, my access to this public opinion is formulated by adults and to some extent by what one might call professional readers. Yet they discuss the book on behalf of both adults and children.

## Presentation

As indicated in the discussions referred to above, there seems to be a change in the series about Kurt between volumes 4 and 5. The first books<sup>4</sup> all introduce truck driver Kurt, his architect wife Anne-Lise and their three children Helena (11), Bruse-Kurt (9) and Bud (2) in a harmonious state. Then something lands on the docks where Kurt works, and this sets him off on some absurd mission: He travels around the world, sets out to vacuum-clean Schwartzwald in Germany, runs for president, or finds a container filled with immigrants. On his missions little Bud is always his assistant and close companion. At the end the family returns to their home and daily routines and

---

<sup>3</sup> All titles and quotes in Norwegian have been translated into English by me.

<sup>4</sup> *Fisken* (1994), *Kurt blir grusom* (1995), *Kurt quo vadis?* (1998) and *Kurt koker hodet* (2003).

harmony is reestablished. The ideas that are actualized through these absurd and often parodic adventures represent an increase in complexity throughout the series, from adventurousness to lust for power, from curious meetings with 'the other' to xenophobia. The increase is also in volume: the texts are longer and denser the further you go in the series of books. This is especially true about the two last books, *Kurtby* (2008) and *Kurt kurér* (2010)<sup>5</sup>, and this may be the reason why there have been no further releases in the series; Kurt and his adventures seem to have outgrown the original concept.

In *Kurtby* the title, as well as the plot, play with real life events well known in the Scandinavian public as the "Knutby affair", a murder case in the town Knutby in Sweden in 2004. The victim was found killed in her own home, and the family nanny was arrested and convicted of the murder, so was the victim's husband, who was found guilty of complicity in murder. He was the pastor of a small and tightly knit Pentecostal congregation, and it turned out that he had manipulated the nanny, who was also his mistress, to execute the murder. The case raised a debate about abuse of power in closed religious circles involving sexual relations and authoritarian leadership (Wikipedia 2016).

This was the serious background when *Kurtby* was launched in 2008. Even before publication, the book received more attention than one would expect for children's literature. In the press presentations the publisher used phrases such as "blasphemy for the whole family". The back cover text presents *Kurtby* as a place where "a lady called Kirsti Brud<sup>6</sup> controls the place in agreement with the Holy Spirit", and when Kurt arrives, he "becomes a pastor and goes bananas". Such descriptions have stuck with the book, and even though the reviews give a different impression, the press coverage in advance has put these questions on the agenda.

In this article I analyze the public reception to the novel. I look at the previews, reviews, commentary and debate in the press around the release of *Kurtby*. I will discuss these as an expression of the public discourse about a literary work with the potential to provoke, both for its theme and for its target audience. Data were collected via Atekst Retriever<sup>7</sup>, with searches in Norwegian and Swedish newspapers, primarily from 2008. Key questions are whether the book is perceived as blasphemy; and how the book could conceivably communicate with children as audience.

---

<sup>5</sup> This book is advertised as "54% thicker with 26 footnotes, with *almost* no addition in price".

<sup>6</sup> The name is a slight twist on the title a female leader in the Knutby congregation gave herself: Kristi brud (the Bride of Christ).

<sup>7</sup> Atekst is a media monitoring service that gives access to Norwegian and Swedish newspapers and journals.

## The plot

The plot in *Kurtby* takes the family on holiday. On their way to the Moomin valley they accidentally drive off the road and end up in the river leading to Kurtby. After weeks sailing down the river, they are received by Kirsti Brud, who is in need of a new pastor, since the previous pastor has been arrested. She is the leader of a “pingpong Church”, receiving their income from production of tables for table tennis. During the long journey Kurt has grown a big beard, and this together with his name is taken as a token that he is the right person to become the new pastor. Even though he claims that he has not met Jesus, and does not believe in the Bible, Kurt is persuaded to step in after Pastor Astor. Kirsti Brud takes care of him, whispering messages in his ear when he preaches.

Later, Kurt and the children are forcibly baptized in the river. Kurt slips and bangs his head, and after that he is an easy prey. The author gives a subtle explanation of how the blow against his head evokes Kurt's memories from the age of two, when he met a demented priest in Sogn, talking nonsense (and *nynorsk*<sup>8</sup>), and after that he cites the old Testament in archaic *nynorsk*. The interplay between Kurt and Kirsti Brud evolves in absurdum, and in the end Kurt is willing to send his family to the wolves as punishment for their disbelief. Eventually Anne-Lise and the children manage to escape in the boat carrying tennis tables from Kurtby. The children convince their mother to let mercy temper justice, and Kurt is smuggled out in his sleep. After Anne-Lise gives him a series of new blows to his head with her table tennis racket, and with additional treatment by a head doctor (who smokes a cigar and talks quietly with an Austrian-Hungarian accent) Kurt is almost back to his own self, as we have seen in all the Kurt books. But in this case it is just *almost*. He still speaks *nynorsk* when the book ends.

This plot differs from the concept established in the previous books in that the events are not triggered by something arriving on the docks in Kurt's everyday life. What sets the family off this time is an accident while they are on holiday. And what happens later is formed in relation to the real life parody of the Knutby events. This is where the question of target groups and double address becomes unavoidable: Is it probable that child readers will know about the Knutby case? If they do, is this topic fit for children's literature? And if they don't, how will they make sense of a plot so closely related to real life events?

---

<sup>8</sup> One of two written standards of the Norwegian language, used by a minority of the people.

## The public discourse on literature

Literary criticism is a controversial business, which must fulfill several functions. Daily newspaper literary critics act as a kind of professional reader, who both inform newspaper readers (ordinary 'private' readers), and evaluate literature by reflecting on aesthetic quality and thematic importance. Hence, they act as an intermediary between the texts and the reading public, and cater to these readers and at the same time to their own peers, that is: other critics. Literary criticism is an interwoven part of the literary institution, which roughly outlined consists of authors, publishers, bookstores / book clubs and critics. Literature historian Edvard Beyer describes the traditional literary critic as follows:

... She or he – more often she than we tend to think – is the educated reader that interprets and evaluates literary – usually fictional – texts, based on valid aesthetic norms, and who thereby achieves the authority to act as judge of taste and supervisor, both for authors and readers (Beyer 1996, p.50).

In her master thesis on the reception of literature Elisabeth Næset Jensen argues that during the second half of the 1900's a "greater variety of literary criticism in its forms, standards, criteria, interpretations and judgments" has developed (Jensen 2000: 24). She explains this change as a consequence of fragmentation of the political, cultural and literary public. With support in literature sociologist Jan Mukarovsky (1978) she points to the connection between aesthetic and social practices. His main point is, that the aesthetic functions of a literary text are not about essential qualities in the text, it is rather a quality that is attributed to the text through social practice. In other words: how a text is understood and experienced depends on the context. Considering what has been said above, literary criticism must be understood within the scope of the newspaper in which it was published and in light of the surrounding contemporary context.

The data gathered for this study consist of newspaper presentations and comments in a press landscape that is characterized by the fragmentation mentioned above. In addition to traditional book reviews, it includes previews of the book that mainly have an informative function, debates with a clear evaluative function, and interviews with a more commenting function. They are written by literary critics, journalists and engaged readers, and thus express the opinions of professional and private readers. Table 1 provides an overview of the newspapers that published extensive articles about Erlend Loe's *Kurtby* when it was released in the autumn of 2008. This constitutes the bulk of my material for this analysis.



**Table 1.**

*Overview of articles in Norwegian newspapers on Kurtby in 2008, sorted by frequency. Retrieved from ATekst 2008.*

<b>Newspaper</b>	<b>Previews</b>	<b>Reviews</b>	<b>Commentaries /Interviews</b>	<b>Debate/ evaluation</b>	<b>Sum</b>
Dagbladet	5	1	2	3	11
Vårt Land	2	1	3	5	11
Adresseavisen	2	1	3	1	7
Dagsavisen	1	1	2		4
Aftenposten	1		1		2
Romerikes blad				2	2
Bergens tidende		1	1		2
Agderposten		1			1
Dagens næringsliv		1			1
VG			1		1
<b>Sum</b>	11	7	13	11	42

The two newspapers that show the keenest interest in *Kurtby*, are *Dagbladet* and *Vårt Land*, both Oslo-based and read across the nation, but with different ideological profiles. *Dagbladet* supports a liberal ideology, and in their coverage we see an even balance in what was presented about the book before it was published, and commentaries and debates after the review. *Vårt Land* is a Christian newspaper, where *Kurtby* received most attention in the discussion after its publication. These two newspapers form a kind of opposition in their contributions to the debate. *Adresseavisen* is a regional newspaper, covering the region where Erlend Loe was born and bred, and this may partly explain their interest. Least interest on my list comes from two national newspapers, *Dagens næringsliv*, which specializes in finance and business matters, and *Verdens Gang (VG)*, which is a popular tabloid.

### **Expectations**

The Kurt-books were well established as a series with a loyal audience before *Kurtby* was launched, and this in itself leads to public interest when a new release in the series is presented. In this case *Kurtby* received an exceptional amount of attention, and this was even commented on by the author himself. "What is funny in this case, is that there has been such an advance attention for a children's book. It is really completely unheard of," says Erlend Loe in an interview with *Adresseavisen* (06/10/2008) shortly after the book was released. The angle adopted in most of the previews is about what is extraordinary in the choice of theme and form. The book is described as blasphemous, ridiculing religion, and as satire. The previews also comment

on the choice of a tragic murder case as motif in a children's book. Several critics question whether this is a book for children, or rather an adult novel disguised as children's literature.

As early as July 19<sup>th</sup> *Dagbladet* presents an excerpt from the book under the vignette "sneak peek in the books coming this fall". They have selected the scene where Kurt arrives in Kurtby, tired and exhausted after the long voyage. This is a scene where the book's central characters are presented, and their perception of each other. From Kurt's perspective we see a crowd dressed in white on the beach, and he pays particular attention to "a lady with a shining white dress and extra black hair, and Kurt thinks that maybe she is a kind of boss" (Loe, 2008, p. 29). From the perspective of Kirsti Brud we see Kurt with "beard and wounds in his hands and trusting eyes" (Loe, 2008, p. 32). She emphasizes that she is not the leader, she is "too insecure and ugly and silly and full of flaws to be a good leader," (Loe, 2008, p. 31) she says. Kurt in turn denies that he is Jesus. Hence the stage is set for entanglement comedy and double games:

Are you Jesus? asks Kirsti Brud.

I do not believe so, says Kurt.

I do not believe it either, says Anne-Lise.

Kirsti Brud smiles knowingly. You are Jesus, she says. Or maybe not exactly Jesus, but Jesus enough for us, if you see what I mean.

We don't see what you mean at all, says Anne-Lise.

I am a truck driver, says Kurt. (Loe, 2008, sp. 32).

The previews built up an expectation of the book, and characterized it in ways that have stuck to it, in spite of the reviews, which were mostly positive, and rarely took the blasphemy allegations seriously. This raises questions as to how the concept of blasphemy is to be understood. A particular question is how one can talk of blasphemy in a work of fiction. This question becomes even more complicated since the book also attracted great attention by referring so explicitly to a recent criminal case of such a serious nature. Another point raised in the previews was the discussion about this as a text targeting children.

### Swedish reactions

Some of the previews make a point of the reactions in Sweden, expressed in an enquete in the online edition of the Swedish newspaper *Expressen*. Reactions to using the Knutby murder as motif in a children's book were expressed in terms like "distasteful" and "sick" (Singsaas 2008) and "cruel" (Kristensen 2008). The readers of *Expressen* were asked if they would read the book to their children, and 82% answered "no", and supported the claim that the book was "tasteless and cruel". These comments came before anyone had had a

chance to read the book, and were measured in ways that can hardly guarantee representativity.

When the Swedish translation was published in May 2009, the reactions were divided. Per Israelson in *Svenska Dagbladet* characterized it as "a totally illuminating book. A literary emphasis on the madness of fundamentalism" and "a necessary lesson in homemade humanism". The Christian newspaper *Dagen* took the opposite position; Håkan Arenius' book review characterized the book as "a prejudiced book bursting with cheap points". The reviewer in *Kyrkans Tidning*<sup>9</sup> is skeptical too, arguing that "[s]atire on religious power abuse and sexualized violence does not work well in a book for children". The reviewer in *Göteborgsposten* is more moderate, claiming that *Kurtby* barely scratches the surface with its light humor. She thinks the events in Knutby were so "screwed" in themselves, and that one can hardly make satire out of incidents that exceed fiction. The critics from Sweden give very different reasons for their negative reactions. I will discuss these questions in a Norwegian context in greater detail below: the book's relationship to faith and religion, how it functions as a book for children, and whether it is at all possible to make fun of a tragic event like the one in Knutby.

### **Kurtby as blasphemy?**

As we have seen, the word "blasphemy" is used in a number of the previews, more or less echoing the wording of the marketing material from the publisher. In the reviews the comments on this question appear as a response to the expectations planted in advance of the release. "Blasphemy" is not precisely defined, but used more or less as a synonym to concepts such as *satire* and *ridicule*, without any more precise definition.

According to Norwegian law at the time when *Kurtby* was published, blasphemy was understood as follows:

Who by word or action publicly insults or in an offensive or hurtful manner shows contempt for any creed whose practice in this country is allowed or any legal here consisting congregation of religious doctrines or worship (§142)

This paragraph has been under debate in Norwegian society since a public report on the freedom of speech was presented in 1999 (NOU 27, 1999). The commission behind the report suggested to abolish this paragraph, since it represented a society with different relations to religion than the contemporary, which could be seen from the fact that it had not been put to use since 1933 (NOU 1999, p. 177). However, this was rejected by a majority

---

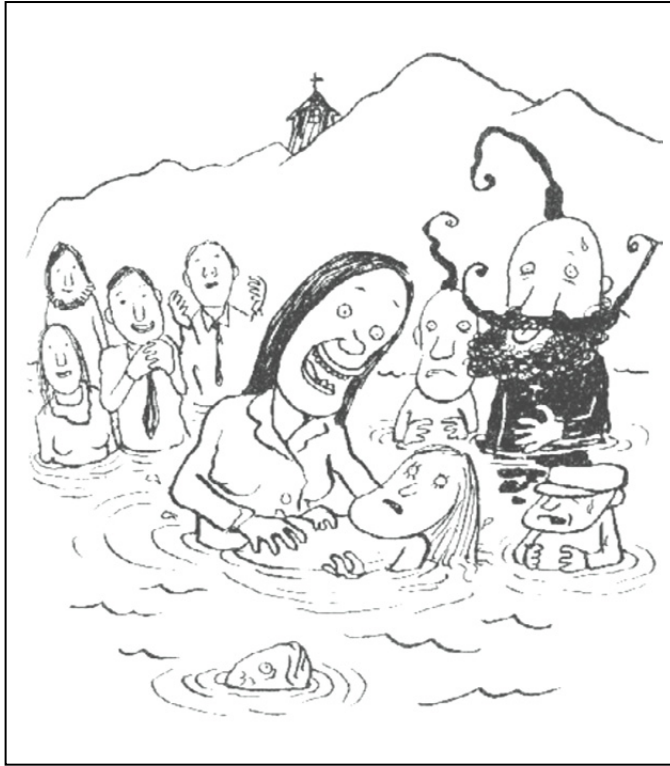
<sup>9</sup> The Church journal.

in the Parliament in 2004. The public debate about blasphemy reached a new peak after the so-called “Muhammad cartoons” were published in Denmark, and republished in Norway in 2006. In the discussion, blasphemy was set up against the freedom to criticize religious ideas and practice, and the question was raised whether individual hurt feelings should be sufficient to stop public debate on religion. In the revision of the Norwegian Penal Code of 2015, the paragraph on blasphemy is not included, and what is left in Norwegian law is a protection of individuals against contempt for religious beliefs.

In *Kurtby* the satire focuses mainly on the way religious practices are exercised. Members of the congregation shout “mercy!” repeatedly, and when a bearded man carrying the name Kurt arrives in Kurtby, it is pronounced a miracle. Their beliefs are shaped to fit the needs of the congregation, or more precisely those of Kirsti Brud. Her manipulative ways are seen when she is willing to bend dogmas as long as she gets a pastor she can control. This far the satire can be seen as critique of a certain form of religious practice that gives great power to religious leaders.

But the ridicule also targets central issues in the Christian creed, such as the sacraments, and the understanding of heaven and hell. It is symptomatic that Kirsti Brud, and eventually Kurt, speaks much more about hell than about heaven. In her feminine definition, hell is a terrible place where one gets “cooked and spit and grilled and flicked on the wee-wee forever” (p. 37). Hell is a useful term for what happens to anyone who does not obey every word from the leader, whether it concerns children who oversleep in the morning, a pastor who shaves off his beard, ministers' wives who will not crochet, or all those who do not believe in Jesus. As these examples show, ridicule of creed can hardly be distinguished from critique of authoritarian leadership.

Sacraments, holy rituals, have been protected by the blasphemy-paragraph as symbols of divine grace. Baptism, which is a sacrament in all denominations of Christianity, is not spared in this wild satire. Kirsti Brud claims that “The pastor should be baptized within 24 hours after he became pastor and if he refuses he will be placed naked in a basket and sent down the river to Egypt” (p.54). And she says that the children can freely choose whether to be baptized - “or get a flip on the wee-wee for every person mentioned in the Bible” (p. 54). Before the ritual starts, the family has a meal of stale mince, and they are struck by diarrhea at the very moment when they are taken into the river to be baptized (p. 57; figure 1) The children's lamentation is perceived as them speaking in tongues. The water turns brown as the baptismal candidates unleash in grotesque ecstasy. Kurt slips and bangs his head on a rock and immediately starts quoting words from the Old Testament in New Norwegian. Hence, spirituality is confused with anal humor, and Kurt's ‘repentance’ is explained as infantilization where the influence from the two-year stage takes over.



**Figure 1**<sup>10</sup>. Kim Hiorthøy's illustration to the scene where Kurt and the children are baptized.

It is a matter of debate whether such ridicule of baptism and beliefs about heaven and hell is to be understood as directed towards *ways of practicing* faith, or against the faith itself. Reading the reactions from literary critics in Norway, it seems like these provocations are not taken seriously. Five of the seven reviews listed in Table 1 mention the question of blasphemy, directly or indirectly. But none of them seem to find the book shocking. The reviewer in *Dagbladet*, Tom Stahlsberg, airs the question, but ends it in a joke:

Blasphemous? Well, the debate might come in this country. Kurt in court? In his truck? Yes, we certainly hope so. Staff<sup>11</sup> may take the case for Kurt, but guaranteed for Bud (Stahlsberg 2008).

The reviewer in the Christian newspaper *Vårt Land* is the one who most explicitly denies that the book is blasphemous, and she gives her reason:

---

<sup>10</sup> Erlend Loe (2008). *Kurtby*. Oslo: Cappelen Damm, 2008, 57. Facsimile from *Dagbladet* 27.09.2008.

<sup>11</sup> Well known defence lawyer in Norway.

Even before the book was published, Erlend Loe talked about the book as blasphemy. I think of blasphemy as mocking God, and I find no such thing here. Making fun of the ways we worship the Lord, is perhaps naughty, but it's not blasphemy (Lystrup 2008a).

Morten Haugen, the reviewer in the regional newspaper published in Trondheim, *Adresseavisen*, is in line with her when he says that the book is "hardly blasphemous, but it provides a solid vaccine against absurd authorities that do not like critical questions" (Haugen 2008). Petra Helgesen in the regional newspaper in Bergen, *Bergens tidende*, characterizes the book as coarse, and the illustrations as extreme, but she too contests that it is blasphemous: "In my mind the book is neither blasphemous nor unsavoury, but it is so insane that laughter should reach far into the deepest Swedish forests" (Helgesen 2008). In Oslo-based *Dagens næringsliv* the reviewer Ane Farsethås points out that "there is a fine line between ridiculing religious fundamentalism and ridiculing religion itself" (Farsethås 2008). In a mainly positive review she still defends the book:

Since the conditions in the actual Knutby followed an even more absurd logic. With its home-grown theology that "everything is clean for the pure" - including murder - the Kurtby congregation's skills in free interpretation far exceed Kurt's reinterpretation of intestinal gas to the Holy Spirit (Farsethås 2008).

All in all the reviewers tend to see *Kurtby* as absurd rather than blasphemous. One may ask if this means that the Norwegian public opinion has come to a point where nothing has the power of blasphemy any more. However, the question of blasphemy reenters the scene in the commentary articles. In a personal interview in a series about "What I believe"<sup>12</sup> in the Christian newspaper *Vårt Land*, Erlend Loe is reluctant to answer a question about whether he could have written in the same way about phenomena in Islam:

In principle, I believe that Muslims in our society must accept to be subjected to assessments and satire on an equal footing with Christians. Otherwise they have no place in our open society. But the consequences of making fun of these groups can be arduous. I cannot bear the thought of having to live with police protection, says Erlend Loe (Lystrup 2008b).

Based on these reactions it seems that an open society where you are free to criticize is more valued in contemporary Norwegian society than respecting the beliefs of others. This is repeatedly pointed out in the interviews Erlend Loe gave around the book release. He claims that not all religion deserves to be met with respect, and he is particularly clear about his concerns for children growing up in

---

<sup>12</sup> «Min tro».

closed religious groups (Singsaas 2008). In an interview with *Aftenposten* Loe describes his book as a counterweight to the manipulation of children (Eik 2008).

Comments from the reading public are more critical to *Kurtby* than the opinions expressed by 'professional readers'. Not surprisingly we find most of these critical remarks in the Christian newspaper *Vårt Land*. It may be more surprising that their focus is not on blasphemy, but on concern for the people who were close to the Knutby affair. In a letter to the editor, with the title "Cynical Kurt?", Jan Halvor Harsem writes that God can probably endure blasphemy, but the consequences are worse for human beings. He points to the children of the pastor, who was found guilty of instigated murder, as an example of those who suffered harm in the case, and asks if they have no right to protection. From this example he expands his argument to how Christians are spoken of in public, more generally:

Does there exist such a thing as Christian integrity any more, or is it a Christian virtue to smile and be positive to any bullying of Christian faith and Christian communities, however vulgar and flippant the attack is? (Harsem 2008).

The same perspective is pinpointed in an editorial in *Vårt Land*. On September 22, the day before the book was published; two books in a rare combination on the Knutby affair were commented. One was an academic book analyzing the affair from the perspective of sociology of religion<sup>13</sup>, the other was a children's book of fiction, *Kurtby*. The editor quickly cancels the announced racket around the blasphemy question in order to come to a more important point:

There is no need to climb the barricades all the time if one is standing reasonably steady in one's own right.

If anything is questionable here, it is rather that the time and the tragedy are still so close that it is neither suitable for humor nor entertainment (*Vårt Land* 2008).

If we look at this blasphemy debate as a question of values, it would seem that the overriding and unifying values of the culture, where this public debate unfolds, is openness and liberal humanism. The concerns of this culture are more occupied with psychological well-being than with respecting religion.

### **Is *Kurtby* a book for children?**

In the reviews *Kurtby* is referred to as a children's book, but often with some modifications. It is often referred to as "children's literature for adults". The discussion about who the primary readers of the books about Kurt are, is not new. Choosing a grown man as the main character is untypical for children's books. Even more so is the fact that he is confronted with 'adult' (or universal

---

<sup>13</sup> *Knutby-koden* written by professor Eva Lundgren.

human) problems such as lust for power, globalization, and even fundamentalist religious practices. Kurt has been compared to Homer Simpson, Pippi Longstocking and Roald Dahl's antiauthoritarian heroes, who all typically cross the lines between child and adult life. When it comes to the reception of *Kurtby*, an additional question is raised: Could it be expected that child readers know about the actual events in *Knutby* that the book was modelled after?

The author's answer to these questions is, that he is not so interested in who his readers are. Hence, he indirectly characterizes the books about Kurt as "literature for all ages"<sup>14</sup>, a term coined by the author Jon Fosse (Fosse 1997). Fosse argues that children's literature can only be serious if it emphasizes aesthetic autonomy and disregards the distinction between children's literature and general literature. Both Erlend Loe and the expert readers behind the reviews in the newspapers, underline that children can understand ridicule over abuses in closed groups, regardless of whether they are aware of the factual events the book refers to. As we have seen above, it is this close reference to a tragic reality that has provoked readers, more than the critical views on religion. One may therefore ask whether the book's critical potential can be fulfilled if the reader does not have knowledge of the events in *Knutby* to provide a context for their understanding.

## Conclusion

In this article we have seen how a work of literature is set in a context where the public debate around the publication may create expectations and set the standards for how the readers will interpret the book when they get a chance to read it. The public reception of a book like Erlend Loe's *Kurtby* sheds light on the culture where the book and the discussion about it unfolds. The reactions to Loe's declared 'blasphemous' book, highlight contemporary Norwegian culture and values by showing that it takes more than attacks on religious practices to shock the public - at least this goes for practices within the Christian faith. The public debate around Loe's book rather points to Norwegian mainstream culture as marked by secular humanist values, where the main concern is offending people who have experienced tragic abuse of power and killings.

The publication and reception of *Kurtby* also shows the wane of previous border lines in Norwegian culture. This regards the distinction between children's literature and general (adult) literature, and also the distinction between fact and fiction<sup>15</sup>. Erlend Loe's story is told in a manner (verbally and visually) that runs no risk of being mistaken for realism. Still, it is its close connection to factual events that has moved or shocked public readership, and this is what gives it depth and critical power.

---

<sup>14</sup> "allalderslitteratur".

<sup>15</sup> This trend has been strong in general literature through the last decade, i.e. in the work of Karl Ove Knausgård.



## BIBLIOGRAPHY

### Primary bibliography (newspaper articles)

- Arenius, Håkan: Erlend Loe skjuter med elefantbøssa mot sparvar i bur. *Dagen* 05.05.2009  
Dagbladet: Vår mann i "Kurtby". Smugtitt på høstens bøker. *Dagbladet* 19.07.2008  
Eik, Espen A.: Erlend Loe provoserer med vilje. *Aftenposten* 17.09.2008  
Farsethås, Ane: Alder ingen hindring. *Dagens Næringsliv* 01.10.2008  
Harsem, Jan Halvor: Kynisk Kurt? *Vårt land* 08.10.2008  
Haugen, Morten 2008: Hellig galskap. *Adresseavisen* 06.10.2008  
Häll, Brita: Knutby-satir för de minsta. *Kyrkans tidning* nr. 22, 28.05.2009  
Israelson, Per: Loes Kurtby en lektion i hemvävd humanism. *Svenska Dagbladet* 04.05.2009  
Kristensen, Eivind: Erlend Loes nye bok slaktes av svenskene. *Dagbladet* 19.09.2008  
Lystrup, Marianne: Sunt med søkelys og latter. *Vårt land* 01.10.2008a  
Lystrup, Marianne: Her og nå. Punktum. *Vårt land* 11.10.2008b  
Singsaas, Frode: Erlend Loe blir grusom. *Adresseavisen* 06.10.2008  
Stalsberg, Tom: Kurt finner helvete. *Dagbladet* 27.09.2008  
Sæthre, Aksel: Ytringsfrihet på vikende front. Leserinnlegg I *Vårt land* 16.10.2008  
Vårt Land: Pikant fra Kurtby. Editorial in *Vårt land* 22.09.2008

### Secondary bibliography

- Beyer, Edvard 1996: Norsk litteraturkritikks historie. Et forskningsfelt. I Cecilie Lund (red): *Det glatte lag*. Oslo: Aschehoug  
Fosse, Jon 1997: Kronikk i *Dagbladet* 02.10.1997  
Gaasland, Rolf 2004: Kurts verden. Erlend Loes Kurt-bøker. Agnes-Margrethe Bjorvand and Svein Slettan (eds.): *Barneboklesninger. Norsk samtidslitteratur for barn og unge*. Bergen. Fagbokforlaget/LNU. s. 63-73.  
Jensen, Elisabeth Næset 2000: *Leseren og tekstens tomme plasser. En resepsjonsstudie av Dag Solstads roman Genanse og verdighet*. Master thesis, Høgskolen i Agder spring 2000  
Mukarovsky, Jan 1978: Estetisk verdi som sosialt faktum". Heldal and Linneberg (eds): *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Oslo: Gyldendal norsk forlag  
NOU 1999: "Ytringsfrihet bør finde sted". *Forslag til ny Grunnlov § 100*. Norges offentlige utredninger nr. 27, 1999.  
Ommundsen, Åse Marie 2010: *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenalitteraturen viskes ut*. PhD thesis. Oslo: Institutt for lingvistiske og nordiske studier, UiO.  
Wall, Barbara 1991: *The narrator's voice. The dilemma of children's fiction*. Basingstoke: Macmillan.  
Wikipedia 2016: Knutby murder. Downloaded from [https://en.wikipedia.org/wiki/Knutby\\_murder](https://en.wikipedia.org/wiki/Knutby_murder) 25.08.2016.

## OVERLEVER MENNESKELIGHETEN? ARNE LYGRES *JEG FORSVINNER*

DRUDE VON DER FEHR<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Will humanity survive? Arne Lygre's Jeg forsvinner.* The article is an analysis of a text for theatre by the Norwegian writer Arne Lygre. The analysis focuses on three dramaturgic strategies in the text and how they put into performance the biological and existential conditions of social life in our society today. Important questions the text raises have to do with identity and empathy or compassion and possible consequences of an evolution of consciousness.

**Keywords:** *post dramatic text, dramaturgic strategies, identity and existence, existential and ethical consequences, empathy and compassion, evolution of consciousness.*

**REZUMAT.** *Va supraviețui umanitatea? Piesa Jeg forsvinner a lui Arne Lygre.* Acest articol reprezintă o analiză a unui text dramatic scris de autorul norvegian Arne Lygre. Articolul aprofundează trei strategii dramatice găsite în text și modul în care acestea pun în mișcare condițiile biologice și existențiale ale vieții sociale din societatea contemporană. Printre întrebările importante ridicate de text se numără tema identității și a empatiei sau a compasiunii și posibilele consecințe ale evoluției conștiinței.

**Cuvinte cheie:** *text post dramatic, strategii dramatice, identitate și existență, consecințe existențiale și etice, empatie și compasiune, evoluția conștiinței.*

I Arne Lygres tekst for teater, *Jeg forsvinner*, undersøkes menneskets vesen som noe blivende, før-kognitivt og kollektivt snarere enn individuelt og autonomt.<sup>2</sup> Dette vesen eller væren åpner seg i stykket for det som kan

---

<sup>1</sup> Drude von der Fehr is professor emerita in Comparative Literature at the University of Oslo, Norway. Her last books are *Når kroppen tenker*, Universitetsforlaget 2008, *Tro på litteratur*, Vidarforlaget 2013 og *Den levende kroppen. Mot en ny forståelse av menneske og natur*, Vidarforlaget 2016. In these books she works interdisciplinary with a basis in American semiotics. She is currently writing the book, *A Theatre which Means Something*, together with Siren Leirvaag, a theatre researcher. E-mail address: d.v.d.Fehr@ilos.uio.no

<sup>2</sup> Denne artikkelen er en bearbejdet versjon av et kapittel i boken *Den levende kroppen*. Boken er skrevet som et samarbeid mellom estetiske disipliner, filosofi, teologi og biologi. Tanken er å vise sammenhenger på tross av disiplinære grenser, som kan lede oss til spørsmål av stor betydning for løsningen på problemer som vår egen tid står overfor.

komme til å skjje, det virtuelle og mediestyrt, snarere enn det som faktisk skjer. Teksten er strukturert ut fra en dramaturgi som peker på en sårbarhet i det sen moderne menneskets kroppsbevissthet.

Arne Lygre er en norsk dramatiker som har vunnet internasjonalt ry i de senere årene, særlig gjennom sine skuespill. Hans dramatik er postdramatisk i teaterteoretikeren Hans-Thies Lehmanns forstand av ordet.<sup>3</sup> Det vil si at det er en dramatik som bryter med dramatikens kjennetegn slik vi har forstått disse fra renessansen av (Szondi 1956). Vi kan altså ikke regne med å finne et enhetlig verdensbilde presentert gjennom en dialog som utspiller seg på scenen i nåtid, en kausal fortelling eller med realismens inntog i teatret, en psykologisk sannsynliggjort karakter.

I *Jeg forsvinner* fra 2011 konfronteres vi med åtte enkeltstående scener. Scenene er underlagt en tidskronologi – tiden går – og vi har en protagonist – et jeg. Men jeget har ikke navn, og verken tiden eller stedet er spesifisert på annen måte enn gjennom språket og gjennom den typen scenarier jeg-personen konfronteres med. I sjette scene forsvinner jeg-personen og hennes ektemann (eller en annens ektemann) overtar som protagonist. Hvis vi kan lese teksten allegorisk, og vi tolker jeg-personen som selve det menneskelige, betyr det at hun forsvinner fra tekstuniverset at hun ikke har tålt å leve i sin egen tid? Og den mannen som overtar plassen som protagonist etter henne, kan han bære et holdbart etisk handlingsalternativ?

### **Det begynner med væren og tales fra tre perspektiv**

Første scene i *Jeg forsvinner* har tittelen *Det begynner*. *Det begynner* åpner med ordene "Jeg er en kvinne. Jeg er alene i et rom. Jeg sitter på en stol"<sup>4</sup> Dette sies av en person som erklærer at hun er til. Hun er oppmerksom på at hun eksisterer og i egenskap av en som eksisterer har hun også et kjønn. Men hun snakker som om hun ser seg selv utenfra, som om hun er et objekt hun observerer. Kjønn er ikke noe vi først og fremst føler. Det er snarere noe vi observerer. Omstendighetene rundt det at hun er til legger hun også merke til. Hun er alene. Hun er et sted. Hun gjør noe. Hun sitter.

Kvinnen, som fører ordet, i de første 2/3 av teksten, taler fra tre ulike perspektiv og tre dramaturgiske nivå.<sup>5</sup> Dette er markert i teksten gjennom ulike typer skrift. I den selvrefererende talen, som teksten åpnet med, har vi et utenfra perspektiv. Kvinnen ser seg selv som om hun var en annen. Dette er et

<sup>3</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* [1999], 2006.

<sup>4</sup> Arne Lygre *Jeg forsvinner*, Oslo, Aschehoug, 2011, p. 1

<sup>5</sup> Jeg bruker her begreper fra Janek Szatkowski «Kap.2. Dramaturgiske modeller – om dramaturgisk tekstanalyse» i *Dramaturgisk analyse. En antologi*, 1989.

sosialt blikk som formidles gjennom en episk dramaturgi i forlengelsen av Brechts episke teaterteori. Hennes selvreferanse fungerer som en scenekommentar og markeres med fet skrift. Hun iscenesetter seg selv og er dermed ikke en passiv instans som bare ser på seg selv med andres øyne.

Videre har vi et normalt replikknivå i teksten, en tradisjonell dramatisk dramaturgi. Dette er replikker rettet mot andre i hennes umiddelbare nærhet; en venninne og datteren hennes. Disse replikkene avslører et innenfra perspektiv. Ved siden av disse to måtene å forholde seg til seg selv på, gjennom innenfra styrt kommunikasjon med andre og angivelsen av seg selv utenfra - angir teksten et tredje tale nivå. Dette er språkets kollektive aspekt; en tale fra ingensteds. Eller, det er snarere samfunnets egen diskurs, dagliglivets mediestyrt språk, slik vi alle blir ufrivillig innlemmet i det. Jeget taler med andre ord med tre stemmer, men er samtidig en og den samme.

### **En individuell kvinne og kjønn som noe man gjør**

I sin språkbruk er kvinnen et individ. Hun bruker språket for å kommunisere med andre; i dette tilfellet utelukkende kvinner. Hun bruker også språket til å forholde seg til seg selv som noe faktisk eksisterende. I tillegg er hun en del av den allmenne samfunnsdiskursen. Som kjønn er hun et individ, som har født og mistet en sønn, og i egenskap av å være en kvinne venter hun på sin mann. Samtidig er hun en blant mange kvinner, hvis skjebne kan bli hennes; alvorlig syke kvinner, kvinner på flukt, kvinner utsatt for vold og ulykker, elskende eller redde kvinner. Hun er en partikulær kvinne med sine kjønnsbaserte erfaringer, og en kvinne i kraft av en generalitet. Generalitetsaspektet – kvinnen er kvinne fordi hun er sammenlignbar med andre kvinner og det at væren og talens tredoble aspekt er noe som er felles for alle mennesker – er iscenesatt helt konkret i teksten gjennom en økende mengde navnløse kvinner i ulike problemfylte situasjoner. Vi kan si at denne typen iscenesettelse er uttrykk for et tredje dramaturgisk nivå; det simultane. Det simultane – det at mange handlinger foregår samtidig – arter seg primært som en dobling og flerdobling av kvinner i teksten. Det simultane er et markant trekk ved tekstens struktur.

Generalitetsaspektet har også en kjønnsteoretisk dimensjon. Hvis vi følger Judith Butlers tenkemåte i *Gender Trouble* (1990) kan vi si at kjønn skapes gjennom gjentakelser av det man antar er typisk for ens eget kjønn. Kjønn, ifølge Butler, er en overflate som blir politisk regulert, en betydningspraksis innenfor et kulturelt system basert på kjønnshierarkier og tvungen heteroseksualitet. Men kjønn er også biologi og uttrykker seg på individuelt vis, for akkurat denne kvinnen, for eksempel gjennom det at hun har født en sønn og at han nå er død.

## Identiteten er utstrekkelige

Kjønn er en del av den personlige eksistensens aktualitet. Den baserer seg på likhet med relevante andre. Ifølge en semiotisk (Charles Peirce<sup>6</sup>) oppfattelse av identitet har all personlig identitet en utstrekkelige karakter. Jeg siterer antropologen Milton Singer:

personal identity is not confined to the consciousness of one's body, the «box of flesh and blood», but extends as well to «social consciousness», the consciousness of living others with whom one is in sympathetic communication, and to «spiritual consciousness», the consciousness of others who are no longer living but whose ideas and feelings are still present among the living. *Personal identity is an "outreaching identity" (CP: 7.591)*<sup>7, 8</sup>

## Det faktiske og det vi forestiller oss

Fra begynnelsen av i stykket møter vi et enkeltmenneskes bevissthet i et moderne medie- og internett samfunn. Det den enkelte står overfor og teksten tydeliggjør gjennom sin flyt av episodiske scener (*Timen etter, Dagen etter, etc.*) er den situasjonen som medie- og internett virkelighetens kontinuerlige, virtuelle bombardering av vår bevissthet, setter oss i. Vi unnslipper aldri sykdom og død, krig, ulykker, flukt og terrorisme – enten vi faktisk opplever dette eller det bare oppleves virtuelt, for eksempel i tv-nyhetene. En tekst for teater er særlig godt egnet til å formidle det virtuelle – det som kan skje oss – fordi en tekst for teater har en performativ funksjon. Den er bygget opp rundt iscenesettelsen av handlinger, som er representative, eller hypotetiske og virtuelle, alt ettersom hva slags skrivemåte vi finner i teksten. Det som skjer i stykket skjer her og nå på scenen, men det viser ikke nødvendigvis tilbake til noe som faktisk har skjedd. Det som skjer på scenen er altså ikke nødvendigvis representativt. Tvert om, det som skjer, skjer riktignok her og nå, men først og fremst som noe mulig, noe som kan komme til å skje i kraft av at det er menneskelig.

En slik tekst er vanskelig å iscenesette, fordi hvis alt blir konkret fremstilt på scenen vil handlingen lett miste sin karakter av å først og fremst være til som

---

<sup>6</sup> Charles Sanders Peirce (1867 – 1914) var en amerikansk filosof som grunnla den interdisiplinære tegnteorien, amerikansk semiotikk. Denne typen tegnteori skiller seg fra den europeiske varianten, Sausurres semiologi, og er i dag særlig i anvendelse innenfor en biologisk og evolusjonær forståelse kalt biosemiotikk.

<sup>7</sup> Dette er en referanse til Charles Sanders Peirce *Collected Papers* [1931-66].

<sup>8</sup> Milton Singer, *Man's Glassy Essence*, 1984, p.65.

en mulighet. Gjennom sin skrivemåte hevder teksten at uansett om det som skjer faktisk skjer med meg eller om det skjer med andre og derfor kan komme til å skje med meg, sitter vi alle i vårt samfunn igjen med en angst, eller i hvert fall en uro, som har å gjøre med det som kanskje kan komme. Vår bevissthet påvirkes av presset av alt det smertefulle og angstfremkallende som kan komme til å hende oss. I *Jeg forsvinner* møter leseren en lang rekke av sammenlignbare andre; andre som fra begynnelsen av ikke *er* kvinnen som erklærte at hun var til. Men snart befinner vi oss i den situasjonen som bevisstheten generelt befinner seg i i vårt mediastyrte samfunn. Vi befinner oss ikke i det faktiske og eksistensielle nå – i væren – men væren er underlagt det virtuelle, det som kan komme.

### **Jeg er**

*Jeg forsvinner* begynner med at jeget erklærer at hun *er* til. Hun markerer at hun har en identitet, et jeg. Men et jeg er en «shifter», et indeksikalt tegn. Et indeks er et tegn som peker, men ikke betyr. Det peker i retning av den som taler, men svarer ikke på hvem dette jeget er. Teksten begynner med andre ord med at identitet finnes. Den finnes i kraft av å være. Væren på sin side er et fenomen som bevisstheten skaper. Det er gjennom bevisstheten at vi opplever vår væren. Hvis vi ser på bevisstheten som en del av vår biologi, vår kropp, må væren, dvs. vår opplevelse av å være til, ha med biologi å gjøre. I *Kant and the Platypus* hevder Umberto Eco at væren har sitt grunnlag i en *primær indeksikalitet*. Han introduserer primær indeksikalitet i sitt første kapittel “On Being” i *Kant and the Platypus*. Han kaller primær indeksikalitet også for *attentionality*, og forstår det, som at dette skjer, når noe trer frem for bevisstheten. Dette minner sterkt om begreper fra den filosofiske estetikken, for eksempel den tyske filosofen Martin Seels begrep om estetisk iakttagelse <sup>9</sup>. Eco sier at den primære indeksikaliteten er et fenomen som skjer før vi er oss noe bevisst. Det betyr at noe skjer i persepsjonen når vi, midt i alle de inntrykkene som bombarderer oss, velger noe “which arouses attention” og bestemmer oss for at vi vil snakke om det. <sup>10</sup> *Primær indeksikalitet* skjer i bevisstheten og ligger der som en disposisjon eller evne til å være oppmerksom på noe. Det er en rekken ut etter noe som vi ikke vet hva er.<sup>11</sup> En oppmerksomhetsevne ligger med andre ord nedfelt i vår biologi<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Martin Seel *Aesthetics of Appearing* [2000], 2005.

<sup>10</sup> Umberto Eco, *Kant and the Platypus* [1997], 1999, p. 14-15.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>12</sup> Den estiske biosemiotikeren Kalevi Kull har vist til Umberto Ecos begrep om primær indeksikalitet i «Advancements in biosemiotics. Where we are now in discovering the basic mechanisms of meaning-making», 2012.

## Kunst holder væreten i live

Ifølge Eco er dikterne de eneste som kan snakke om det som ikke kan sies og ved å være denne andre talen som man ikke kan ha kunnskap om, har litteraturen en evne til å iscenesette og dermed peke verbalt på det som den primære indeksikaliteten peker på. Litteraturen peker (eller iscenesetter gjennom sin performativitet) og aktualiserer på den måten et førbevisst *noe* som den er blitt oppmerksom på. Men ved å anta noe slikt, så har man, sier Eco, akseptert som et postulat at det vi ikke kan ha kunnskap om, eksisterer.<sup>13</sup> Jeg må understreke at å være oppmerksom på at noe finnes, ikke betyr at en har kunnskap om det. Det ligger et implisitt utsagn om hva litteratur er, i dette. Litteratur er en språkbruk som har en særlig oppmerksomhetsevne; en evne til å sette i scene eller peke på det ved eksistensen som ligger under og bak persepsjonen, erfaringen og kognisjonen. Men for å kunne begrunne dette må vi først se på hva bevissthet er.

## Bevissthet slik biosemiotikken ser det

Jesper Hoffmeyer anlegger et biosemiotisk og evolusjonært synspunkt på bevisstheten. I sin bok fra 2012 *Overfladens dyb* viser han til at bevisstheten ikke har vært ansett som noe biologien kan beskjeftige seg med fordi den ikke har den typen konkrete egenskaper som biologien vanligvis tar utgangspunkt i. Den har ikke vekt, kan ikke måles, ja, den har ingen av et objekts egenskaper. Hoffmeyer har imidlertid utviklet en teori om hvilken biologisk funksjon bevisstheten har hatt i evolusjonens løp. Hans tese er at bevisstheten fungerer som et *interface*; en brukergrenseflate. Bevisstheten fungerer slik at det er ved hjelp av den at kroppen kan interagere med sin omverden og håndtere de naturlige og sosiale utfordringer som oppstår. Bevisstheten opererer på tre nivå slik kvinnen demonstrerte i begynnelsen av teksten.<sup>14</sup> Oppmerksomhetsevnen er knyttet til interaksjonen mellom den biologiske kroppen og dens omverden.<sup>15</sup>

Hovedpåstanden i min argumentasjon er at litteraturen er særlig godt egnet til å fokusere på de karakteristika ved den menneskelige kroppsbevisstheten, nemlig det vi med Eco kan kalle for bevissthetens *oppmerksomhetsevne*, og jeg vil tilføye dens avanserte grad av *frihet*. *Jeg forsvinner* "viser frem" bevissthetens grunnlag og stiller spørsmål ved dens egenskaper og dens mulige skjebne i evolusjonens løp.

---

<sup>13</sup> Umberto Eco, 1999, p. 33.

<sup>14</sup> Jesper Hoffmeyer, *Overfladens dyb*, 2012, p. 31-32.

<sup>15</sup> Jesper Hoffmeyer, *En snegl på vejen*, 1993, p. 144.

## Medopplevelse finnes ikke og angsten er bestemmende

Kvaliteten på interaksjonen mellom bevisstheten og omverdenen er viktig. Det er denne kvaliteten teksten fokuserer på. Og kvaliteten på interaksjonen er knyttet til emosjoner og følelser. Nevrobiologen Antonio Damasio er i *Følelsen av hva som skjer. Kroppens og emosjonenes betydning for bevisstheten* (2002) opptatt av bevissthetsens biologiske grunnlag. Han hevder at emosjoner og følelser utfolder seg som biologiske prosesser i tre stadier. Fordi den navnløse kvinnen som åpner teksten med sin selvreferanse snart ikke er til å skille fra andre kvinner i teksten, går vi fra et stadium av individuell bevissthet til bevisstheten generelt. Og om denne generelle bevisstheten formulerer *Jeg forsvinner* to påstander. Den ene er at medlidenhet ikke finnes:

Jeg tenker ofte på dette med samtidighet. På det som skjer med andre mennesker akkurat nå. I dette øyeblikket. At jeg sitter her og at det et annet sted sitter en kvinne som ikke har det så godt.

Jeg tenker på dette med medlidenhet. Jeg har evnen i meg, tenker jeg, men ikke egentlig. Ikke fordi jeg er kald eller kynisk eller rett ut ond, men fordi det ikke er mulig.

Jeg kan ane noe om hvordan et annet menneske har det, jeg kan kanskje et øyeblikk kjenne at jeg forstår, at jeg er trist eller i sorg på grunn av det jeg vet at en annen person opplever, men virkelig å ta inn over meg det vedkommende går igjennom, det ligger utenfor min evne.<sup>16</sup>

Hun legger seg ned. Venninnen kommer. De to glir over til å bli to venninner som er på et legekontor, og den ene får vite at hun er døende av kreft. Føler venninnen medlidenhet med henne? Det vi har her er ulike scenarier som prøver ut vår evne til medopplevelse eller medlidenhet. Medopplevelse og medlidenhet er følelser, men ikke helt de samme følelsene. Ved siden av medopplevelse og medlidenhet tematiseres en annen følelse:

*Jeg:* Jeg tenker innimellom på dette med redsel. Egen og andres redsel. At det er bestemmende for våre liv. Hva vi er og ikke er redde for.

*Min venninne:* Bestemmende?

*Jeg:* Ikke det eneste som avgjør, kanskje, men det viktigste. Hvordan man forholder seg til det man frykter.<sup>17</sup>

Og senere:

*Min venninne:* Alle er vel redde for å dø.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Arne Lygre, *Jeg forsvinner*, 2011, p.8-9.

<sup>17</sup> Ibid.,p.14-15.

<sup>18</sup> Ibid.,p.16.



I et senere scenario er tre mennesker, et ektepar og en kvinne de ikke kjenner, fanget under et sammenrast hus. Konen sier at hun ikke holder ut mer. Mannen dreper sin kone ved å sparke henne i strupehodet til hun ikke lenger kan puste. Er dette en handling motivert av medlidenhet med hennes lidelse eller er den motivert av ønsket om et nytt liv med den yngre kvinnen som er fanget ved hans side? Og senere, i flyten av scenarier ("Timen etter", "Dagen etter", osv.) møter vi mennesker som forsøker å unnsnippe krig, dødelige ulykker og terrorisme – vi vet ikke når og hvor – men ikke i forbindelse med noen av disse hendelsene hører vi snakk om medlidenhet. Det er i et tilfelle fremstilt en form for hverdagslig snakk om medlidenhet.

*Min venninne:* Jeg vet at det er grusomt. Jeg har ikke gjort annet enn å se nyhetene de siste dagene.

Men de får det ikke bedre av at vi hele tiden snakker om det som har skjedd. At vi også ødelegger vår dag<sup>19</sup>

Denne typen utsagn har leseren sikkert hørt ofte. Men vitner dette om medlidenhet? Står vi ikke overfor det stikk motsatte, en form for likgyldighet? Når kvinnen får en telefon, som kan tyde på at datteren har vært involvert i en bilulykke, endres holdningen radikalt. Nå reagerer kvinnen resolutt og er følelsesmessig engasjert. Her begrunner teksten sin egen påstand om at det er forskjell på vår medopplevelse med nære slektninger og med andre.

### **Innebærer medopplevelse empati?**

Det påstås i teksten at medopplevelse eller medlidenhet ikke finnes. Men hvis vi forstår medopplevelse som det samme som empati og definerer denne som evnen til å se seg selv i den andres posisjon, så finnes det mange eksempler på empati i *Jeg forsvinner*. Både det virtuelle og simultane perspektivet og kjønnsperspektivet – kjønnssoialisering gjennom etterligning av relevante andre – forutsetter en evne til å se seg selv i den andre. Innenfor det kognitive teorifeltet har det vært forsket mye på empati og det ser ut til at det å reagere på andres handlinger som om de var ens egne, er en evne hjernen har.<sup>20</sup>

I *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions* diskuterer den amerikanske filosofen Marta Nussbaum forskjellen mellom empati og

---

<sup>19</sup> Ibid., p.67.

<sup>20</sup> Empati har vært diskutert i forbindelse med de såkalte speilnevronene. Vi finner et utgangspunkt for denne forskningen i 1990-årene, da forskere observerte i forbindelse med hjerne skanning at i apers hjerne ble de samme nervecellene aktivert når apen grep et objekt som når apen observerte at en annen ape grep et objekt. I 1996 fikk disse nervecellene navnet speilnevroner. Betydningen av funnene er meget omdiskutert. Men de har utvilsomt generert mye forskning også innen humanistiske disipliner.

medlidenhet. Ofte er det slik, sier hun, at “empathy is like the mental preparation of a skilled (...) actor: it involves a participatory enactment of the situation of the sufferer, but is always combined with the awareness that one is not itself the sufferer.”<sup>21</sup> Dette kan virke utfyllende i forhold til en biologisk forklaring. Jeg vil oppsummere det på denne måten: Vi har en biologisk oppmerksomhetsevne (en biologisk betinget primær indeksikalitet) som gjør at vi kan føle empati med andre (også andre enn nære slektninger), men denne empati-evnen gjør ikke at vi tror vi er den andre. Empatien innebærer at vi kan skjelve oss selv fra den andre. Det at vi har en slik evne, betyr ikke at denne i tidens løp ikke kan endre seg. Jeg tolker teksten slik at den stiller spørsmål om vi i den virtuelle verden, som vi har laget oss selv, faktisk gjør det vanskelig for en slik grunnleggende biologisk evne å overleve? Hvis vi tenker oss at individualitet og personlighet, slik jeg har gjort her på bakgrunn av en teksttolkning, er utstrekkelige, så vil vel også vår selvpplevelse kunne bli skadelidende?

### **Medopplevelse forutsetter empati, men medlidenhet er noe annet**

I *Upheavels of Thought. The Intelligence of Emotions* skiller Nussbaum mellom empati og medlidenhet. Damasio mente, som sagt, at alle følelser har et biologisk grunnlag. Empati, slik Nussbaum fremstiller det, forutsetter en selvbevissthet; jeget vet at hun ikke er den andre. Det finnes imidlertid i Lygres tekst et eksempel på fullstendig innsyn i den andre. Jeg skal snart peke på hvor dette forekommer. Fullstendig innsyn i andre er ikke mulig uten i fiksjonen, men en *følelse* av identifikasjon med en annen kan forekomme. Det er dette jeg forstår med det teksten kaller medopplevelse eller medlidenhet. Nussbaum skiller som sagt mellom empati og medlidenhet. Medlidenhet definerer hun som

”a painful emotion occasioned by the awareness of another person’s undeserved misfortune (...). Moreover, there is a strong evolutionary evidence that compassion has played a central role in group selection; and related ethological evidence that it plays a central role, irreducible to that of egoistic reciprocity, in primate species, and in our own”.<sup>22</sup>

Medlidenhet er med andre ord forbundet med noe kognitivt og evaluerende- slik som andre store følelser er det – for eksempel angst. For å føle medlidenhet, mente allerede Aristoteles, at tre forutsetninger måtte være oppfylt. Disse er først at man må anse den andres lidelse for alvorlig. Deretter må man oppfatte lidelsen som uforskyldt. Og til slutt må den som har

<sup>21</sup> Marta Nussbaum, *Upheavels of Thought. The Intelligence of Emotions*, 2001, p. 327.

<sup>22</sup> Ibid., p.301.

medlidenhet ha de samme mulighetene som den som lider uforskyldt.<sup>23</sup> Når *Jeg forsvinner* påstår at medlidenhet ikke finnes, er dette åpenbart usant hvis det er setningens sannhetsverdi vi vurderer. Medlidenhet finnes i det virkelige liv. I teksten derimot finnes det en empati som er knyttet til vårt biologiske opphav, men den etisk orienterte medlidenheten ser det ikke ut til å forekomme noe eksempel på.

### **Overlever menneskeligheten?**

Kvinnen forsvinner i 6. scene. Forsvinner den etiske muligheten med henne? Forsvinningen settes i scene av jeget i rollen som kommentator:

Jeg er her. Jeg er taus. Jeg svarer når jeg blir tilsnakket, men tar ikke initiativ. Jeg forsvinner inn i mengden. Jeg løses opp.

Etter at jeget er forsvunnet, er det imidlertid fortsatt kvinnens perspektiv som danner grunnlag for scenekommentarene. Min mann sier at han kjenner seg lykkelig, står det, altså er det en kvinne som sier dette, men slik det står skal det oppfattes som en sceneanvisning. Det er altså kvinnen som er bærer av perspektivet, men innholdet i det som blir sagt er delvis mannens og delvis hennes eget. Sceneanvisningen lyder i fortsettelsen slik:

Hadde jeg visst dette, ville jeg kjent det samme. Kanskje ikke lykke som ham, ikke en helt lik følelse, men lykke likegodt. Om jeg i samme stund var spart for opplevelser som skygger for alt annet, smerte, for eksempel, en gjennomborende og ufattelig smerte, ville denne følelsen vært helt uten aber. Ikke bare lykke på hans vegne, men i meg selv. Det er det underlige ved dette. At et annet menneskes velbefinnende er så innfiltret i mitt eget.<sup>24</sup>

Sammenblandingen av kvinnens jeg-perspektiv og mannens indrehet, som hun jo ikke kan ha tilgang til – stykket har jo allerede påstått at medopplevelse ikke finnes - motsies her på sceneanvisningsnivå. Her demonstreres det at mennesker mentalt sett, kan være innfiltret i hverandre. Derfor er kvinnen ikke helt forsvunnet selv om hennes jeg-perspektiv blir overtatt av en annen aktør, nemlig mannen. En viss form for medopplevelse finnes altså likevel!

Hvorvidt denne mannlige aktøren er kvinnens mann – han hun ventet på i begynnelsen av stykket eller om han er den mannen som sparket sin kone i hjel – gir teksten ingen forklaring på. Men mannen begynner sine replikker

---

<sup>23</sup> Ibid., p.327-353.

<sup>24</sup> Arne Lygre, 2011, p.86.

ved å gjenta nesten det samme som kvinnen sa i begynnelsen av teksten: Jeg har dette huset. Det er her jeg skal leve det livet jeg har igjen.<sup>25</sup>Så, kanskje er dette kvinnen mann, som nå elsker en annen. Teksten er åpen og gir stor tolkningsfrihet til den enkelte leser. Innenfor postdramatisk teaterteori kalles dette for meningsutsettelse. Med referanse til Freud, sier Thies Lehmann:

(...) the spectator of postdramatic theatre is not prompted to process the perceived instantaneously but to postpone the production of meaning (semiosis) and to store the sensory impressions with evenly hovering attention.<sup>26</sup>

Tekstens slutt er åpen for ulike tolkninger. Den har selv lagt opp til at tolkningsprosessen skal fortsette også etter at vi har lest teksten eller sett forestillingen.

### **Kulturell dystopi og semiotisk frihet**

I kraft av å være mennesker er vi empatiske og utstrekkelige. Det kan være derfor vår samtids forventninger til fremtiden, influert som disse er av tidens medievirkelighet, i en slik grad er fokusert på lidelse og død. Hvis vi ikke kan håndtere den angsten, som kveler all positiv forventning og håp, og påvirker vår omverden (vår *Ümwelt*)<sup>27</sup> på en så negativ måte, så kan vi kanskje ikke overleve som art. Er det derfor kvinnen forsvinner? Fordi hun er en manifestasjon av en dystopisk mulighet, som går ut på at vi ikke tåler den påvirkningen vi konstant blir utsatt for?

Men det er faktisk en medlidende stemme i teksten – en ukjent skrifters stemme. Noen har formulert en påstand: Medlidenhet eller medopplevelse finnes ikke. Noen har prøvd ut påstanden i en rekke scenarier og satt i scene en forsvinning. Den som har gjort alt dette må ha villet prøve ut hva medopplevelse eller medlidenhet er og samtidig vært smertefullt klar over sin egen og menneskehetens felles sårbarhet. Dermed er kanskje ikke tekstens performative intensjon bare å iscenesette en dystopi, en visjon av en fremtid uten medlidenhet. Innebærer ikke iscenesettelses-handlingen i seg selv en medlidenhet med menneskene? Er det ikke synd på menneskene som kanskje er i ferd med å miste sin menneskelighet? Det er noen som har tenkt ut spørsmålene teksten stiller og lagt inn mulige iscenesettelser av disse.

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 86.

<sup>26</sup> Hans-Thies Lehmann, 2006, p.87.

<sup>27</sup> «*Ümwelt* er noe annet enn omverden, det er selve den subjektive omverden som ethvert dyr også mennesket omgir seg med. *Ümwelt* er vår økologiske nisje, slik den erfares av den enkelte» (Hoffmeyer 1993: 81)).

Dessuten, på tross av tekstens opplagte advarsel til menneskene om at de kan være i ferd med å utvikle en kultur, som vil influere deres persepsjon av omverdenen på en svært negativ måte, så finner vi i all kunst som i alt organisk liv, en viss frihet. Litteratur og teater er former for kommunikasjon som er hypotetiske og basert på en høy grad av emotiv oppmerksomhetsevne. Litteraturen har en evne til å skape det spontane og overaskende. Dette kan defineres som en form for frihet som ifølge Hoffmeyer er karakteristisk for den organiske evolusjonen.<sup>28</sup> Med dette kan jeg avslutte med å si at *Jeg forsvinner* holder en eksistensiell og evolusjonær nødvendighet for både empati og medlidenhet med andre mennesker levende. Den gjør dette ved å eksperimentere med ulike hypotetiske og angstfulle forventninger. *Jeg forsvinner* er en tekst som tematiserer hva det betyr å være til som bevissthet i et biologisk og etisk perspektiv.

## LITTERATUR

- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990.
- Damasio, Antonio. R., *Følelsen av hva som skjer. Kroppens og emosjonenes betydning for bevisstheten* [1999], Pax Forlag, 2002.
- Eco, Umberto, *Kant and the Platypus* [1997], Harcourt, INC., 1999.
- Hoffmeyer, Jesper, *En snegl på vejen*, Rosinante, 1993.
- Hoffmeyer, Jesper, *Livstegn*, Esbjerg Kunstmuseum, 2011.
- Hoffmeyer, Jesper, *Overfladens dyb*, Forlaget Ries, 2011.
- Kull, Kalevi, *Gatherings in Biosemiotics*, "Advancements in biosemiotics: Where we are now in discovering the basic mechanisms of meaning-making", Tartu University Press, 2012.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge [1999], 2006.
- Lygre, Arne, *Jeg forsvinner*, Aschehoug, 2011.
- Nussbaum, Martha, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotion*, Cambridge University Press, 2001.
- Seel, Martin, *Aesthetics of Appearing*, Stanford University Press [2000], 2005.
- Singer, Milton, *Man's Glassy Essence. Explorations in Semiotic Anthropology*, Indiana University Press, 1984.
- Szatkowski, Janek, *Dramaturgiske analyser*, "Kap.2. Dramaturgiske modeller – om dramaturgisk tekstanalyse», Aarhus Universitet, 1989.
- Szondi, Peter, *Theory of the Modern Drama. A Critical Edition*, University of Minnesota Press [1956], 1987.

---

<sup>28</sup> Jesper Hoffmeyer, *En snegl på vejen*, 1993, p. 90.

## KJÆRLIGHETENS FARLIGHET – ET YNDLINGSTEMA HOS SIGRID UNDET

LIV BLIKSRUD<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *The Perils of Love – a Favorite Theme in Sigrid Undset's Writings.* Love and its fateful consequences is a recurring theme in Undset's writings. Undset was critical of the non-committal views on love and sexuality that characterized society at the time, which she believed had lost sight of what she called 'the perils of love'. She found a more adequate understanding of love in medieval culture and poetry. This article will analyze the subject of the perils of love in the medieval novel *Kristin Lavransdatter* and in the contemporary novel *Jenny*. In conclusion it is argued that Undset's critique of the feminist trivialization of sexuality has striking similarities with Camille Paglia's critique of feminism today.

**Keywords:** *Sigrid Undset, Norwegian literary research, medieval fiction, fatal love, nature and sexuality, critique of feminism, Camille Paglia.*

**REZUMAT.** *Capcanele iubirii – o temă favorită a scriitoarei Sigrid Undset.* Dragostea și consecințele ei fatidice reprezintă o temă recurentă în scrierile lui Undset. Scriitoarea a adoptat o perspectivă critică asupra societății din acea epocă, din cauza punctului de vedere neutru folosit pentru a trata teme precum dragostea și sexualitatea care caracterizau societatea timpului său, o societate care, crede ea, a pierdut din vedere ceea ce Undset numește ca fiind "capacanele dragostei". Undset a descoperit o formă mai potrivită de înțelegere a dragostei în cultura și poezia medievală. Acest articol va analiza, așadar, tema primejdiilor dragostei în romanul *Kristin Lavransdatter* – despre perioada Evului Mediu -, precum și în romanul contemporan *Jenny*. Concluzia susține faptul că trivializarea feministă a sexualității, viziune criticată de Undset, are impresionant de multe similarități cu critica feminismului de astăzi, așa cum este ea concepută de Camille Paglia.

**Cuvinte cheie:** *Sigrid Undset, cercetare literară norvegiană, ficțiune medievală, dragoste fatidică, natură și sexualitate, critica feminismului, Camille Paglia.*

---

<sup>1</sup> Liv Bliksrud, dr. philos. professor em. ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo. Hun har skrevet og redigert en rekke bøker og artikler om eldre og nyere nordisk litteratur, med særlig vekt på Sigrid Undsets forfatterskap. E-mail address: liv.bliksrud@iln.uio.no

Eros, du grymmaste av alla gudar varför förde du mig till det mörka landet? När flickebarnen växa till bliva de utestängda från ljuset och kastade i ett mörkt rum. Svävade icke min själ som en lycklig stjärna innan den blev dragen i din röda ring? Se, jag är bunden till händer og fötter. känn, jag är tvungen till alla mina tankar.

*Edith Södergran*

«Stor kunst er alltid flankert av sine mørke søstre, pornografi og blasfemi.»

*Camille Paglia*

## **Kjærligheten som skjebnemakt**

Kjærligheten og de skjebnesvangre konsekvenser av kjærligheten er Sigrid Undsets yndlingstema, og det går som en rød tråd gjennom alt hun har skrevet. 19 år gammel forteller hun i et brev til en venninne at hun holder på med på en diger roman fra det 14. århundre. Den skal handle om den unge Svend Trøst og jomfru Agnete som elsker hverandre vilt og lidenskapelig. De gifter seg, «men deres kjærlighed, der har baaret dem udover alle hensyn, kan ikke finde sig tilrætte i egteskabet. [...] Saa blir samlivet en kval, bitrere og bitrere for hver dag som går, – til de tilsidst ser, der dog kun for dem begge er ett eneste til i livet, kjærligheden, der har ødelagt dem begge, men som ingen af dem kan slippe».<sup>2</sup> Til tross for at romanen om Svend og Agnete aldri kom ut, slår Undset allerede her an det tema som skulle utvikles og utdypes i hele hennes forfatterskap: kjærligheten mellom mann og kvinne og dens skjebnesvangre konsekvenser.<sup>3</sup>

Undset var skeptisk til sin egen tids uforpliktende oppfatning av kjærligheten. Ropet på fri kjærlighet bygger på en mangelfull innsikt i menneskets natur, mente hun. Kjærligheten er ikke ufarlig; alt snakk om kjærlighetens rett og naturens skjønne lov er bare snakk: «kjærligheten skaper ingen lover, den bryter alle».<sup>4</sup> Denne oppfatningen av kjærligheten fant hun i middelalderens diktning, i saga, ridderroman og folkevise. Disse dikttypene rommer en dypsindig forståelse

---

<sup>2</sup> Undset 1979, 67.

<sup>3</sup> Temaet er mest utførlig behandlet i Dechamps 1966. Dechamps' forståelsesramme er eksistensialismens, særlig Simone de Beauvoirs fordring om en egentlig og autentisk moral, som hun kaller en «lidenskapens moral». Med den som norm gjennomgår Dechamps Undsets kvinneverker og ser i hver og en et aspekt ved kjærligheten.

<sup>4</sup> Undset 2004, 261.

av det hun kaller «kjærlighetens farlighet». Middelalderens poesi har gitt kjærligheten et autentisk språk som svarer til denne tidsalders forståelse av elskovens skjebnesvangre makt, og hun minner om at folkepoesien ofte bruker ordene «tvang og elskov som synonymer».<sup>5</sup>

Undset skriver dette i et essay om de tre engelske diktersøstre fra tidlig 1800-tall, Anne, Charlotte og Emily Brontë.<sup>6</sup> Undset beundret disse forfatterinnene – samt den eldre kollegaen Jane Austen<sup>7</sup> – for deres stormende sinn, skarpe intellekt, frodige fantasi og såre hjerter.<sup>8</sup> Høyest satte hun Charlotte Brontë. I hennes bilde på kjærligheten som en fortærende ild som får den elskende til å føle seg «som et strå der suges ind i luftdraget fra en glødende smelteovn»,<sup>9</sup> fornemmet hun en gjenklang av middelalderens nådeløse kjærlighetssyn: Ridderdiktingen forteller om en kjærlighet som er sterkere enn døden, og folkevisene fremstiller erotikken som «et dybt begjær, der gjør livet uudholdeligt, naar det ikke stilles, og findes de to, er det al lykken i verden».<sup>10</sup> Men i våre dager, skriver Undset, blir man lei av kjærligheten «længe før man har smagt paa den, saadan som den befingres og befamles og udmales og uddebatteres [...]».<sup>11</sup> Kjærlighetens språk er i den moderne tid forsimplet eller forstummet.

Den kjærligheten Undset skildrer i samtidsverkene er det liten glans over, snarere fremstiller hun kjærligheten «på vrangen». I romanen *Jenny* (1911) drømmer tittelfiguren om en kjærlighet som kan ta henne helt, slik at ingen evne i henne skal bli liggende og råtne. Hun hegner om sin jomfruelighet fordi hun venter på den mann hun bare *må* elske og som hun kan kalle sin «herre». Men en slik drøm er i hennes tid anakronistisk. Om Jenny skriver Anne-Lisa Amadou at hun blir «forført i negativ forstand, med ord og inautentiske uttrykk, og brytes derved ned i troen på sin egen sanndruhet. «Man gir efter for slik en fille stemning, lyver den opp –. Man skal vite, før man elsker», hevder Jenny».<sup>12</sup> Men det er for sent; hennes selvaktelse har fått en så alvorlig knekk at hun ikke orker å leve mer.

<sup>5</sup> Sitatet i sin helhet: «Den som preker fri kjærlighet, vil helst overse kjærlighetens farlighet og folkepoesiens dysindige bruk av tvang og elskov som synonymer». Undset 2004, 260.

<sup>6</sup> «Tre søstre», *Samtiden* 1917, gjenopptrykt i Undset 2004, 198–276.

<sup>7</sup> Se Undset: «Hundrede aar. Fra Jane Austen til Henrik Ibsen», *Tidens Tegn*, 1917, gjenopptrykt i Undset 2004, 189–197.

<sup>8</sup> Sitatet i sin helhet: «Så dyp er Charlottes forståelse av lidenskapens væsen, at hun avviser de små følelsers pjankede snak om kjærlighetens ret og elskovens lov; hun vet at elskoven skaper ingen lover, den bryter alle [...]». Undset 2004, 261.

<sup>9</sup> Undset 2004, *ibid*,

<sup>10</sup> Undset 1979, 51.

<sup>11</sup> Undset 1979, 96.

<sup>12</sup> Amadou 1994, 15.



Ikke bare i *Jenny*, men også i Undsets øvrige samtidsverk ter både den lovlige og den ulovlige kjærligheten seg som desillusjon, forstillelse eller kjedsomhet. Selv et ekteskapsbrudd er det lite sus over. I forhold til gamle dagers elskov fortoner utroskapen seg skuffende trivielt. «De syndet gladelig og vi synder bedrøvelig og kjedelig. Vår tid mangler forutsetningene for Tristan og Isolde», er den skarpe legen Alices diagnose på samtidens mentalitet i novellesamlingen *Splinten av trolspeilet* (1917).<sup>13</sup>

### Eros og etos

I årene frem mot *Kristin Lavransdatter* viser Undset glimt av sin ungdoms visjon av kjærligheten som skjebnemakt, og det er symptomatisk at hun da vender tilbake til middelalderen: i «sagaromanen» *Viga-Ljot og Vigdis* (1909) og i gjendiktningen av sagnkretsen *Kong Artur og ridderne av det runde bord* (1915) er ingrediensene brennende elskov, hat og død. Undset skriver at hun liker Artur-boken best av alt hun har skrevet, for her har hun funnet utløp for sin sans for «patos og vildskap og hete lidenskaper».<sup>14</sup> Men det er først med trilogien *Kristin Lavransdatter* – et verk som har fått klassikerstatus i verdenslitteraturen<sup>15</sup> – hun for alvor gir seg til å skildre kjærligheten som skjebnemakt, en kjærlighet i ridderromanens og folkevisens ånd.

Men for å være skjebnemakt må kjærligheten skape strid. Den klassiske kjærlighetsroman krever et brudd mellom individuelt begjær og samfunnets lov, mellom eros og etos.<sup>16</sup> Slik også i *Kristin Lavransdatter*. Romanen er bygget opp omkring en bruddets og overtredelsens tematikk. Kristin bryter med samfunnets og kirkens etiske normer når hun forkaster farens ekteskapskandidat, den solide bonden Simon Darre, til fordel for den flotte, men ustadige ridderen Erlend Nikulaussøn. Og det er nettopp som en truet lidenskap at kjærligheten viser seg som en makt på liv og død, hinsides moral og kristendom.

Allerede i første kapittel blir Kristins eros skrevet inn i en asosial og blasfemisk ramme av hedenskap og overtro. Kjærlighetens farlighet blir personifisert i den livsfarlige «alvemøen» eller «dvergfruen», en skikkelse fra folketroen som lokker de unge pikene inn i berget. Kristin møter henne i et syn da hun er syv år gammel og er på sin første fjelltur med faren Lavrans.

<sup>13</sup> Undset 1964, 213.

<sup>14</sup> Sitert etter Tigerstedt 1939, 364.

<sup>15</sup> I 1987 ble verket opptatt i verdenslitteraturen og gitt klassikerstatus- "a genuinely great novel, clearly one of the most splendid things written in this century". Wasson 1987, 1078.

<sup>16</sup> «Den lykkelige kjærligheten har ingen historie», skriver Denis de Rougemont i sitt store verk om den vesteuropeiske kjærlighetsmyten, *L'amour et l'occident* (1959). «Romanen kan bare handle om den kjærlighet som er truet av livet selv». Rougemont 1939, 56. Sitert etter Amadou 1994, 19.

Alvemøen åpenbarer seg som en sensuell naturkvinne med en skremmende erotisk – nærmest pornografisk – utstråling. Barnet blir vettskremt og flykter, men blir reddet av Lavrans, som dukker opp i siste liten og henger korset om Kristins hals.

I fiksjonens kontekst er ikke dette synet bare fantasier: Kristin er utsatt for en reell fare, noe farens redsel og askegrå ansikt vitner om.<sup>17</sup> Hendelsen peker frem mot Kristins hemmelige elskov senere i verket, som for henne arter seg som bergtaking, som erotisk besettelse. «Har du ikke sett at Kristin er aldeles ulik seg selv siden hun kom fra Oslo, ser du ikke hun går som hun var kommet ut av berget», sier den intetanende Lavrans til hustruen. Bergmetaforen fortsetter å klinge med utover i verket, helt til Kristin og Erlends siste heftige kjærlighetsmøte. Det finner sted utenfor folkeskikken, på den primitive gården Haugen, åstedet for utroskap, drap og selvdrap. «Det var som vendte hun hjem fra berget», tenker Kristin på hjemveien. Kristins elskov er som i folkevisen, en naturkraft så tvingende at den får henne til å begå det ene lovbruddet etter det etter det andre – mest spektakulært når hun, iført sin ungsøsterdrakt, stikker av fra klosteret og sniker seg ut i mørket for å elske med Erlend i et beryktet horehus. Senere blir kjærlighetsparet delaktig i drap. Kjærligheten skaper ingen lover, den bryter alle.

Episoden med alvemøen er romanens igangsettende begivenhet. Den er strukturert som en erotisk ladet overtredelse og dens farlige følger, det er en episk grunnstruktur som går igjen i hele romanverket.<sup>18</sup> Episoden rommer også verket tematiske kjerne, noe Undset selv understreker. I et brev fra 1923 skriver hun: «Selvfølgelig er hele Kristins skjebne forespeilet i det første kapittel hvor hun går seg vill i fjellet og faren tar imot henne med Jesu navn og korstegnet. Det som senere er kommet til er bare detaljer».<sup>19</sup> Slik legger denne episoden føringer for det som skal utgjøre de vedvarende forhandlingene romanen igjennom – mellom kropp og kors, eros og etos, sensualitet og hellighet.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Jf. Berguson 2005, s. 352: "The real danger of Kristin's meeting with the elf maiden ready to lure the young girl into a heathen world is clearly expressed in the description of Lavrans' ashen face and his exclamation "Sankta Maria! [...] [T]he possibility of being lured and locked away in the heathen home of the mountain king is, in the context of the novel, not romantic fantasy but a true story that presents the grave reality of Kristin's possible fate. Throughout the text, Erlend is clearly associated with this prominent folklore figure of the mountain king who uses his power to lure the innocent young girl into a trance and abduct her to his home in the mountain."

<sup>18</sup> Bliksrud 1988/2005, s. 226.

<sup>19</sup> «Sigrid Undset förklarar Kristin Lavransdatter. Gjengivelse av brev 6.6.1923 til Karl Johan Rådström i *All världens berättare* nr. 6. Stockholm 1950, s. 441–442.

<sup>20</sup> Jf. Lombnæs 2016, 212.

## Kjærlighetens helliggjørelse og kjærlighetens demoni

Konflikten mellom etos og eros er uløselig i middelalderens høviske og kjetterske diktning, ridderdiktningen. Skillet mellom ekteskap og elskov er absolutt. De elskende tvinges enten til døden eller til evig adskillelse. Slik går det ikke med Undsets kjærlighetspar. Kristin og Erlend forenes i ekteskap. Med dette grepet bryter Undset med den høviske litterære tradisjon og skaper en original syntese av ridderromantikk og ekteskapsroman, en syntese som også rommer en religiøs dimensjon.<sup>21</sup> For romanen er i sin dypeste grunn en religiøs roman, hvor det som skjer på det jordiske plan skrives inn i et metafysisk drama, mellom jord og himmel, tid og evighet. I romanens store regnskap viser det seg at det til tross for Kristins mange brudd og overtredelser likevel var i lidenskapen og det mangfoldige liv som grodde opp av hennes stormfylte samliv med Erlend, at det var i «angsten og sorgen og kjærligheten» [...] at hennes jordiske og selvrådige sjel nådde å fange inn en atterglans av det himmelske lys». <sup>22</sup>

Amadou oppsummerer på denne måten: «Slik blir middelalderens farlige kjærlighet ikke opphevet av ekteskapet, men finner med den kristne vielse sin helliggjørelse. Og slik har Sigrud Undset klart å forene ekteskapsromanen med kjærlighetsromanen, eller kanskje snarere: Hun har klart å la ekteskapet bli ramme om en ekte «amour passion».<sup>23</sup>

Den menneskelige lidenskap er i en viss forstand hellig hos Sigrud Undset. Dette var noe hun mente at den norske borgerlige og kristelige moralen hadde kastet vrak på: I artikkelen «Blasfemi» fra 1935 skriver hun at det er karakteristisk for pene og dannede mennesker fra forrige århundre i Norge at «lidenskaper» uten videre betyr noe stygt og umoralsk.» <sup>24</sup>Når norsk kristendom ble sjokkert over psykoanalysens påvisning av sammenhengen mellom religion og erotikk, skyldtes det i følge Undset benektelsen av den hellige lidenskap og forestillingen om Gud som sjelens elsker og brudgom, en forestilling som «naturlig låner sitt billedspråk fra erotikken».<sup>25</sup>

Det er lidenskapen som gjør et menneske til det det er, som konstituerer det enkelte menneskes personlighet, mente hun. Men lidenskapen betyr for henne ikke bare den seksuelle kjærligheten: «All kjærlighet på jorden er bare

<sup>21</sup> Amadou 1994, 20.

<sup>22</sup> Når Undset i dette verket «åpner seg for tilværelsens mangfold, åpner hun også for «en mytologisk relativisering av teologien», hevder Andreas Lombnæs i en ny studie av romanen. Jf. Lombnæs 2016, 202.

<sup>23</sup> Op.cit. ibid.

<sup>24</sup> Undset 2007, 471.

<sup>25</sup> Op.cit., 469.

de brutte stråler fra den uendelige Kjærlighets ild. Disse strålene er av Gud, uansett hva som skjer med dem: «om de skal lyse opp en sjel til den speiler Gud som klart og rolig vann speiler himmelen, eller tape sig som solstråler når de synker inn i det gjørmete myrvannet som verdslighet er», », skriver hun i *Caterina av Siena*.<sup>26</sup> Men fordi kjærligheten er som en gnist av Guds veldige kjærlighet som oppholder alt, selv ilden i helvete, kan den arte seg som en demonisk livsmakt for den som misbruker dens ild.

I romanen Jenny skildres kjærligheten som demoni og mareritt.<sup>27</sup> Her knyttes ildmetaforikken til Bibelens lignelse om de kloke og de dårlige jomfruer. De dårlige jomfruer er de sløve og likegyldige, de som ikke orker å holde kjærlighetens lys brennende i utålmodighet over at brudgommen lar vente på seg. Men de kloke jomfruene lar lyset brenne for brudgommen, de «skal se ham og inngå i hans hus og danse».<sup>28</sup> Det episke forløp i romanen viser Jennys utvikling fra god til dårlig jomfru. Den begynner i et øyeblikk av «sløv likegyldighet». Hun tillater seg å fuske litt med kjærligheten, i det hun spiller rollen som forelsket i den unge Helge Gram, en mann hun bare så vidt sympatiserer med. Men dermed settes en prosess i gang som kommer ut av hennes kontroll. Jenny går nesten motstandsløst inn i en verden av falskhet, løgn og forstillelse. Rollespillet blir til forlovelse. Da den går over styr, drives hun inn i et forhold til Helges far. Med ham får hun et barn som dør etter bare noen uker. Marerittet kulminerer da Helge – intetanende om hva som er skjedd i mellomtiden – dukker opp igjen og krever sin gamle rett. Han voldtar Jenny, og hun tar sitt liv.

Undset har med rette kalt Jenny «en fæl bok». Den har trekk av en skrekkroman, med listende fottrinn, forvekslinger, forvillelser og forfølgelser. Dens logikk er mørk og uhyggelig. Dens erotiske mønstre er selvoppgivende og tegner incestuøse mønstre: Relasjonene mellom Jenny og den unge og den eldre Gram beskriver henholdsvis et mor-sønn- og et far-datter-forhold. Og da Helge voldtar Jenny, er han ikke lenger «bare» en furtende eks-kjæreste, men bror av hennes avdøde sønn.

### Sigrid Undset og Camille Paglia

Det farlighet ved kjærligheten i Jenny og andre Undset-verk kan i noen grad belyses ved tenkningen til den omstridte amerikanske feministen Camille

---

<sup>26</sup> Undset 1982, 105.

<sup>27</sup> Jf. tittelen på Dechamps' Jenny-kapittel: «L'amour de cauchemar» (kjærlighet som mareritt) i Dechamps, 1966. Det videre resonnement om Jenny følger i hovedsak Bliksrud 1997/2007, s. 67–69.

<sup>28</sup> Undset 1964, I, 208.

Paglia.<sup>29</sup> Riktignok trekker Paglia andre konklusjoner av sine innsikter enn Undset, men det som forener dem er protesten mot feminismens ufarliggjøring av seksualiteten. Paglias kritikk går ut på at feministene benekter at den menneskelige natur og kjønnslivet er mørke og hedenske makter. Paglia kaller seksualiteten «daimonisk»: «Sex kan ikke forståes, fordi naturen ikke kan forståes».<sup>30</sup> Slippes naturen løs, bryter menneskets medfødte grusomhet ut. Når ekteskapet står lavt i kurs, stimuleres de demoniske seksualinstinktene. «Til tross for dets urettferdigheter, holdt det konvensjonelle ekteskapet libidos kaos i sjakk».<sup>31</sup>

Undset og Paglia betrakter seksualiteten som et skjæringspunkt mellom natur og kultur, et lyssky rike preget av motsigelser og ambivalens, der gode hensikter må vike for primitive drifter. Erotikken er «villnisset utenfor innhegningen – både forbannet og fortryllet», skriver Paglia, nesten som en kommentar til den sekstenårige Kristin Lavransdatters erotiske villstier.<sup>32</sup> Og fordi erotikken er mystikk, skriver Paglia, kan den aldri «fikseres av sosiale eller moralske bekvemmelighetskoder, hverken fra det politiske venstre eller høyre. For naturens fascisme er større enn den vi finner i noe samfunn».<sup>33</sup> Undset har heller ingen tro på politiske løsninger: «I noen utstrekning kan lovene forby oss å gi våre primitive instinkter fritt utløp [...], men våre primitive instinkter kan de ikke forandre – dem kan intet forandre».<sup>34</sup> Paglia godtar ikke den moderne oppfatning at sex og forplantning er «medisinsk, vitenskapelig og intellektuelt håndterlig».<sup>35</sup> Heller ikke Undset: «Er en tidsalder tilbøyelig til å fremme kjønnslivets hygiene, vil den helst stemple som overtro kjønnslivets mytologi [...]».<sup>36</sup>

Paglia er ikke redd for minne om visse fysiske realiteter i kjønnslivet som de færraste, heller ikke i våre dager, liker å bli minnet om: «Sex er sølete og uryddig, en tilbakevending til det Freud kalte spedbarnets polymorfe perversitet, til den gang vi vellystig veltet oss om i kroppvæskene».<sup>37</sup> Undset er inne på det samme i sin påpekning av det hun kaller «kjønnslivets pinlige kjernepunkt». Det er «den kjensgjerning at forplantningsorganene delvis tjener andre fysiske formål og er nær forbundet med de organer som skiller kroppen med stoffskiftets avfallsprodukter [...]».<sup>38</sup>

---

<sup>29</sup> Op.cit. 1997/2007, s. 70.

<sup>30</sup> Paglia 2000, 33.

<sup>31</sup> Op.cit.49

<sup>32</sup> Op.cit.31.

<sup>33</sup> Op.cit.48.

<sup>34</sup> Undset 2004, 166.

<sup>35</sup> Paglia 2000, 49.

<sup>36</sup> Undset 2004, 260.

<sup>37</sup> Paglia 2000, 36.

<sup>38</sup> Undset 2004, 374

Kjønnslivets realiteter kan føles barske, brutale og ydmykende, men dette berettiger bare til å tie om dem, så lenge folk ikke lukker øynene for dem, skriver Undset. I tidligere tider ble de pinlige fakta erkjent og derfor fortiet. Men moderne mennesker later som om de ikke eksisterer og snakker åpent om kjønnslivet som om det skulle være «solbad» og idyll. Av disse to posisjoner, den gammeldagse som ikke snakket åpent om kjønnslivet og den moderne, som snakker i vei og later som om alt er bare solbad, er det bare den moderne som er snerperi. Snerperi er i hennes øyne å late som om man ikke vet det man vet, og som man vet at alle også vet. Men det er farlig å dikte om på, eller å ignorere «de kjensgjerninger som utgjør naturgrunnlaget for det sunne kjønnsliv. Ignoreres de, forrykkes selve grunnlaget under livet.»<sup>39</sup>

Sitatene er hentet fra det lange essayet «Efterskrift», som er den avsluttende teksten i *Et kvinnesynspunkt* (1919). Undset sikter til den moderne tendens i mellomkrigstiden til å gjøre seksualiteten til noe naturlig, sunt og uskyldig. Dette har sammenheng med flere ting, blant annet ny prevensjon og den moderne kropps- og friluftsyndyrkelse som ble populær etter at Fridtjof Nansen var blitt Norges nye helt. I litteraturen gjenspeiles det nye idealiserende og uskyldiggjørende synet på kjønnslivet først og fremst hos de Freud-inspirerte kulturradikalere med Sigurd Hoel i spissen, men det kommer også til uttrykk i en type litteratur som Undset mislikte intenst, nemlig i de såkalte ungpibeøkene. Undset kalte dem saft- og vann-historier, og siktet da til disse bøkens skildringer av erotikken. For de unge pikene blir den fremstilt som pludder, lek og idyll. Men disse bøkene lyver, skriver Undset. Det er ikke mulig å skrive ufarlig om kjærlighet for sekstenåringer. I den alderen er nemlig kjærligheten alltid livsfarlig.

Mon ikke Kristin Lavransdatters lesere vil kunne nikke bekreftende?

## LITTERATUR

- Amadou, Anne-Lisa, *Å gi kjærligheten et språk*, Oslo, 1994.  
 Berguson, Claudia, «Questions of Narrative Authority and Authenticity in Sigrid Undset's *Kristin Lavransdatter*, *Edda* 4/2005, s. 344-356.  
 Bliksrud, Liv, *Natur og normer hos Sigrid Undset*, Oslo 1988, ny utgave 1995.  
 Bliksrud, Liv, *Sigrid Undset*, Oslo, 1997, ny utgave 2007.  
 Dechamps, Nicole, *Sigrid Undset ou la morale de la passion*, Montréal, 1966.  
 Lombnæs, Andreas G., *Seg selv. Subjektframstillinger i norsk litteratur*, Novus, 2016.  
 Lombnæs, Andreas G., «Sigrid Undset: Kristin Lavransdatter (1920–1922(sic))», i Lombnæs 2016, 199–218.

---

<sup>39</sup> Op.cit, 364

- Paglia, Camille, *Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Penguin Books, 1990.
- Paglia Camille, *Sex og vold eller natur og kunst*, Oslo, 2000.
- Tigerstedt, E.N., *Det religiösa problemet i modern finlandssvensk litteratur*, Helsingfors, 1939.
- Undset, Sigrid, *Romaner og fortellinger fra nutiden II*, Oslo 1964.
- Undset, Sigrid, *Romaner og fortellinger fra nutiden IV*, Oslo 1964.
- Undset, Sigrid, *Kjære Dea*, Oslo, 1979.
- Undset, Sigrid, *Caterina av Siena, Middelalder-verker VIII*, Oslo 1982.
- Undset, Sigrid, *Essays og artikler 1910–1919 (Liv Bliksrud red.)*, Oslo 2004.
- Undset, Sigrid, *Essays og artikler 1930–1939 (Liv Bliksrud red.)*, Oslo 2007.
- Wasson, Tylor (ed.): *Nobel Prize Winners. An H.W. Wilson Biographical Dictionary*, New York, 1987.

## **KNUD LEEM'S ILLUSTRATION OF THE UNFAMILIAR: A DESCRIPTION OF THE LAPPS OF FINNMARK AND THE EUROPEAN TRADITION**

**JAHN HOLLJEN THON<sup>1</sup>**

**ABSTRACT.** *Knud Leem's illustration of the unfamiliar: A description of the lapps of Finnmark and the European tradition.* This article will discuss the following questions: Can modern pictogram theories be a key to understanding a work from the 1760s, and does Leem succeed in distancing himself from the misconceptions of earlier European contemporary Sami iconography? The theme is whether Leem complies with the traditional Sami iconography or whether he breaks with former presentations.

**Keywords:** *Sami representation iconography, pictogram theories*

**REZUMAT.** *Ilustrațiile despre necunoscut ale lui Knud Leem: O descriere a limbii lapone din Finnmark și a tradiției europene.* Acest articol analizează următoarele aspecte: Pot oare teoriile moderne despre pictograme să reprezinte o cheie a înțelegerii unei ilustrații din anii 1760? Reușește Leem să se distanțeze de neînțelegerile criticii anterioare europene privind iconografia laponă? Tema principală a articolului este aceea de a vedea dacă Leem aprobă iconografia sami tradițională sau dacă se distanțează de teoriile anterioare.

**Cuvinte cheie:** *reprezentări iconografice lapone, teorii despre pictograme*

In 1752 the vicar Knud Leem was appointed Docens at the Seminarium Lapponicum Fredericianum in Trondhiem, with the position of Professor Linguae lapponicae. He received this position as a consequence of his important

---

<sup>1</sup> Jahn H. Thon is Professor Emeritus of Scandinavian Literature at Agder University, Norway. (Norway). He publishes in Nordic Studies, e. g. *Ways of Understanding in Small Magazines* (Doctoral thesis, 2001). He has edited *Wergeland Today* and *Aurora of better Times*, *Utopian Idea and Modernity* by Wergeland (2008). His most recent book is *Expressive Lines Learned Illustrated Books 1625 -1775*, 2011. He has published articles on Ludvig Holberg, modern Norwegian authors, literary criticism and the literary institution, and edited "Edda" (Scandinavian Studies) for five years. He is now a co editor of "The History of the Norwegian Literary Criticism 1870- 2010", 2016.



topographical, financial, cultural and historical work, *Beskrivelse over Finmarkens Lapper* ('A description of the Lapps of Finnmark'),<sup>2</sup> which existed as a manuscript as early as 1750. By means of this publication, as well as several others, he broke new ground for science. His works on Sami culture and language became crucial to other fields of science and humanities, such as ethnography, ethnology, history of religion and linguistics. In 1725 Leem had been engaged as a Sami missionary by Thomas von Westen, the leader of the Sami Missionary College, which was established in 1714. In the following decade he did missionary work and held the position of vicar in several parishes in Western Finnmark. Throughout this period he studied all things Sami. In his work *Beskrivelse over Finmarkens Lapper* he challenges the contemporary European view of the Sami, offering an original depiction. He spent the winter of 1747–8 in Copenhagen and wrote most of his work there, something which was facilitated by the fact that he enjoyed favourable relations with the Chancellery.

To the Europeans, the Sami were something powerfully exotic and unfamiliar. To preserve this specific originality and unfamiliarity they should ideally be understood and described accurately. Traditional European Sami iconography failed at this, and is a good example of how the Western world has dealt with the unfamiliar. The sense of unfamiliarity or strangeness is visible in various fields of social life, and it is treated within the various branches of science. Strangeness can be defined by sociological criteria in such a way that it becomes a deviation that should be corrected, as the Sami way of life was viewed by Europeans. In psychology, the unfamiliar can be mirrored as our subconscious 'Other', particularly in the meeting with something as fundamentally different as the Sami would have been to Leem. From a religious point of view, the unfamiliar or strange can be the meeting with a religion that is judged to belong to a more primitive stage of human development, in the way in which European explorers viewed indigenous religions, Sami shamanism being no exception. In political terms, the unfamiliar has often been seen as an enemy which must be neutralized or conquered, in the case of the Sami by turning the population into tax-payers.

For Leem, it seems, the description of the unfamiliar is a battle not just against the ignorant central European tradition. His project exceeds even the ideals and project of the Enlightenment, since those ideals often led to a demand for assimilation and integration of minorities like the Sami. The exotic, unfamiliar and therefore frightening was to be transformed to suit a determined Enlightenment project. Leem, however, saw the Sami as fascinatingly different,

---

<sup>2</sup> Knud Leem, *Beskrivelse over Finmarkens Lapper* ['A description of the Lapps of Finnmark']. 'Lapps' was the term Europeans used for the Sami people at the time.

and wanted to keep them that way in all respects, except with regards to religion. Despite his insight into the Sami, however, he faced the same dilemma as we do today: what language should he use for the description of the unfamiliar? The fact that the contemporary literary terms lay somewhere in between science and fiction made his task no less challenging (Jacobsen 2006:91). The use of images was one solution to his problem.

Leem must early on have come up with the idea of incorporating illustrations into his description. The tradition of combining text and image on which Leem draws was rational, realistic and matter-of-fact, and, moreover, verifiable. In his images he creates clarity by means of simple lines, sharp reliefs, accuracy and stylization. We may assume that contemporary discoveries led to the invention of a new language to describe the exotic, and a language of images was needed as a supplement. The ideal at that time was 'exact' illustration, based on the naïve idea that pictures offered a better and truer representation of reality than the written language. At the same time, the idea of a universal, common language based on mathematics was also strongly in fashion.

Thus, language occupied a fundamental situation in relation to all knowledge: it was only through the medium of language that the things of the world could be known. Not because language was considered a part of the world, ontologically interwoven with it (as in the Renaissance), but because it was the first sketch of an order in representations of the world; because it was the initial, inevitable way of representing representations. It was in language that all generality was formed. Classical knowledge was profoundly nominalist (Foucault 1974:296).

The idea is built on the notion that signs in the form of letters, combined with signs as images, provided a better and more objective description than either could alone. In the book *Beskrivelse over Finmarkens Lapper*, letters and drawings are separated by considerable space, the illustrations being placed at the end in a chapter of their own. Nevertheless, the two complement each other.

To create an objective representation using both text and image can be a difficult task, as the text will always present an interpretation of what is being depicted. It becomes increasingly difficult when the task is to describe something utterly unfamiliar: languages one does not know, unfamiliar religions and social structures, in short, what Leem encountered in Finnmark. He met new challenges as a scientist, but he was ahead of most other scientists in the field, owing to his pioneering work in describing the Sami language. Previous adventurers, scientists and writers had stood linguistically outside the Sami culture. Leem chose to make use of an open, documentary and plain style, thus avoiding the primitive stereotypes of the earlier Sami iconography, both visual

and verbal, examples of which we will see later on. He wanted the illustrations to be as unambiguous as possible, with little symbolic meaning, but still beyond the ordinary artistic realism of images. A number of Leem's illustrations differ significantly from those of other contemporary topographical writers. An obvious reason for this is that he had a completely different, and much better, starting point from that of other writers. He purposely immersed himself in the Sami language and mindset. He taught and spoke to the Sami in their mother tongue, wore Sami clothing and shared their living conditions. When he travelled with them, he ate like them and drank only water, as they did (Nesheim 1975: 5). The question is, was he successful in simultaneously 'becoming Sami', and being a missionary, and being a scientist?

### Three Versions of Sami on Skis

Even though the 101 illustrations are placed in a section of their own at the end of the book, they constitute an essential part of Leem's work. We know that he made a large number of sketches during his time in Finnmark; in fact, at the parsonage in Avaldsnes, he hired a professional artist to complete the drawings under his instruction. This must have been just before he took the manuscript to Copenhagen in 1747. The painter's identity remains a mystery, but it has been suggested that it was Johannes Rach, who reproduced many of Leem's motifs in a commission of thirty-five paintings for the Danish king, Fredrik V. The originals can be found in the Royal Library in Copenhagen.<sup>3</sup>

The importance of the illustrations to Leem is revealed by a letter from 5 March 1752, where he states his right to receive eighty additional *riksdaler* (the currency in Denmark at that time) from the authorities, on account of the considerable expenses incurred for such illustrations as those for *Beskrivelse over Finmarkens Lapper*. He wrote in his letter that he deserved to receive 'not far from 150 riksdaler: for I gave the artist for each drawing 2 *ort*, paid for the colours myself, kept him in my house for a year and a quarter with free bed and breakfast, light, wood and clothes etc. Other accumulated costs are unknown.' We can draw several conclusions from this remarkable letter. First, Leem had ample opportunity to have the drawings coloured the way he wanted. Second, they must have meant a great deal to him for him to be willing to pay such amounts out of his own pocket, especially given that, at this point, he did not even know if the book would be published.

---

<sup>3</sup> Royal Danish Library, *Thott 736*, 4to.



Figure 1<sup>4</sup>

It shows one of the images made by Leem's unknown artist, sometime before 1747.



Figure 2<sup>5</sup>

Figure 2 is a copperplate engraving made by Odvard Helmut von Lode in Copenhagen in 1750.

There are two obvious discrepancies between the hand-coloured originals and the ones in the printed version of the book from 1767. For the most part the coloured ones follow the sequence of the engraved ones. However, some are omitted, including the last ten. Moreover, the coloured drawings give a somewhat different impression. They are more precise, clearer and more detailed. The 'background motifs' such as clouds are standardized, making the surroundings more prominent and giving them greater importance. In an Enlightenment context, the consequences are ambiguous. The coloured illustrations better visualize the Sami culture, giving a better representation of their colourful costumes and the surrounding nature; they also better highlight the theme of fables and fairy tales. The level of accuracy and detail means that these illustrations demonstrate a better knowledge of the Sami and offer a more vivid picture of their culture than the engravings can.

---

<sup>4</sup> Royal Danish Library, *Thott 736*.

<sup>5</sup> He originally made the engravings in octavo format, though they were printed in quarto format around fifteen years later. Leem, *Beskrivelse over Finmarkens Lapper* (1767), København, Roskilde og Bagger International Boghandel og Forlag, 1975, Tab. I.

Yet the tale of the illustrations does not end here. At about the same time, they were to become the motifs for the two Danish court painters Johannes Rach and Hans E. Eegberg, who were otherwise known for painting the monarchy's civic buildings and motifs from Copenhagen. The thirty-five paintings they produced for King Fredrik (painted in 1748 and 1749) echo Leem's illustrations, but in a fashion more fairytale-like and detailed (*Figure 3*). Lode's engravings and Rach and Eegeberg's paintings must have been produced at about the same time, giving us two different interpretations of the same original motifs from Norway.



*Figure 3*<sup>6</sup>

These thirty-five paintings reveal that the European exoticizing and romanticizing of the Sami continued in Leem's time, even reasserting itself in images based on his original paintings. In order to understand the originality of Leem's description of the Sami, we must give a short overview of how they were traditionally depicted.

### **Traditional European Sami Iconography**

In the seventeenth and eighteenth centuries there were numerous expeditions to Sami areas. During this period a fixed Sami iconography was created, presenting two popular and widely different views. One tends to see the Sami as humble and innocent, but also passive and lazy, while the other leans towards the exalted, wild, superstitious, barbaric and heathen. These views are found in the visual and textual depictions of the Sami throughout the last 400 years (Høydalsnes 1999: 16).

The systematic and scientific basis for the established Sami iconography can be found in a work by the Swedish archbishop Olaus Magnus, who is said to have visited Trondheim in 1518–19. His *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555) is an ambitious ethnographic and geographic depiction of Scandinavia's nature, society and culture, and includes a great deal about the Sami (*Figure 4*).

---

<sup>6</sup> *Maleri*, Nationalmuseet, Etnografisk Samling i Danmark, København.



Figure 4<sup>7</sup>

The *Historia* contains a number of vignettes and woodcuts of Sami on skis, on reindeer sleds, hunting, and throwing curses, and of shamans in a state of trance.

The work became well known in Europe. It provided a great deal of useful information, but it also resulted in the creation of an abundance of myths. These myths were finally confirmed in the illustrated works of Johannes Schefferus, *Lapponia* (1673) (Figure 5). Schefferus (1621–1679) was a German scholar who was hired as professor at the University of Uppsala in 1647. As one modern commentator has written, his *Lapponia* 'represents the foundation of a set Sami iconography, lasting way into the 1800s' (Høydalsnes 1999). Schefferus's work was written in Latin, but it was soon translated to English, German, French and Dutch, often abbreviated and adapted.



It is the first extensive study of all aspects of Sami life, and, though it is only a summary of primary sources, he nonetheless thoroughly explains, documents, compares and assesses his sources on a scientific basis. However, although these earlier accounts of the Sami were certainly informative, they also ensured the continuation of prejudiced ideas about the people, their character and religious behaviour.

Figure 5<sup>8</sup>

Johannes Schefferus, *Lapponia* (1673).

<sup>7</sup> Olaus Magnus, *Historia om DE NORDISKA FOLKEN, Förste Delen*, 1976, p. 201.

<sup>8</sup> Schefferus, Johannis, *Frontespisis*, 1673, National library in Oslo.

A prominent feature of Schefferus's work is the depiction of Sami life and culture as something exotic and frightening. An example of this can be seen in the *Figure 5*, the title-page of *Lapponia*. The way the remains of the reindeer are hung up and spread out in this manner, with its legs and head still attached, is macabre. Placed next to the sacred drum (called *runebomme* in Norwegian) with its incomprehensible signs, it is a misrepresentation of the reindeer's place in Sami culture and leaves the impression of a fragmented exoticism, although the total picture bears a resemblance to an established Renaissance iconography. However, since these exotic elements were placed in a strict scientific discourse, with an abundance of documentation (such as the boat, the sled [*pulk* in Norwegian] and the skis in the image), they became even more powerful. The book soon became a standard European source for all who studied the Sami, with significance right up to the 1900s, and therefore, as mentioned above, perpetuated the misconceptions about and prejudices against them (Høyaldsnes 1999:177).

Leem's images have been described and interpreted by many. One of the great critics of the day, P. F. Suhm, was very negative: 'The copperplate engravings are exceedingly bad', he says in 1793, referring to both style and technique. The first to have taken an interest in them from the perspective of art history was the art historian and director of cultural heritage Harry Fett (1875–1962). For him, Leem was an adventurer telling tales, and he viewed the illustrations as 'innocent', 'naïve', with a 'veil of polar adventure', while at the same time genuine and authentic. With respect to art history, he places the illustrations within a tradition of general depictions of indigenous populations, not tied to a specific Sami tradition. He has a favourable view of Leem's illustrations and praises his work; however, his comments nevertheless perpetuate a traditional Sami exoticism.<sup>9</sup>

Eli Høyaldsnes is the chief authority on the historical portrayal of the Sami. Yet, since it is impossible to place Leem's illustrations in relation to either of the two main patterns she finds in the European explorers' experience with the Sami, where they are *either* humble and innocent, but passive, *or* wild, superstitious, barbaric and heathen – in both cases primitive – she has no interest in his images. Other modern specialists have either ignored them (Rune Blix Hagen), or characterized them as 'not very realistic' (Ole Henrik Magga). The following statements are in the same tradition: 'the landscape is not like Sami land' and 'the figures are somewhat stiff and clumsy' (Nesheim). Caroline Serck-Hanssen is perceptive when she describes them as characterized by 'exemplary

---

<sup>9</sup> These sources are cited by Eli Høyaldsnes, the chief authority on the historical portrayal of the Sami.

pedagogical clarity', with 'great charm and originality'. The prevailing attitude can be summarized as follows: modern commentators have come to the conclusion that Leem's illustrations are unrealistic, naïve and peculiar, yet of a certain ethnographic interest. I question whether the engravings are in fact unrealistic, and if so, by what standard? Is there any residual Sami exoticism in Leem? Are there other pictorial traditions which could provide useful background knowledge? And last but not least, what is the intricate relationship between the text and image in Leem's work?

### **Pictorial Traditions: Pedagogical Diagram and Pictograms**

From these considerations four possible traditions emerge with which Leem's illustrations might be connected:

1. an exotic Sami iconography, where the reindeer and the shaman play a central role
2. a mimetic, ethnographic depiction
3. a timeless, naïve, fable style
4. an educational, encyclopedic technique.

Of the first tradition we find only fragments, as Leem's work is written in opposition to the majority of earlier depictions. Regarding the second tradition, I do not believe that realism is a useful basis on which to evaluate the illustrations. Many contemporary depictions scored much higher in ethnographic reliability. Looking at the fable style, there are unmistakable beautifying, childlike and naïve features in some of the illustrations. However, I believe this aspect of timelessness belongs in an entirely different context.

A more sensible place to start the assessment of these illustrations is with the fourth tradition. This brings us to the history of the pictogram, and the legacy of *Orbis Sensualium pictus* ('The world in pictures'; 1657) by John Amos Komenský (Comenius).

John Amos Comenius (1592–1670) was a Czech teacher, writer and educational theorist. He established a tradition for didactic textbooks with illustrations closely related to the pictogram. The images are clear and simplified illustrations accompanying a teaching text on the opposite page (*Figure 6*). Comenius believed things are better understood when they are experienced through several senses, which he explained with this statement in the preface of his book: 'nothing is in the mind that was not first in the senses'.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> This axiom, often accredited to John Locke, is in fact from Thomas Aquinas's *De veritate*, q. 2 a. 3 arg. 19; Aquinas himself adopted it from Aristotle and the Peripatetic school of Greek philosophy.





Figure 6<sup>11</sup>

A pictogram is a stylistical, graphical symbol representing a concept, an object, an activity, a place or an event. A pictogram may also be regarded as a form of writing, in which ideas are transferred by means of drawings. They have been used in petroglyphs and on totem poles by tribes in North America and in China, and as hieroglyphs in Egypt. Pictograms are simplified images, marked by a certain culture without being connected to a specific location. In a pure pictogram, the social context is left out entirely.

The famous theoretician and expert on images W. J. T. Mitchell dedicates generous space to pictograms and ideograms in his book *Iconology* (1986); philosophizing over the origin of the difference between image and text, he regards the pictogram as part of the process of turning reality into writing. Artefacts such as a Native American image of an eagle may be regarded either as metonymy or mimesis: as a signature for a warrior, an emblem of a tribe, or simply the image of an eagle. Among the Sami people, the reindeer has played a similar symbolic role as a metonymy for the entire Sami culture and way of life. As Mitchell puts it, what is an image if not a different way of writing? (Mitchell 1986: 28). In the eighteenth century there was, in fact, a widespread opinion that hieroglyphs and pictograms should be stripped of their magical and mythical associations, in order to function as models for a new scientific language which aimed at securing perfect communication and an intelligent entry into the objective reality.<sup>12</sup>

The pictogram is characterized by its stylism and its focus on obvious lines, in particular the basic geometrical figures: circle, point and straight lines. The stylised form and the geometrical figures have long been used in pedagogical wall diagrams and as symbols on posters.

<sup>11</sup> Comenius, Joh. Amos, *Orbis sensualium pictus*, reproduction from 1979, in facsimile, of the first first edition from Prague 1685, p. 2.

<sup>12</sup> A view held, for example, by Vico and Leibniz. See Mitchell, *Iconology*, p. 28.

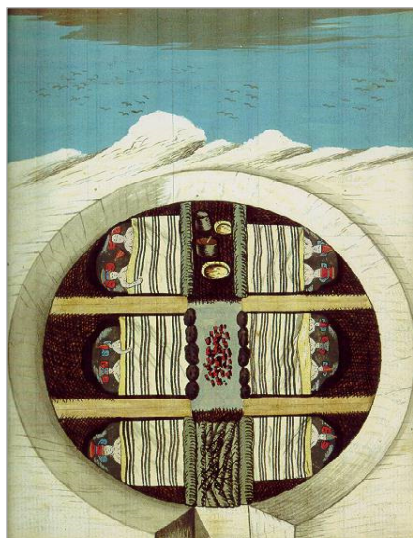


Figure 7<sup>13</sup>

Leem illustration

The Leem illustration shown in *Figure 7* combines the pictogram with elements of an ethnographic environment to create a single image. We see a cross-section of a Sami tent from above, while the landscape is seen horizontally. The pictogram of the Sami sleeping must be seen from above, as its purpose is to be informative, not unlike a classroom poster, simply showing how the Sami sleep. However, the pictogram is placed in an environment of mountains and sky, seen horizontally like a normal picture, and thus becomes part of a narrative.

It still retains its simple message, as Leem put it, 'On top he has a skin rug and a thick blanket [...] the husband with his wife, his children and his servants all lie on the bare earth stark naked, even during the strong cold of winter.'<sup>14</sup> The aspect of didacticism runs through the entire work and there are numerous similarities between the use of images in Comenius and Leem. Before we explore these didactic elements further, however, we must examine the overall structure of Leem's work.

### The Structure of the Work: The Cosmic Pictogram

In the 1600s the cosmographic overall view of the world was clearly divided into three: cosmos, topos and chronos: a complete cosmic world order of coordinates in space and time, a pattern which marked the religious preaching, psalm books and other religious books of the time.<sup>15</sup> Remnants of this worldview

---

<sup>13</sup> Leem, Tab. XXXII.

<sup>14</sup> Leem, *Beskrivelse over Finmarkens Lapper*, p. 108.

<sup>15</sup> Henrik Horstbøll, *Menigmands Medie Det Folkelign: Bogtryk i Danmark, 1500–1840* gives a brilliant representation of this, with many good examples.

can be found well into the 1700s, even in scholarly works of the Enlightenment such as Leem's *Beskrivelse over Finmarkens Lapper*. The work has a three-part structure, starting with three chapters putting the depiction of the Sami in a chronological perspective (*chronos*). The next part is *topos*-related, describing the practical life of the Sami (chs. 4–18). The work concludes with a section on heathen and Christian beliefs, which ends in a *cosmic order* (chs. 19–23). The simplified and didactic form of the pictogram can be used to demonstrate this compositional structure in a model.

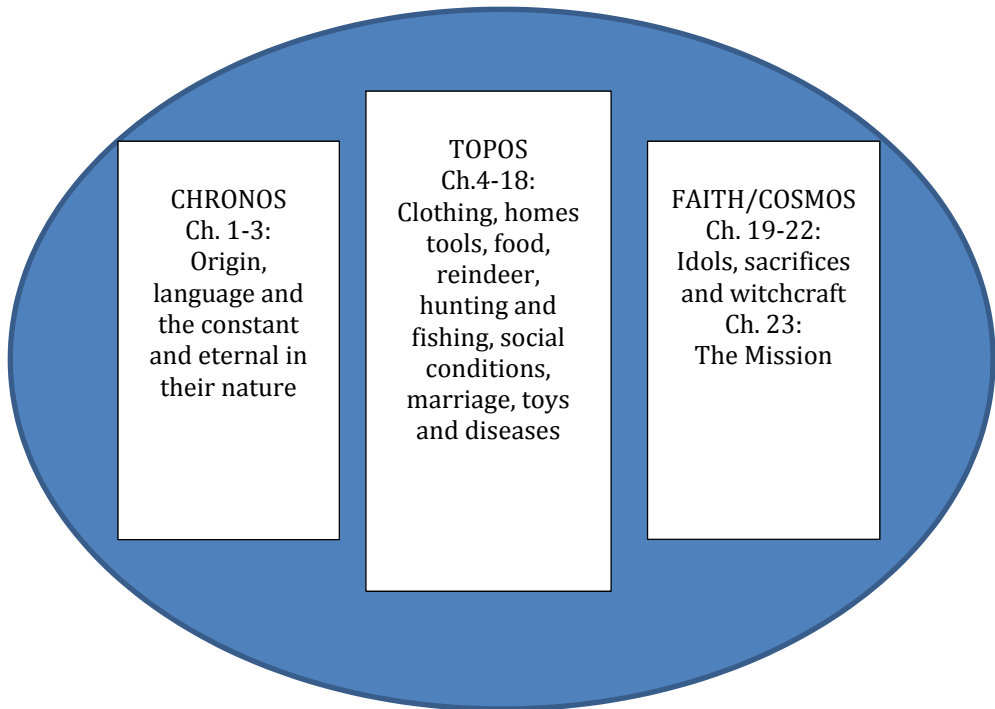


Figure 8<sup>16</sup>

The structure expresses a world order, but also a general mindset. The number 23, given to the last chapter, that on the Finnmark Mission, is not accidental. It is the sum of 10 + 10 + 3. According to Christian tradition, this

<sup>16</sup> The author's illustration.

number is sacred and associated with Christian intervention. The number symbolizes the divine vengeance that falls upon sinners, but also salvation for faithful Christians.<sup>17</sup>

Throughout the work, we follow a movement *from* the Sami origins, a prehistoric time about which we can only wonder, *through* a unique Sami culture related to the local and the domestic, *towards* that which should and will be changed by Christianity. Furthermore, the demand for change only applies to the Sami's religious beliefs; Leem never states that there is need for a change to their other customs, language or general manner of living. The entire work is suffused with love and respect for the Sami culture, values and way of life.

I shall now address the three units into which the text is divided, in order to determine whether there is a change in the relation between text and image during the course of the work. Does our thesis that Leem's illustrations draw on the tradition of the pictogram remain of the pictogram as the structure of the work stay valid? Are there aspects of Sami life and living conditions that are more easily stylized into pictogram-like diagram than others? Why are the illustrations not more representational? How does Leem illustrate religious beliefs and the relation to divinity? What happens to the traditional Sami iconography?

### **Chronos: Origin and Natural Characteristics**

What is original about Leem's description is that the appearance and characteristics of the Sami are fixed in time and connected to their collective, natural way of adapting to the climate. By describing them using a collective typology instead of doing individual portraits, he makes their culture seem eternal and unchangeable. We find his original combinations of mimetic descriptions of everyday life and stylized figures in the thematic and social circular composition below. First, a description in words: "With the Sami people and in particular with the Sami farmers in Finnmark, there is this custom – when smoking tobacco was scarce – that ten men smoke the same pipe, one after the other, tasting the pipe before handing it on to the next man." (Leem 1975: 128). This is followed by an image:

---

<sup>17</sup> Gunnar Quranström has an in-depth discussion of the number 23 in *Poetry and Numbers: On the Structural Use of Symbolic Numbers*, p. 21. The number is a synthesis of elements from both the Old and the New Testament. It is the sum of 10+10+3. See also Alastair Fowler, *Triumphal Forms* 1970, pp. 8, 100, 136, 145, 168 and 192.



*Figure 9*<sup>18</sup>

Leem illustration.

The illustration converts the text into an image, yet it becomes something more. The text itself centres on the situation, which is quite simple: lack of tobacco and the sharing of blessings. Around this fairly straightforward message, the image creates a huge space for association. The various shades of grey representing the original colours demonstrate diversity and a complimentary and complex togetherness. The shadows we observe come from a source of light we cannot see, and only barely perceive. The shadows dominate; they stretch out into a point the meaning of which we cannot understand simply by looking.

The symbolic power of the light is implicit in the image, yet it is asking for an explicit interpretation. There is an atmosphere of coexistence, peace and harmony in the scene. The graphical form of the figures endows them with a tinge of cultural assurance and peace in itself. Their material weight drags them towards the ground. At the same time, the men are like geometrical figures, stylized cones of two kinds: the bottom less material than the top. If we lift our gaze from the heavy figures to the landscape above, characterized by massive clouds against the sky, we meet geometrical patterns of birds. In their flight they contrast with the heaviness of the landscape and its figures, and lead us to movement and lightness.

The entire image may be understood as a pictogram, not related to any place or activity. It is as a contemplative representation of the main characteristics of a culture: harmony, peace of mind, and tranquillity unified in one concept – togetherness. At the same time, Leem's distinct stylized images allow us to visualize *time*. In this image, it is standing still. As spectators we experience a sense of both timelessness and eternity. Since ancient times these figures have been sitting in a circle just like this, long before tobacco came to Europe.

---

<sup>18</sup> Leem, Tab. XXXVII .

### Topos: The *Lavvo* and the Reindeer

The Sami culture (specifically the reindeer-herding Sami) is entirely defined by the *lavvo* and the daily activities associated with it, which form their topological reality. The *lavvo* is a conical tent consisting of poles covered by reindeer skin, and it is where the Sami eat, sleep and live. Leem has numerous illustrations of these unique homes, and he features them not as mimetically pictured exotic objects, but rather in informative, pedagogical diagrams. In the example shown in *Figure 10* the most important feature of the *lavvo*, namely the wall of reindeer skin, is removed, and only the daily activities remain, for pedagogical reasons. In the traditional European iconography of the Sami, it is not the *lavvo*, but the reindeer that has become emblematic of the entire culture, together with the sacred drum and shamanism, which we saw in Schefferus's frontispiece earlier.



*Figure 10*<sup>19</sup>

Leem illustration.

In Leem everything is different, although the reindeer still plays an important role in his pictorial universe. The description of the reindeer and life with the reindeer makes up by far the largest group of illustrations, in text as well as in image. In fact, they represent more than a quarter of all the illustrations (twenty-six in total). This must be interpreted as an expression of Leem's fascination with the concrete living conditions of the Sami people. Leem's description of the reindeer is not true to nature, but nor is it exoticized or made symbolic as seen in Schefferus; it is simply shown as a vital resource in life. We meet the reindeer at the mating game, hunted by wolves, tormented by snakes and insects, beside the tent, sharing its dinner with the humans, locked up in its enclosure, being milked, being marked, being tamed, being slaughtered, as a draught animal at the annual removals of camp, with a bell around its neck, running, swimming, eating, and as a sacrificial gift in holy places

<sup>19</sup> Leem, Tab. XVI.

of worship. Leem's portrayal of the reindeer is specific and vivid. His description of the burdens of the reindeer is far from any kind of romanticizing exoticism or general iconography: "The reindeer are much tormented in the summer by some flying insects which find their way into their noses and pester and worry them to a great extent." (Leem 1975: 137).

Everywhere in the text are close ties between words and illustrations, with pictograms and diagrams, much like in a modern textbook for schools. Let us take a look at two examples of this didactic diagram style.

This and other illustrations have been made in such a way that each one summarizes a long attached text; a single picture is often used as an example of several different comments. Here we can see the various phases in the story of procreation in one picture; from the mating game of the bucks until the offspring have arrived. The does stand aloof, while the little calves are already half grown. Readers are meant to understand that this picture is not a mimetic or an ethnographic representation of reality. Leem combines several events in the same picture. The diagram gives us the story of preparing for the mating game and the result of it, the calves, leaving out everything that takes place in between.

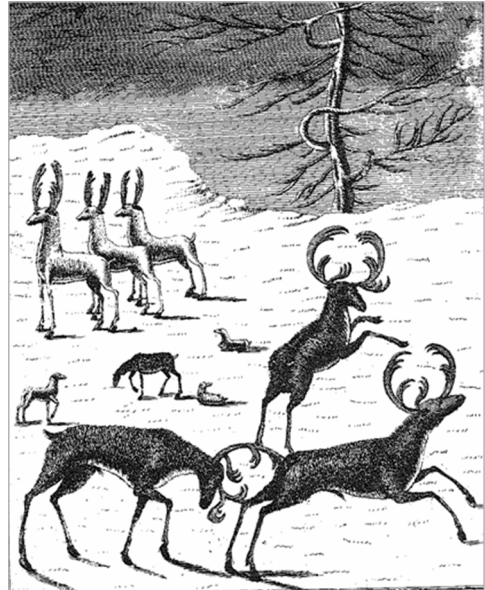


Figure 11<sup>20</sup>  
The mating game.

We need to turn the page to the subsequent illustration in order to see the doe and the buck in close contact. This narrative technique whereby several actions are compressed into one picture is well known from religious pictorial art.

The compressed, didactic pictogram style, with various stories in the same picture, is even more obvious in diagram 43.

---

<sup>20</sup> Leem, Tab. XXXIX.



Figure 12<sup>21</sup>

The illustration is, in fact, put together from a series of independent pictograms, with no obvious narrative connection between the elements. When they are merged into a single image, however, they allow us to invent an entire story about hunting, fear, escape and death. Seen from the bottom of the picture we have the following row of pictograms: 1) Wolf = danger, 2) doe alone = easy prey, 3) herd of reindeer = safety, 4) bones = dead reindeer, 5) raven = carrion bird, 6) reindeer running downhill = easy prey, 7) reindeer running uphill = survival. Such an interpretation is of course facilitated by the added text – here is an example of the close ties between text and image:

But on foot, the wolves are faster than them, and thus more damage is done before help gets there. When a wolf finds a reindeer grazing somewhere, and the animal runs in the direction of the Sami camp, he [the wolf] runs with all his might to get ahead of it and make it run towards the desert, where he can fearlessly kill and devour it.

Rarely does a wolf catch a reindeer running uphill, for in this case the reindeer is quicker; it is downhill that he has the advantage of his speed. (Leem 1975:144)\

It is worth noting that the picture is independent of the text; as a pictogram, it carries weight on its own. The stylized figures give a clear, expressive, efficient and multi-faceted picture of the relationship between wolf and reindeer. The picture tells us a great deal, and the content is quite clear to us. You do not need to know the Sami culture, or Finnmark, or reindeer husbandry to understand the message of the drawing. The lavvo and the significance of the reindeer are, of course, among the things that the pictogram is best suited to depict; nevertheless, the style de-exoticizes the Sami culture. Evidently, our theory about the pictogram is still valid. Is Leem successful in depicting religion with the same method?

<sup>21</sup> Leem, Tab. XLIII.



### Faith and Cosmos: The Number 23 and the Power of the Circle

Traditional Sami iconography often focused on the primitive, the wild, and the exotic. Leem does not shy away from these ideas, as shown by his depiction of things such as the sacred drum. However, his depictions are not exoticizing, but informative.

Without the accompanying text explaining that this is a depiction of heathen rituals, the illustration could have been of any social interaction; the style is neutral, as in the rest of the book. A far more difficult task is depicting abstract concepts such as religion and cosmic world order, to represent faith in a concrete pictogram. Nonetheless, it seems as if that is exactly what Leem is attempting in another of his illustrations.

Illustration XCV portrays a congregation too large for a tent, standing in a semi-circle. They gather around a central figure, though the grouping remains open, facing out towards nature. The person in the middle, who appears to be the missionary himself, is wearing a Sami costume. He is reading from a manuscript while the Sami are reading from a religious book, which could be the Bible, catechism or perhaps a psalm book. (Apparently they are all literate, though this perhaps expresses a pious wish more than a reality.) The significant feature for us is the composition: women and men, children and adults, even the reindeer in the background, are forming a half circle.

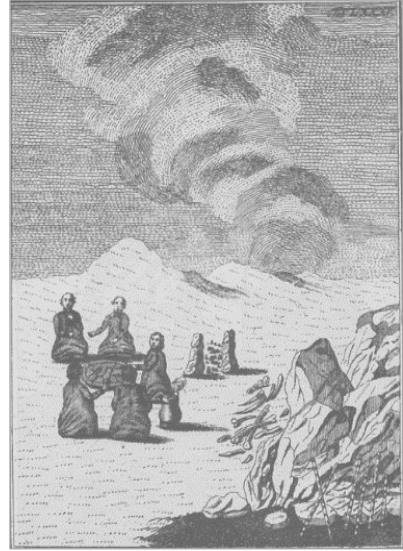


Figure 13<sup>22</sup>

Illustration of a heathen sacrifice.



Figure 14<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Leem Tab. LXXXV (85).

<sup>23</sup> Leem, Tab. XCV.

The illustration, symbolizing conversion and new *faith*, uses a simple graphical form as its argument and model, namely the shape of the *circle*. Indeed, the circle is found throughout the work, along with the cone and the point. The *lavvo* is circular, both as a cut-out and with walls, as pictogram or mimesis. The harmony of the pipe-smoking community is formed by figures sitting in a circle. Even the grazing or working reindeer appear in a round enclosure when they are not being chased. The sitting, cone-shaped figures form a circle, both for work and festivities. The sacred drum is round, and in those performing the ritual (see *Figure 13*) are in a circle formation.

By means of this compositional pattern, Leem uses the illustrations to *unite* the compositional pattern of the book with what characterizes Sami culture and world view: the circle. The result is a harmonious undertone throughout the book. Finally, Christianity encloses the Sami and their life in the cosmic cycle. The circle is opened far back in the darkness of history – in chapter 1, 'On the Origin of the Sami' – and closed in chapter 23, 'About the Mission in Finnmark'. The concluding chapter 23 sets out the conversion of the heathens as a task for organized missionary operations and as an expression of the cosmic order of salvation. The numbering of the chapters summarizes in numbers the work's conclusion: the origin and culture of the Sami represent an open question; the mission provides the answer.

### **Conclusion**

The one hundred and one illustrations, many of them following this circular pattern, constitute an important and integral part of the work. Nonetheless, the reader is left with a feeling, from the physical form of the book, that someone – Leem, or perhaps rather the authorities in Copenhagen – regarded these illustrations to be of limited importance. They are placed in a section at the end and were printed separately. The people portrayed are not individuals as much as they are graphical figures. Social occasions such as weddings are conventionalized and symbolic, not described as real, everyday events. Leem simply did not want the illustrations to be complete pictures. His intention was neither to provide a mimetic description of reality, nor to carry on the tradition of exotic tales of the Sami, but instead to create graphically illustrated forms, for edification, information and didactic purposes, in the form of pictograms and diagrams.

The paradox of Leem's work is found in the contradiction between the more conventional ideas in the text and the originality of the illustrations. The same paradox is found in the contrast between his authoritative, conventional view of the Sami population with regards to the mission, and his transgressive appreciation of the unfamiliar Sami culture. Their religious beliefs are an aberration that should be corrected, while their culture is something he holds very dear. There are aspects of their beliefs which are alien to him, such as the

magic, the sacred drum and the shaman. However, he is able to describe these features soberly, never attempting to demonize them in any way, and particularly not in the illustrations. The Sami people are never reduced to objects of taxation or objects for the Church, but remain living and breathing human beings, portrayed with respect. There is no sign of him wanting to assimilate the Sami into the Norwegian population; quite the opposite. Nowhere are they presented in a negative or frightening way, or as having an undesirable lifestyle. The stylized, sober and general style of the illustrations serves its purpose, which is to correct the impression of the Sami as brutish, primitive and exotic, and rather to portray them as what they were to Leem: simply *different*. To express this Otherness, the pictogram works well. In Leem's book it has an estranging and neutralizing effect; the Sami are different, strange even, but they are still people, just like us.

## BIBLIOGRAPHY

- Comenius, John Amos, *Orbis sensualium pictus*[1685]; repr. in facsimile, 1979.
- Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* [1966], Bristol, Tavistock Publications, 1974, p. 296.
- Fowler, Alastair, *Triumphal Forms*, Cambridge: Cambridge University Press, 1970, pp. 8, 100, 136, 145, 168 and 192.
- Hagen, Rune Blix, *Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab*, Skrifter 2, 2003, p.79-84.
- Horstbøll, Henrik, *Menigmands Medie Det Folkelign: Bogtryk i Danmark, 1500-1840*, Copenhagen, Museum Tusulanums Forlag, 1999.
- Høydalsnes, Eli, *Møte mellom TID og STED. Bilder av Nord-Norge*. Dr. art. Graden, Institutt for kunsthistorie, Universitetet I Tromsø, 1999.
- Jacobsen, Yngve Sandhei, "Descriptions of Borders: Carl von Linné and the Term *Litteratur*", *Ut i det ukjente: Festsjift til Erik Østerud på 70-årsdagen*, ed. by Steiner Gimnes and Sarah Paulson, Trondheim, Tapir Academic, 2006, pp. 91-104.
- Leem, Knud, *Beskrivelse over Finmarkens Lapper* ['A description of the Lapps of Finnmark'], Copenhagen, [1767], Rosenkilde og Bagger International Boghandel og Forlag, 1975.
- Magga, Ole Henrik, "Knud Leem som utforsker av samisk språk og kultur", in *Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab*, Skrifter 2, 2003, , p. 29-43.
- Magnus, Olaus, *Historia de gentibus septentrionalibus*, Rome: [apud Ioannem Mariam de Viottis Parmensem], 1555.
- Mitchell, W. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Nesheim, Asbjørn, "Efterord", i Knud Leems *Beskrivelse over Finmarkens Lapper* 1776, Roskilde og Bagger International Boghandel og Forlag, København 1975. p. 1-10.
- Serck-Hanssen, Caroline, *Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge*, Nordnorske Kunstmuseum, Tromsø 2002. Royal Danish Library, Thott 736, 4to.
- Schefferus, Johannes, *Lapponia; id est, regionis Lapponum et gentis nova et verissima description*, Frankfurt, Wolff, 1673.
- Thon, Jahn Holljen, *Talende linjer Lærde illustrerte bøker 1625-1775*, Oslo, Novus Forlag, 2011.
- Quaranström, Gunnar, *On the Structural Use of Symbolic Number*, Lund: C. W. K. Gleerup, 1966, p. 21.

## «PÅ LANDEVEIENS GRØFTEKANT I SØLEVANN TIL KNES». GRENSEOMRÅDER I ALF PRØYSENS BARNEVISER

SVEIN SLETTAN<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *«Knee-deep in the Muddy Water of the Roadside Ditch». Boundary Areas in Alf Prøysen's Children's Songs.* The children's songs by Alf Prøysen (1914-1970), esteemed Norwegian author and artist, form an important part of his literary and musical legacy. This article discusses a characteristic feature of Prøysen's song lyrics for children, namely his fascination for boundary areas, often implying a form of existential meeting between different life spheres. One example is found in "Den første løvetann" ("The First Dandelion"), where the small boy picking a dandelion in a ditch is presented as more natural and lively than the clever children walking with their bouquets on the road. Besides this relation and meeting between the vigorous child and the growth of nature, I discuss boundary phenomena like children's relations to animals and material things and the relation between children and adults.

**Keywords:** *children's literature, children's songs, song lyrics, boundaries.*

**REZUMAT.** *«Knee-deep in the Muddy Water of the Roadside Ditch». Spațiile „între” din cântecele pentru copii ale lui Alf Prøysen.* Cântecele pentru copii ale lui Alf Prøysen (1914-1970), cunoscut autor și artist norvegian, reprezintă o parte importantă din moștenirea sa literară și muzicală. Acest articol analizează o caracteristică a versurilor cântecelor pentru copii ale lui Prøysen, respectiv fascinația acestuia pentru zone de frontieră, adesea implicând ideea unei întâlniri existențiale dintre diferite sfere ale vieții. Un exemplu concludent se regăsește în "Den første løvetann" („Prima păpădie„), unde băiețelul care culege păpădia din șanț e prezentat ca fiind mult mai natural și plin de viață ca ceilalți copii care se plimbă pe drum cu buchete de flori în mână. În afara legăturii dintre acest copil viguros și înflorirea naturii, voi discuta și alte fenomene aflate la limita dintre lumi, cum ar fi spre exemplu legătura dintre copii și animale sau lucruri ori legătura dintre copii și adulți.

**Cuvinte cheie:** *literatură pentru copii, cântece pentru copii, margini.*

---

<sup>1</sup> Svein Slettan is an Associate Professor in the Department of Nordic and Media Studies at the University of Agder, Norway. He is the author of *Inn i barnelitteraturen [Into Children's Literature]* (2010) and has published a number of articles on a variety of literary topics. E-mail: svein.slettan@uia.no

«På landeveiens grøftekant i sølevann til knes» – det er en linje fra Alf Prøysens kjente barnesang «Den første løvetann». Og formuleringen peker mot det motivet jeg vil befatte meg med her. Grøftekanten er et grenseområde.

Min tanke er at en kan finne noen slike grenseområder som Prøysen vender tilbake til flere ganger i barnevisene. Det kan være konkrete grenser i settingen, som grøftekanten og andre utkanter. Eller det kan være andre former for grenseområder, som forholdet mellom menneskenes og dyrenes verden, eller mellom barnet og den voksne. En fellesnevner er uansett at Prøysen så ofte knytter inn noe eksistensielt når han befatter seg med slike grenser. Dette ser vi også i resten av barneforfatterskapet, som i bøkene om Teskjekjerringa, der Teskjekjerringas stadige overganger mellom å være stor og liten, og mellom menneskeverdenen og dyreverdenen, ofte gir et inntrykk av noe allment, av livets vilkår.

### Grøftekanten

Men altså, til barnevisene. Og her begynner vi helt konkret i det fysiske miljøet, med *grøfta*, i visa «Den første løvetann» fra 1951. Prøysen viker av fra den slagne landevei der de flinke går, og ser ut i *grøfta*, i grensesonen der sølevannet rår og fireåringen stabber. Her finner han det som det er verd å lage en sang om. Slik går de tre første strofene:

«Det sto en liten løvetann så freidig og tilfreds  
på landeveiens grøftekant i sølevann til knes.  
Et bustehue lyste gult: Å nei, hvor jeg er fin!  
Den hadde nettopp speilet seg i sølepytten sin.

I *grøfta* gikk en liten pjokk, som pjokker ofte går,  
i våt og skitten kjeledress, med gult og bustet hår.  
Han satte seg i søla ned og strakte ut ei hand  
og nappet opp med rot og topp sin første løvetann.

På veien kom det mange barn, de kvidret lyst og lett  
imens de ordnet fort og flinkt en blåveisblå bukett.  
Og pjokken ropte: «Se på meg, hva jeg har funnet her!»  
Men barna bare lo og sa: «Så pjuskete den er!»<sup>2</sup>

Men gutten tar med seg blomsten som gave hjem til mor, og blir vel tatt i mot, som vi kanskje husker: «Det aller største mor vet om, er nemlig guttemann / som kommer hjem og har med seg sin første løvetann».

<sup>2</sup> Alle sitater fra Prøysen-visene er henta fra: Alf Prøysen: *Viser og dikt* (bd. 1-3), Musikk-Husets Forlag, 2014.



Willie Nordrås  
illustrasjon til «Den  
første løvetann» i  
*Teddybjørnen og  
andre viser* (1951).

Figur 1<sup>3</sup>

Prøysen retter ikke blikket mot *veien*, den kultiverte sonen, der de andre barna «fort og flinkt» ordner sine buketter. Hans sympati ligger hos gutten i grøfta. Her knytter han sammen livet i den vesle pjokken med livet i løvetannen. Begge har liv og sjel, og begge er gule og bustete i toppen, som en antydning om at det livet som finnes i blomsten og det livet som finnes i gutten er runnet av samme rot.

Pjokken er ikke styrt av flinkheten og kategoriseringen som kommer med alderen, og som preger de eldre barna på veien, med sine blåveisblå buketter. Han følger i stedet sin spontane skjønnhetssans og går etter den sterkeste vårfargen, løvetannens blussende hode. Plasseringen i grøfta antyder en livsvisdom. De største skatter finnes ikke på den slagne landevei. Og de som har evne til å finne skattene, er de som har minstebarnets naive oppdagerglede og begir seg ut i randsonene.

Tanken går til det parallelle løvetannmotivet i Prøysens voksende «Å, den som var en løvetann» (1965), basert på diktet «Hestehov-lykke», fra 1964. Også her er det plasseringen i marginalen som er utgangspunktet – en besjelet løvetann i skitt og sølevann og halvt gjemt i utkanten, blussende «bak et søplespann». Men her er det løvetannens drøm om å bli sett og lagt inn til brystet på et levende menneske, liv mot liv, vi får formidlet. Motivet er kjent: Den forbisette løvetannen som et særlig sterkt, lysende, brennende uttrykk for liv. Og en anelse om at det samme livet som blusser i blomsten, blusser i mennesket. «Så hørte jeg ditt hjerteslag», sier løvetannen fra Bispegata.

<sup>3</sup> Alf Prøysen: « Den første løvetann » i *Teddybjørnen og andre viser*, Oslo, Tiden, 1951, illustrasjon av Willie Nordrås, s. 10. Forfatterens paginering.

Flere diktere har skrevet om løvetannen, og de har brukt motivet på samme måte som Prøysen, gått til grøfta eller kroken og løftet fram den trivielle blomsten som et særlig sterkt uttrykk for liv. Det gjelder Inger Hagerup, Henrik Wergeland og Walt Whitman, for å nevne noen. Slik lyder for eksempel Whitmans dikt "The First Dandelion" (1888):

Simple and fresh and fair from winter's close emerging,  
As if no artifice of fashion, business, politics, had ever been,  
Forth from its sunny nook of shelter'd grass – innocent, golden, calm as the dawn,  
The spring's first dandelion shows its trustful face.

James Russell Lowell, også en amerikansk 1800-tallspoet, er kanskje den som kommer nærmest Prøysens «Den første løvetann», når han lar barn plukke løvetann ved siden av veien:

Dear common flower, that grow'st beside the way,  
Fringing the dusty road with harmless gold,  
First pledge of blithesome May,  
Which children pluck, and, full of pride uphold,  
High-hearted buccaneers, o'erjoyed that they  
An Eldorado in the grass have found,  
Which not the rich earth's ample round  
May match in wealth, thou art more dear to me  
Than all the prouder summer-blooms may be.  
("To the Dandelion" (utdrag), 1845)

Prøysens fascinasjon for grøfta, med sølevann og blomster, som et sted for blussende, bustete liv og vitalitet, kommer også fram i en annen kjent barneviser han har skrevet – «Kveldssang for Laffen» (1951). Her kommer en gutt hjem skitten og med fillete klær, men proppfull av liv, og oppgir at han har snublet i veikanten og havnet i søla i grøfta fordi han ville plukke blåveis. Nå ligger blåveisen igjen i vinterlua hans på grøftekanten, som en talende forening av barneliv og blomster, og i videre forstand som et uttrykk for livets stadige fornyelse:

Nå har jeg fortalt  
det meste som er galt,  
det er ikke så liketil å få med alt,  
jeg glemte å si  
at vinterlua mi  
den ligger på en grøftekant med blåveis!  
 («Kveldssang for Laffen», 1951, utdrag)





Willie Nordrås  
illustrasjon til  
«Kveldssang  
for Laffen» i  
*Teddybjørnen  
og andre viser*  
(1951).

Figur 2<sup>4</sup>

Vi kan vel kalle grøfta hos Prøysen for et romantisk sted, et grensested der den uregjerlige vekstkraften i naturen møter sitt motstykke i det viltre og bustete livet i barnet, et uttrykk for fritt og uspolert liv. Og det barnet som hører til i grøfta har like stor vekstappetitt og næringsvett som løvetannen. Gutten i «Kveldssang for Laffen» ber i siste strofe moren om «en tolv støkker grovbrød med mysost på».

### Det bortgjemte livet

Grøfta hos Prøysen går inn i en større motivkrets som handler om å framheve livsytringer som er skjult, bortgjemt på en eller annen måte. *Hemmelig liv*, kunne vi si med en tittel fra en annen Hedmark-dikter, Rolf Jacobsen. Ganske ofte vender Prøysen tilbake til slike steder der ukjent liv liksom ligger og venter, på eller bakom en grense. I noen av hans barneviser eller dikt for barn kan vi ane en voksen bevissthet som søker mot dette ukjente livet. Voksenbevisstheten ligger tett på barnets livsopplevelse; det er som de smelter sammen i lek og oppdagertrang.

I et lite barnevers fra 1954, «Nå er det sommer, og nå skal vi leke», handler det konkret om å gjemme seg og leke sisten, men det er som diktet også uttrykker en lengsel etter å følge barnet ut i naturen, liksom trå over en grense og gjemme seg der i blomsterhavet:

---

<sup>4</sup> Alf Prøysen: «Kveldssang for Laffen» i *op. cit.*, illustrasjon av Willie Nordrås, s. 16. Forfatterens paginering.



Nå er det sommer, og nå skal vi leke,  
og hvis du ser meg, må du ikke peke  
og ikke si at du har sett meg her  
bak blomstersnø som skal bli kirsebær.  
Nå er det sommer, og nå skal vi tralle,  
så vi blir svimle og kan falle alle,  
og når vi detter, kan vi bare le  
og dukke opp igjen bak epletre.

Det barnlige Arkadia, med sine gode gjemmesteder, er barnets privilegium, men også en lengsel etter frihet og full livsutfoldelse hos den voksne – en forbudt frihet, kanskje. «Ikke si at du har sett meg her», kan slik oppfattes som et utsagn både fra en voksen og et barn.

Ser vi så mer etter blomsterliv i *voksensvisene*, finner vi i større grad også den mørke siden av livsbildet. Slik heter det i «Slipsteinsvæilsen»:

Nå duve det blommer med raulette kinn,  
enga står sammars-kledt,  
raukløver'n bøye seg,  
prestkragen tøy seg,  
brureslørgraset står tett.  
Æillting er kvellsro og kvile og fred,  
og blomma veit ittno om det som skal skje ...

Men  
slipsteinsvæilsen går og går,  
og nå er det je som dræg sveiva i år.  
Slipsteinsvæilsen går og går.  
Å, blommer i enga, je veit å de får!  
Når ljåen blir kvass nok og brynet blir med,  
så kjæm dom i mårå og meie dekk ned,  
så tona som du høre i kvellsro og fred ...  
... det er slipsteinsvæilsen som går ... og går ... og går.  
(Utdrag fra «Slipsteinsvæilsen», 1964)

Ove Røsbak skriver i sin Prøysen-biografi om Prøysen som hippie – blomsterbarn – med røtter helt tilbake til «da han som liten hadde lidd under dette at bekkeblommen og ballblommen, vikkene og kattaugene, fiolene og natt-og-dagen skulle meies ned sammen med ugraset» (1992: 325). Denne levende fellesskapsfølelsen med blomsterlivet, der han trer ut av voksen rasjonalitet og liksom utvider livsfølelsen, finnes gjennom hele produksjonen hans, både for barn og voksne.

## Grenseområdet mot dyrene

Forholdet til blomstene blir altså *ett* slags eksistensielt grenseområde hos Prøysen, framstilt lyst i barnevisene, også med mørke drag i voksenvisene. Et annet grenseområde, som er særlig viktig i barnevisene og i barneforfatterskapet i det hele tatt, er forholdet til dyrene. Og også her er et interessant aspekt dette med å tenke seg dyrene som hemmelig, forbisett liv. De finnes der like over en grense, i en annen livsdimensjon, som vi har slektskap med, men ofte ikke enser.

Akkurat dette med Prøysens interesse for å åpne opp for et mylder av dyr i diktningen sin, ikke minst ville dyr, har noen ganger fått meg til å tenke på Henry David Thoreau i sin skogshytte ved Walden, sjøl om Prøysen så visst ikke var noen friluftsmann. Det er noe med interessen for å *se dyrene*. Thoreau skriver i *Walden. Livet i skogene* (1854):

Det er bemerkelsesverdig hvor mange ville dyr som lever fritt, men skjult like utenfor byene våre og klarer å livsberge seg der, uten at andre enn jegerne har særlig anelse om dem. Hvor ubemerket lever ikke oteren her! Den blir over en meter lang, så stor som en liten gutt, kanskje uten at noe menneskelig vesen har fått et glimt av dem.

(Thoreau 2008: 209)

Thoreau studerer dyrene detaljert og nysgjerrig og sammenlikner dem med menneskene: «Jeg er ikke i tvil om at det var et prinsipp de kjempet for [...]. Og resultatet av denne kampen kommer til å bli minst like viktig og minneverdig for dem den angår, som slaget ved Bunker Hill ble for oss» (sst., 210).

Prøysen har noe av den samme nysgjerrigheten og oppdagergleden overfor dyrene som Thoreau. Dyrediktningen hans er stor og mangfoldig, og han skriver både om husdyr og ville dyr, i husene, i kjelleren, ute i skogen. Med *Teskjekjerringa* har han skapt en figur som har evne til å gå over grensen mellom mennesker og dyr, og noen ganger tas hun nærmest opp i dyrenes livsverden før hun vender tilbake til menneskene igjen. Slik som i én av fortellingene i *Teskjekjerringa i eventyrskauen*, der hun i mikroformat faller i bekken og så blir reddet av frosken, som lærer henne den livsnødvendige svømmekunsten for en som skal ferdes mellom smådyrene i skogen.

Men også i barnevisene handler det ofte om dyr. Mange av disse visene har et visst preg av de klassiske dyrefablene, altså fortellinger der dyrene får menneskelige trekk. Vi kan tenke på kjente viser som «Kyllingen» (1949), «Tordivelen og flua» (1955) og «Reven og kråka» (1955). Flere av visene har også en slags varsom moral som kan minne om de gamle fablene – «det synes du er lite / fordi du er så svær, / men det er mer enn langt nok / for den som liten er», heter det i «Kyllingen».

Men samtidig møter vi også en interesse og respekt for dyrenes naturlige livsform i disse tekstene. «Dyrene gis menneskelige trekk, men innenfor rammen av deres egen artsbestemte dyriskhet,» skriver Henning Hagerup i en artikkel om Prøysens forhold til sjangrer (2002: 36). Vi kan se dyrene som speilinger av oss selv, men også som skapninger med sitt eget hemmelighetsfulle liv. Slik beveger vi oss også på dette området i Prøysens tekster i et grensefelt. Vi ser inn i eller berører noe som kan fortone seg kjent, og som vi kan forestille oss at vi lever med i, samtidig som inntrykket av noe annerledes og hemmelighetsfullt bevares. Grøfta er også her et passende sted å begynne, slik som i «Bolla Pinnsvin»:

Når sola stiger rund og gul og farger åsens topp,  
vet alle dyr i skogen at nå skal de snart stå opp.  
Og fuglene de starter med sitt vekkerklokkekor,  
da rasler det i grøfta der hvor bregneløvet gror.  
For nå skal Bolla Pinnsvin gå på skolen.

(Utdrag fra «Bolla Pinnsvin», 1953)

Bolla «tusler over tuer under blåbærlyng og strå / langs hekken borti bakken, rundt et digert furutre». Hun er i sin egen livsverden, men vi kan strekke oss mot den og forme den med våre livserfaringer og vår forestillingskraft, slik Prøysen gjør det i visa.

En annen kjent barneviser om dyr av Prøysen er «Lille måltrost» (1949), som arter seg som en samtale mellom et menneske og en fugl, måltrosten:

:/: Lille måltrost, lille måltrost, hvorfor er du så glad? :/  
"Jo, fordi jeg har rede som ingen vet a'  
langt inni skogen den grønne."

:/: Lille måltrost, lille måltrost, hvorfor strever du så? :/  
"Jo, fordi jeg må finne litt mat til de små  
langt inni skogen den grønne."

:/: Lille måltrost, lille måltrost, har du tre eller to? :/  
"Jeg har tre som er flinke og en som er go'  
langt inni skogen den grønne."

:/: Lille måltrost, lille måltrost, vil du hilse fra meg? :/  
"Ja, i kveld skal vi synge en vise om deg  
langt inni skogen den grønne."

To liv stilles overfor hverandre, og de kan snakke med hverandre, omtrent slik Teskjekjerringa snakker med dyrene når hun er liten. Men i måltrostvisa er det større avstand, også i forhold til de fabelpregede visene der vi følger dyrene i sine menneskefargede aktiviteter. I «Lille måltrost» er det noe hemmelig som forblir skjult for oss. Vi blir stående ved en grense og høre måltrosten fortelle om redet og de små langt inni skogen den grønne.

I denne avstanden merker jeg en vemodsfylt voksenbevissthet som kjenner livets vilkår. Det mennesket som snakker gir et inntrykk av melankoli i utgangspunktet, når det spør hvorfor fuglen er så glad. Og i neste strofe rettes oppmerksomheten mot livet som bekymring og strev for føda – «hvorfor strever du så?». Mens tredje strofe antyder en konflikt mellom *flinkhet* og *godhet* – egentlig den samme som vi så i «Den første løvetann», der de flinke barna gikk på veien, og det gode naturbarnet i grøfta. Og så til slutt: Mennesket i «Lille måltrost» blir stående i sin tilværelse, etter å ha opplevd samhörigheten med fuglen en kort stund. Det må nøyes med å overbringe en hilsen og få den vemodige forsikringen: «I kveld skal vi synge en vise om deg / langt inni skogen den grønne». Det er en gripende omsnuing av perspektiv: Fuglene skal synge om menneskene og *deres* strev og bekymringer. Nesten som en hellig handling, en lovnad om at fuglene vil tenke på menneskene og ønske dem alt godt.

Jeg har lurt på hva det er som gjør denne visa så bittersøt og vemodig. Én ting er teksten, som altså både uttrykker glede og bekymring, nærhet og savn. Men også melodien har et dobbeltpreg. Den går i dur, men den føles som moll. Komponisten, Finn Ludt, har lagt inn to mollakkorder; kanskje spiller det inn. Men det er også noe med de lange frasene i melodien, og det dvelende, flytende ved 3/4-takten, som understreker det ettertenksomme ved teksten.

## Tingenes tale

Så til Prøysens levendegjøring av tingene, eller hans evne til å gi liv til prosaiske og tilsynelatende verdiløse fenomener som en ikke venter skal få liv. Det å besjele blomster eller fugler, eller andre dyr for den saks skyld, er ikke så uvanlig. Dét er det derimot å besjele en gusten eplekart, eller for ikke å snakke om gammel havregrøt, slik som i henholdsvis «Eplekartens sang» (1946) og «Havregrøten» (1950).

Det som skaper en særegen dynamikk i slike viser, er altså at de går inn i et grensespill mellom så *ulike* sfærer. Dermed får disse tekstene en egen karakter. Det er som tingene strekker fram en hånd over en grense for å nå oss, og appellerer til barnets skapende fantasi og evne til levendegjøring av ting rundt seg. Slik kommer vi også ganske tett på et genuint barneperspektiv.

**10. EPLEKARTENS SANG**

*Moderato*  
 Vi hadde plukket eple-re og høstet ren hver topp og gren  
 og båret dem i kjelleren og lagt dem pent i rad.  
 Men oppe i et epletre der hang en liten kart igjen,  
 den var så grønn og gusten, den var ingenting å ta.  
 Men da jeg hadde lagt meg og var sliten, trett og glad,  
 da hørte jeg så tydelig at eplekartens sa:  
 «Plukk meg, kjære, plukk meg,  
 jeg fryser så her.  
 Og du kan da ikke mene  
 jeg skal henge her alene,  
 når du tenker på hvor kaldt og trist  
 jeg får det når det sner!»

*Finis*

Og du kan da ikke mene  
 jeg skal henge her alene,  
 når du tenker på hvor kaldt og trist  
 jeg får det når det sner!

Øystein  
 Jørgensens  
 illustrasjon til  
 «Eplekartens  
 sang» i  
 Lillebrors  
 viser (1949).

Figure 3<sup>5</sup>

Første strofe og refreng i «Eplekartens sang» går slik:

Vi hadde plukket eplene og høstet ren hver topp og gren  
 og båret dem i kjelleren og lagt dem pent i rad.  
 Men oppe i et epletre der hang en liten kart igjen,  
 den var så grønn og gusten, den var ingenting å ta.  
 Men da jeg hadde lagt meg og var sliten, trett og glad,  
 da hørte jeg så tydelig at eplekartens sa:

«Plukk meg, kjære, plukk meg,  
 jeg fryser så her.  
 Og du kan da ikke mene  
 jeg skal henge her alene,  
 når du tenker på hvor kaldt og trist  
 jeg får det når det sner!»

Legg merke til kontrasten igjen, som i «Den første løvetann», mellom det velordnede på den ene siden, og det pjuskete på det andre. Og igjen: Det er livet i marginalen, ytterst ute på kanten, som virker mest intenst, som påkaller interesse.

Dette grensespillet i og med eplekartens der ute som får liv og «talte gjennom ruta til meg inn», er noe oppsiktsvekkende. Prøysen blåser liv i en samhörighet med natur og ting som finnes hos barn, men også hos mange av oss voksne. Og når han går enda lenger, levendegjør en enda mer prunkløs

<sup>5</sup> Alf Prøysen: « Eplekartens sang » i *Lillebrors viser*, Oslo, Tiden, 1949, illustrasjon av Øystein Jørgensen, s. 22. Forfatterens paginering.

ting, havregrøten, og lar den være det eneste *jeg* i teksten, blir spillet mellom ulike sfærer enda mer spesielt – og lystigere! Akkurat som med eplekartan er utgangspunktet i «Havregrøten» hvor lite betydningsfull tingen er:

Jeg vil så gjerne synge litt for deg, min lille venn,  
men jeg er ikke stor og fin og svær.  
Jeg er en klatt med havregrøt som Per har satt igjen,  
det er like godt å si det som det er.  
Da de bar meg inn til frokost, var jeg full av vitamin,  
og jeg ventet på at Per sku' komme ned.  
Jeg trodde jo han var litt glad i havregrøten sin,  
men da de bar meg ut, så visste jeg jo det:

Ingen liker meg, ingen liker meg,  
men det er få som er så glad i Peremann som jeg.  
Og alle er jo glad i no'n, men jeg får bare nei,  
for ingen liker havregrøten, ingen liker meg.  
[...]

Visa utvikler seg så mot en tragikomisk slutt, der spenninga i motivet er bevart:

Det går vel som det pleier, jeg blir sur og hard og kald,  
for det er jo ikke til å holde ut.  
Det er like godt å ende sine dager med et fall  
iblant sølevann og eggesskall og grut.  
Men det siste jeg skal ønske er at Per vil få det bra,  
og at han kan bli en stor og kraftig gutt.  
Jeg har ikke tenkt å klage når jeg plumper herifra,  
det skal bare bli et plask, så er det slutt.

«Det er noe urovekkende» ved denne visa, sier Frida Ånnevik (2014), viseartist fra Hedmark, som plasserer «Havregrøten» inn i kategorien viser for både barn og voksne. Og Jørn Simen Øverli spilte inn visa på utgivelsen *Prøysenvisene som forsvant* i 2005, der han med en både elegant og røff framføring får fram den merkelige blandingen av lystighet og brutalitet som kjennetegner den.

### **Barnet og den voksne**

Den spenningsfylte slutten i havregrøt-visa fører meg over til det siste grenseområdet jeg vil nevne i Prøysens barneviser, egentlig det mest sentrale grenseområdet i tekster for barn i det hele tatt, nemlig forholdet mellom

barnet og den voksne. I den forbindelse blir jeg minnet om et poeng Rolf Romøren har framholdt når det gjelder barnelitteratur:

Forestillingen om et barneliv er uløselig knyttet til forestillingen om et voksenliv: Når vi forteller for barn, iscenesetter vi en «barndom», men samtidig iscenesetter vi vår egen forståelse av hva det vil si å være voksen (1995: 213).

Den voksne selv-bevisstheten, for å si det slik, skytter stadig fram i Prøysens barneviser – i fortellerstemmen, i utvalg av stoff, i framstillingen av barnet, i framstillingen av relasjonen mellom den voksne og barnet.

Det virker som godnatt-sangen eller voggevisa, med sitt ofte melankolske drag, er en sjanger der barnelivet og voksenlivet møtes på en særlig måte hos Prøysen. Her beveger vi oss inn i et bevissthetsmessig grenseland der det stiger fram et større eksistensielt alvor enn ellers. Barnevisa «Godnatt-sang» (1946), er interessant nok rammet inn av et voksenperspektiv. Foreldrene går inn i barnerommet og ser på barna som sover. Blikket er preget av inderlig kjærlighet og et sterkt ønske om at barna skal ha gode drømmer, som de voksne så maler ut. Slik går de to første strofene:

Stille, gå stille gå stille på tå,  
for nå skal vi se til de viltre og små.  
Vi lister oss inn for å kikke på dem,  
:/: men først må vi se at vi har alle fem. :/:

Jon Blund har alt vært her, nå seiler de inn  
i drømmenes land under stjernenes skinn.  
Og Kjellemann drømmer om epler og bær,  
:/: han gynger og husker i bugnende trær. :/:

Som voksne kan vi samtidig ane en bakenforliggende spenning som finnes i skyggen av alle de gode bildene: På den ene side den aldri hvilende engstelsen for barna, på den andre trangen til å holde fast håpet. Og til slutt i visa uttrykkes så den voksnes lengsel etter nattens frihet fra alt strev, i søvnen og drømmen: «Så kryper vi selv under dynenes fjær / og håper Jon Blund har en drøm til oss hver.»

Så vil jeg avslutte med det vi må kalle en barnesang for voksne – «Byssan lull» (1954), en tekst Prøysen skrev som lørdagsstubb i *Arbeiderbladet*. Her slår vemodet ut for fullt, og også ironien, i innlagte kommentarer til visa. Men slutten bevarer håpet i veslebarnet, som en hilsen fra forfatteren og kanskje et uttrykk for lengselen etter å bli fylt av det samme livet, det vi også finner i pjokken og løvetannens trassige liv i «Den første løvetann»:

Byssan lull,  
vesle tull,  
mor og far ska vandre.  
Det ska du og det ska je  
og det ska alle andre.  
Natta er vår siste venn  
alle sammen går mot den.

Å, at det kæin gå ann å bli så trøtt. Itte klyv og krabb så fært da, din  
røveronge. Nå legg je meg, og så kæin du gjøra som du sjøl vil.

Natta er vår siste venn  
alle sammen går mot den.

De vaksne, ja.  
Men itte veslegutten. Hæin krabber bort tel glaset og ser på julestjerna  
med vakne, klare auer.

## LITTERATUR

- Hagerup, Henning: «Langt mer enn fire grep. Alf Prøysen og hans bruk av litterære generer». I: *Gaset er grønt for æille: Ei bok om Alf Prøysen*. Red. Knut Imerslund. Bergen: Fagbokforlaget, 2002.
- Lowell, James Russell: «To the Dandelion» (1845). I: *Concise Anthology of American Literature*. 2 utg. Ed. George McMichael. New York: Macmillan, 1985.
- Prøysen, Alf: *Lillebrors viser*. Oslo: Tiden, 1949.
- Prøysen, Alf: *Teddybjørnen og andre viser*. Oslo: Tiden, 1951.
- Prøysen, Alf: *Teskjekjerringa i eventyrskauen*. Oslo: Tiden, 1965.
- Prøysen, Alf: *Viser og dikt 1, 1932-1953*. Oslo: Musikk-husets Forlag, 2014.
- Prøysen, Alf: *Viser og dikt 2, 1954-1963*. Oslo: Musikk-husets Forlag, 2014.
- Prøysen, Alf: *Viser og dikt 3, 1964-1970*. Oslo: Musikk-husets Forlag, 2014.
- Romøren, Rolf: «Barnelitteratur, modernitet og modernisme. Perspektiv og forskningsoversikt». I: *Norsk Litterær Årbok 1995*. Oslo: Samlaget, 1995.
- Røsbak, Ove: *Alf Prøysen. Præstvægen og Sjustjerna*. Oslo: Gyldendal, 1992.
- Thoreau, Henry D.: *Walden. Livet i skogene* (1854). Oslo: Pax, 2008.
- Whitman, Walt: «The First Dandelion» (1888). I: Walt Whitman: *Complete Poetry and Selected Prose*. Ed. James E. Miller jr. Boston: Houghton Mifflin, 1959.
- Øverli, Jørn Simen: *Prøysenvisene som forsvant*. CD. Oslo: Kirkelig Kulturverksted, 2005.
- Ånnevik, Frida: «Han åpner opp for fliret, den gode tona og det koselige, og så vrir han kniven rundt». Intervju. *Dagbladet*. Musikkredaksjonen. 25. juli 2014.  
[http://www.dagbladet.no/2014/07/25/kultur/musikk/alf\\_proysen/frida\\_annevik/proysenaret/34496528/](http://www.dagbladet.no/2014/07/25/kultur/musikk/alf_proysen/frida_annevik/proysenaret/34496528/)





## SPRÅKETS LEGEME, KROPPENS TALE. OM HANNE AGAS POETISKE INNSIKT

MARIA SIBINSKA<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *The flesh of the language, the speech of the body. On Hanna Aga's poetic insight.* The author of the article presents the main features of Aga's poetic universe, one of the most exciting Norwegian poets, whose voice was heard especially in the 1980's and 1990's. She focuses specifically on melancholy which constitutes the basic tone of Aga's poetry and which may be regarded as one of the fundamental figures in our thought concerning humanity and culture. The reading of Aga's poetry is a .o. based on Julia Kristeva's and Sigmund Freud's theories on the phenomenon of melancholy.

**Keywords:** *Norwegian poetry, melancholy, psychoanalysis, Hanne Aga*

**REZUMAT.** *Corpul limbii, limba corpului. Despre orizontul poetic al Hannei Aga.* Autorul acestui articol prezintă principalele caracteristici ale universului poetic al lui Aga, una dintre cele mai recunoscute autoare din Norvegia, a cărei voce s-a făcut simțită mai ales în perioada anilor 1980-1990. Accentul se pune mai ales pe melancolie care reprezintă tonul de bază al poeziei lui Aga și care poate fi privită ca unul din conceptele cheie pe care noi înșine le avem cu privire la umanitate și cultură. Lectura poeziei lui Aga se face pornind de la teoriile despre melancolie ale Juliei Kristeva și ale lui Sigmund Freud.

**Cuvinte cheie:** *poezie norvegiană, melancolie, psihoanaliză, Hanne Aga*

Trudde du det poetiske var ord? Det poetiske er ein kropp som slår, ein kropp som skrik mot deg og ber om levande stein. Tanken er i handa som eg opnar og let att og som spar stein til nye tre,

skriver Hanne Aga (f. 1943), en av de mest spennende norske poetene<sup>2</sup>. Og hun tilføyer i et intervju: "Det handler om å gi tilbake bilder jeg har i kroppen

---

<sup>1</sup> Ansatt ved Uniwersytet Gdanski, Instytut Skandynawistyki, Polen.(University of Gdansk, Institute for Scandinavian Studies). Har publisert bøker og artikler om norsk poesi, nordisk teaterhistorie (med vekt på Ludvig Holbergs teaterdiktning), samisk kultur. I årene 2006-2008 president for International Association for Scandinavian Studies.films@univ.gda.pl

<sup>2</sup> Denne artikkelen bygger delvis på min bok Marginalitet og myte i nordnorsk moderne lyrikk. Sitatet er fra Agas bok Utan bevis, s. 39.

min, slik de oppleves. Kroppens bilder, kroppens hukommelse – en analytisk bearbeiding”<sup>3</sup>. Hun debuterte i 1981 med diktsamlingen *Skjering med lys*. Til nå har Aga utgitt tolv lyrikkbøker. Utenom debutsamlingen har hun publisert *Forsvar håpet* (1983), *Hard klar rose* (1985), *Bror Sorg* (1986), *Presis Overalt* (1988), *Utan bevis* (1991), *Gå i skuggen/vent på vinden* (1993), *Kraftas* (1994), *Solis* (2000), *Eit rom å falle inn i* (2005), *Som om ein ny dag skal komme* (2008), og *Snart er møtet over* (2014).

Som den første norske poeten deltok hun på den storslagne poesimønstringen i Colombia. På åpningskvelden under XII Festival Internacional de Poesia de Medellin i 2002 fikk publikum på ca. åtte tusen høre henne lese sine tekster på norsk og engelsk, og opplesningen ble supplert av en spansk oversettelse. Det kan også nevnes at hennes poesi var representert under “Wiersze w metrze”-prosjektet, den polske varianten av “Poems on the Underground” (Warszawa, 2009). Bortsett fra det rent litterære, var Aga med på slike tverrkunstneriske prosjekter, som forestillingen *Steinrosetoner* (1988), Knut Erik Jensens fjernsynsproduksjon *Stein/Roser* (1990), poesikonsertene *Friheten kommer* (1992) og *Tid for bruer* (1998), samt forestillingen *Eit anna lys, eit anna vatn* (2000), der musikk, dans, bevegelse, bilde og ord skapte flerdimensjonale uttrykk.

I følgende artikkel vil jeg presentere hovedtrekkene i hennes poetiske univers, og deretter ønsker jeg å komme nærmere inn på det melankolske som danner grunntonen i Agas poesi. I lys av psykoanalyse kan melankoli betraktes som en av de sentrale figurene i vår tenkning om mennesket og kulturen. Sett fra dette perspektivet peker erfaringene som formidles gjennom Agas poetiske tekster, mot kjernen i menneskets samfunnsmessige eksistens. I min lesning av Agas poesi vil jeg blant annet vise til Julia Krsitevas og Sigmund Freuds teoretisering rundt melankoliføenomenet.

### **“Alt er språkets veg”. Hovedlinjene i Hanne Agas forfatterskap**

“Alt er språkets veg. Ordet som ikkje kom. Biletet som/vart trakka på. Lyden utan skrik.”, leser man i *Kraftas* (s. 17). Hanne Aga skriver seg inn i en bredt definert modernistiske tradisjon, og er en skriftorientert poet. Diktningen hennes er utpreget metapoetisk, stundom insisterende selvreflekterende. Hun setter ord på den søkende prosessen, og hun “forener det ekspressive og det reflekterte i tekstene sine. Frigjøring framstår derfor ikke bare som noe kroppslig (eller seksuelt) i kulturradikal ånd, men som et resultat av en prosess der både kropp og språk er ‘involvert’”, skriver Øystein Rottem i sitt trebinds verk om den norske etterkrigs litteraturen<sup>4</sup>. Rottem framhever at Agas bøker også representerer en annen viktig tendens i den nyere diktningen – nemlig problematiseringen av

<sup>3</sup> E. Pollestad, “Hanne Aga – ved kildene”, Nordlys, 22.11.1991.

<sup>4</sup> Ø. Rottem, Etterkrigs litteraturen, b. 3, Oslo 1998, s. 561.

grenser mellom det lyriske og det poetiske. "Et episk element finnes i flere av dem, der bruddstykker fra noen navngitte gjennomgangsfigurers personers tanker og liv bidrar til å skape en sammenheng"<sup>5</sup>.

Genremessig beveger Agas bøker seg (bortsett fra hennes første diktsamling, som er nokså tradisjonell) i grenselandet mellom dikt og poetisk fortelling. En slik genremessig transgresjon uttrykker behovet for å overskride språkets og fortellingens grenser. Agas forfatterprosjekt kjennetegnes av noe hun selv beskriver som *en poetisk forståelse* av verden og mennesket. Med dette forstår hun en samlende, ikke-lineær oppfatning av virkeligheten som kan erkjennes kun gjennom å være lydhør i forhold til flest mulige språk og stemmer som eksisterer samtidig rundt oss<sup>6</sup>. En slik oppfatning av virkeligheten er ikke uten betydning for komposisjonen av hennes *fortellende poesi*, som ikke bestandig underordner seg en lineær forståelse. Det er heller en assosiativ bølge som utgjør "den røde tråd" i tekstenes vev. Betegnelser som "poesiroman" (*Bror Sorg*) eller "poesi/forteljende" (*Kraftas*) røper forfatterens overskridende holdning til genrerregler. Men poetisk fortelling som en genrebetegnelse er heller ikke alltid tilstrekkelig. "Den djupe fortvilninga er ikkje forteljande – er ikkje eit dikt. Det er gravehender", sies det i *Utan bevis* (s. 20).

Poesien i Agas tekster fremstår som et kraftfelt hvor flere stemmer møtes og krysser hverandre i en kontinuerlig betydningssskapende prosess. Det vesentlige i denne prosessen er ikke subjektets bestrebelse etter å *beherske* eller *forstå* språket. Det dreier seg heller om å skape situasjoner der individet kan synke i språket, noe som tilbyr en befriende oppløsning av grensen mellom jeg'et og jeg'ets uttrykksmuligheter:

Det er tid for deg å komme opp frå kjellaren. Eg skal bestråle andletet ditt med vanvit og språk, med det språket du ikkje kan kontrollere. Du skal lære å kjenne språket som har deg. Språket som drep deg og lar deg stå opp på nytt. Grensene dine kan du legge frå deg som ei tung bær. Ei sjølpålagt bær du har bore inntil no. (*Utan bevis*, s. 39)

Samspeillet mellom det poetiske språket og mennesket tematiseres som to utfyllende strømninger i Hanne Agas poetiske univers. For det første betones den sentrale rollen rytme, klang, pulsering og bevegelse spiller i jeg'ets søken etter det nye, uoppdagede, men forhåpentlig eksisterende språket. Det rytmiske både tematiseres og iverksettes:

<sup>5</sup> Ibid. Paal-Helge Haugens punktroman Anne kan nevnes i denne sammenheng.

<sup>6</sup> Jf. H. Aga, "Har diktsamlinga som genre utspelt sin rolle?", i: Skarven, nr 2, 1994, s. 9-10.

Susinga  
alltid

I skrifta på veggen av lys  
I tanken mellom dagane  
I viljen om natta  
I safta under borken

I toget sin ulande song (*Solis*, s. 98-99)

Eller som vi kan lese i Agas siste samling:

Du er til som  
bylgjene og sola  
drope etter drope  
det umoglege språket  
det eg verkeleg forstår (*Snart er møtet over*, s. 13)

En annen motivisk linje viser poesien som menneskets vandring mot et helhetlig språk. Vandringsen er en smertefull og stundom voldsom prosess, en prosess der menneskets liv står på spill. Den fremstilles ofte som en kamp og som en nedrivende praksis:

Rytmen  
nagla til bein  
Klangen  
Størkna skrik (*Forsvar håpet*, s. 29)

Poesien dreier seg med andre ord om å underminere den etablerte, anerkjente skrivemåten som har stivnet i sine strukturer, eller for å bruke Roland Barthes' uttrykk, om å avmystifisere språket ved å slå signifikanten i stykker<sup>7</sup>. Dette markeres blant annet gjennom utfordringen av syntaksen (bl.a. hyppige ellipser) og grave-/knusemetaforikken ("Er språket sjølve øksehogget i tilveret?", *Utan bevis*, s. 43)

De poetiske bildene tenderer ofte mot det konkrete, referensielle. Referensialitet kan tolkes som et forsøk på å gripe inn bak metaforen, og knuse språkoverflaten mot fenomenverdenen slik at språket kan komme nærmere menneskets undertrykte kunnskaper, fortrenge opplevelser og fortiede erfaringer. "I bok etter bok søker Aga [...] etter et språk som ikke binder og avskjermer, men som frigjør og skaper liv, det vil si et språk som står i umiddelbar forbindelse med andre former for menneskelig praksis og

---

<sup>7</sup>Jf. R. Barthes, *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, Oslo, Pax, 1994, s. 60.

kommunikasjon”, skriver Rottem og tilføyer at Aga er blant dikterne som ”søker etter et språk som opphever seg selv som ‘forheng’, et transparent språk som gjøre det mulig å la virkeligheten skinne gjennom ordene”<sup>8</sup>.

### **”Eg som var Kari”. Identitetskrise og melankoli i *Bror Sorg***

Den generelle karakteristikken av Hanne Agas poetiske univers er spesielt gjeldende i poesiromanen *Bror Sorg*, som på en svært komprimert måte viser det essensielle i Agas poetiske innsikt i menneskets væren i språket. Den forteller en historie om fordømmelse, sorg, sammenbrudd, stumhet og veien til et nytt språk. Det er en fortelling hvor sorg- og melankolarbeid blir til språkarbeid:

sorg stør sorg  
eg vil kalle det hender og trær  
eg vil kalle det hår mot hår  
eg vil ikkje kalle det lys  
tårer har ingen ord (s. 41)

På overflaten kan *Bror Sorg* leses som en beretning om Karin og hennes kjærighet til tvillingbroren. Historien utspiller seg i krysningspunktet for to motstridende krefter: bygda med den lovbestedte orden, og det bunnløse og evige havet. Kjærighetsforholdet mellom henne og broren brennemerkes av det strengt kristelige bygdesamfunnet. Karin bryter sammen, fornekter sin kjærighet og blir skilt fra broren. Hun finner ikke lenger mening i kommunikasjonen med omverdenen. Språket opplever hun som noe klangløst og uten muligheter til å fange opp „det virkelige”. I språket finner hun ikke spor av de bildene og følelsene hun fylles med. I språket finner hun ikke sin glede, forundring, forferdelse, raseri, smerte, sorg. Hun finner ikke regnet, sjøen og måsen som hun ser og kan ta på. Hun klarer ikke å skape metaforer og overføre det konkrete inn i språket. Bokstavelig opplever hun splittelse mellom ordets uttrykksside og innholdsside, mellom det språklige tegnet og det språket er ment å erstatte. Karin blir stum.

For å kunne akseptere at “Det udelelige er delt, og språket dekker ei sorg” (s. 49), og for å kunne få troen på språkets kraft, må hun gå gjennom en lang prosess som består av samtaler med noen som i teksten benevnes som „han”. Gjennom disse samtalene fylles ordene med kroppens hukommelse. Ordene fylles med følelser og erindringer hennes språk til nå har vært lukket for. Disse samtalene fører etter hvert til at hun begynner å skrive, noe som ytterligere åpner hennes språk for mening.

Historien berettes anakront ved hjelp av en rekke frittstående bilder og poetisk betonte scener. Det er tre stemmer som samtidig forteller Karins

---

<sup>8</sup> Ø. Rottem, op.cit., s. 561-562.

historie og som åpenbarer seg som tre teksttyper. For det første har vi den narrative grunnteksten presentert av "eg som heiter Karin" / "ho som heiter Karin". Den lineære fortellingen avbrytes med innslag av religiøse tekster som blant annet fungerer som illevarslende kommentarer til hendelsene. De forbindes med et konvensjonsbundet maktspråk som er tømt for den reelle meningen og som undertrykker de essensielle sidene ved jeg'ets verden. Den tredje av teksttypene, som er med på å skape teksturen i *Bror Sorg*, er uthevede ytringer, et slags spontant utbrudd, som både står i opposisjon til de øvrige stemmene og som fyller tomrommet mellom de to andre tekstlagene.

Eg vil fortelje historia om Karin.  
Berre eg kan fortelje historia om henne.

– Kari, ropar bror, – kom og ta i båten med meg –  
Karin går sakte. Ho prøver å finne ut kva som er i veggen med fisk.  
– Når eg går så sakte, må det være fordi graset er vått og sleipt, eller fordi eg ikkje vil trakke på dei svarte sniglane som legg seg overalt –  
Båten er nesten ute da Karin er nede i fjæra.  
– Det er ikkje fisken det er noko i veggen med, tenkjer Karin.

Eg er her ved ein vegg og skriv. Namnet mitt er Karin. (s. 5)

[...]

Å BLI HALDEN FAST

*Jeg råde vil alle i ungdommens dage At de dog i  
tide må tenke seg om*

Karin og bror deler rom og bønn.

På kne for fisk, for nattas lys og morgondagens brød og salt. Karin legg armene rundt bror og kysser han ein heilag kyss. Dei ber kvarandre bort i den innerste senga og sovnar i kvarandre.

BRYTE SAMAN I HUDMULIGHET (s. 7)

Fragmentet introduserer landskapet hvor historien utspilles. Episoden finner sted "nede i fjæra", hvor havet møter fastlandet, og søskenparet befinner seg mellom det grenseløse og pulserende havet og bygda. Havet og bygda blir i denne sammenhengen metaforer for to kraftsfærer som tekstens subjekt må forholde seg til: det underbevisste og det samfunnsmessige. Allerede gjennom de første setningene formidles det informasjon om fortellersituasjonen og om fortellingens emne ("historia om Karin"), og selve narrasjonsakten blir begrunnet ("Berre eg kan

fortelje”). Gjennom å gjenta verbet “fortelje” vektlegger teksten sitt metapoetiske aspekt og antyder at selve fortelleakten har en sentral funksjon i *Bror sorg*. Samtidig avsløres fortellerens doble identitet (“jeg” og “Karin”), noe som understrekes gjennom vekslingen mellom jeg-fortellingen og 3. personsfortellingen. Det å omtale seg selv som en annen person (noe som preger fortellingen særlig i begynnelsen), kan oppfattes som fortellerens forsøk på å skape avstand til historien, og også som et signal om at fortelleren har gjennomgått en forandring – fra “hun” (en fremmed) til “jeg” (en akseptert identitet). Fortellerens tvetydige forhold til sitt “jeg”, som blant annet manifesterer seg ved en vekslende bruk av fortellerstemme i 1. og 3. person, er årsaken til at heller ikke teksten har et samlende perspektivpunkt. Skiftet mellom 1. og 3. person er ikke konsekvent sammenfallende med skiftet i tidsplanen. Narrasjonsakten kommenteres riktignok i presens, men også historien om Karin formidles delvis i presens. Historien om Karin er i grunnen en rekke bilder som gradvis hentes fra hukommelsen og avdekkes. Denne uregelmessigheten i tidsplanen kan også tolkes som et utslag av det spenningsfylte forholdet hovedpersonen har til sin egen identitet og til historien som fortelles. (“Historia om Karin er historia om bror”, s. 6)

De uthevede poetiske utbruddene kan regnes som Karins første forsøk på å finne tilbake til et meningsfylt språk, det som skapes før fortellingen blir til. Utbruddene kan regnes som hennes første forsøk på å spore opp de fortrenkte følelsene, og hennes første forsøk på å gjengi dem ved hjelp av språklige tegn. Denne oppsporingsprosessen utvider språkets rammer, men samtidig utvider den kroppen ved å synliggjøre dens glemte erfaringer: DET ER DER IKKJE FØR DU TRUR DET ER (s. 36)

Identiteskrisen som subjektet i *Bror sorg* opplever, kan forstås som resultatet av en narsissistisk identifisering mellom “jeg” og den andre. I begynnelsen nekter Kari/“jeg” å godta atskillelsen fra sitt kjærlighetsobjekt, og understreker at hun og den andre er ett. Samtidig erfarer hun smertefullt at den hun elsker, ikke lenger er hos henne.

Sigmund Freud hevder i sin skjellsettende artikkel om sorg og melankoli (*Trauer und Melancholie*, 1917)<sup>9</sup> at den basale forskjellen mellom disse to tilstandene består i at sorg ikke destruerer jeg’ets identitetsfølelse. Sorgen føles når mennesket taper en nær person. Den sørgende godkjenner etter hvert at den kjære er borte. En slik godkjennelse av virkeligheten oppleves av “jeg’et” som en befrielse, og den tomme plassen etter den kjære fylles gradvis med nye mellommenneskelige relasjoner og bånd.

Melankolien oppstår derimot når mennesket ikke taper “en reel person”, men et kjærlighetsobjekt, hevder Freud. Mens den sørgende opplever at verden

<sup>9</sup> Z. Freud, „Żałoba i melancholia”, i Zygmunt Freud człowiek i dzieło, K. Pospiszyl (red.), Wrocław Ossolineum, 1991.



er blitt tom og uten betydning på grunn av tapet, opplever melankolikeren seg selv som tom; han/hun degraderer sin egen verdi. Årsaken til selvaggresjonen ligger i at melankolikeren i sin underbevissthet er stadig knyttet til det tapte kjærlighetsobjektet, at han/hun ikke klarer å kutte de libidale bindingene til den elskede. Freud er forsiktig med å foreslå en entydig forklaring på melankolifenomenet. Han antar at både et tap av kjærlighetsobjektet og et ambivalent forhold (hat/kjærlighet) til den elskede gir impulser til melankolitilstanden.

Julia Kristeva fremhever derimot at den klassiske psykoanalysen så på den melankolske selvaggresjon som et forkledd angrep på den andre<sup>10</sup>. Den moderne psykoanalysen er blitt mer oppmerksom på en annen modalitet av depresjon og melankoli der tristheten også viser seg å være

det mest arkaiske uttrykk for en narsissistisk, ikke symboliserbar, unevnelig skade, som har skjedd så tidlig at det ikke kan refereres tilbake til noen ytre agent (subjekt eller objekt). For denne typen narsissistisk depresjon er tristheten egentlig det eneste objektet: den er mer presist en objektserstatning som den deprimerte knytter seg til [...] i mangelen av noe annet. I dette tilfellet er ikke selvmordet en kamuflert krigshandling, men en gjenforening med tristheten<sup>11</sup>

Den polske psykoanalyseinspirerte litteraturviteren Paweł Dybel<sup>12</sup> mener at det problematiske med Freuds melankoliforståelse er at han betrakter melankolien fra to motsatte perspektiver: *den patologiske* og *den arkeologiske*. Sett fra det patologiske perspektivet fremstår melankoli hos Freud som en sykelig tilstand der individet i desperasjon retter de destruktive krefter mot seg selv. Tilstanden utløses av et svikefullt kjærlighetsobjekt. Et slikt syn på melankoli viser tilbake til den hypokratesiske tradisjonen hvor melankoli først og fremst ansees som en somatisk eller psykisk bestemt sjelelig lidelse. Sett fra det arkeologiske perspektivet er melankoli forankret ikke i forholdet med den andre, men i individets psykofysikk. Freuds "arkeologiske" forståelse av melankoli er beslektet med den aristoteliske tradisjonen, der melankoli sees som en geni-beslektet tilstand. Som et geni, besatt av en unik kunnskap om sitt "jag", forsøker melankolikeren på heroisk vis å bekjempe de preødipale aggresjonsformene som fortrenses hos "vanlige mennesker". Sett fra begge perspektivene har melankoli noe patologisk ved seg, mens den samtidig er en ontologisk markert tilstand. Den synliggjør en ellers kamuflert, men vesentlig side av menneskets forhold til sitt "jag".

<sup>10</sup> Mest utfyllende skriver J. Kristeva om sin melankoli-forståelse i *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987). Melankoli-begrepet er forankret i hennes oppfatning av språket og subjektet (slik den legges fram i bl. an. *La Révolution du langage poétique*, 1974)

<sup>11</sup> J. Kristeva, "Melankoli og kunstnerisk skaperkraft" I: Iversen, Irena (red): *Feministisk teori*, Oslo 2002, s. 202.

<sup>12</sup> P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski - Freud - Lacan*. Kraków, Universitas, 2002., s. 131- 206.

Spaltingen av tekstens "jeg" er også et bilde på noe grunnleggende ved menneskets natur: Med utgangspunkt i psykoanalysen kan man forstå melankoli som et universelt kulturfenomen, forankret i individets splittede forhold til seg selv. Et slikt syn er innkapslet i den freudianske forståelsen av kulturens opphav. Den bygger på forutsetningen om at menneskehetens noenlunde stabile samfunnsmessige sameksistens er blitt mulig først etter at man etablerte tabuforskriftene<sup>13</sup>. Siden Freud antar at individet blir melankolsk fra det øyeblikket det må undertrykke sine drifter, kan man konkludere med at det melankolske er grunnleggende for det freudianske menneskets eksistens i kulturen.

### **"MOTET TIL Å RØRE VED": det kreative jeg**

Ett av de viktigste momentene i Karins historie er hennes taushet. Hun blir taus siden det blir umulig å nå meningen gjennom det fastlåste og tamme språket, og dette truer hennes eksistens. Hennes sorg, tungsinn og sårbarhet som resulterer i taushet, kan også ha en vag forbindelse til forholdet mellom Karin og moren.

Det er to veier som fører Karin ut av passivitet og isolasjon, og mot meningen: Karins samtaler med "ham" og hennes kreativitet, hennes skriveprosjekt. Gjennom prosessen som settes i gang av samtalene, finner Karin gradvis forbindelse mellom virkeligheten og språket. Ordene fylles med mening, og hun finner nye muligheter for språklige handlinger. Det er det kroppslige og sanselige ordene åpnes for: smaken, fargen. Samtalene etablerer også et nært forhold mellom Karin og "ham".

Ho sit og ser på han, er ein ordlaus kropp. [...]

Han let henne sjå seg time etter time. Når han rører seg, er det for å prøve eit ord,

– Er det dette ordet, Karin? spør han.

Karin smakar på ordet, kjenner på fargen før ho kastar det. Nokre ord kastar ho ikkje. Dei blir. (s. 44)

I sin skildring av den melankolsk-depressive tilstanden fremhever Kristeva rollen analytikerens – og samtaler med ham – spiller. En slik behandlingssituasjon kreve etablering av et overføringsforhold mellom analytikerens og pasienten. Forholdet kan erstatte den manglende identifikasjonen mellom pasienten og den falliske faren. Den idealiserende identifikasjonen med terapeuten vil gi muligheter til utvikling av et meningsfylt forhold til språket. Analytikerens rolle er å fange opp de momentene hvor det semiotiske bryter gjennom den depressive språk, mener hun. Siden den melankolsk-depressive ikke tror på språket, må

<sup>13</sup> Jf. S. Freud, Ubehag i kulturen, Oslo, Cappelen, 1992, s. 45-51.

psykoanalytikerens nå frem til den melankolsk-depressives smerte "på tvers av" talen. Derfor vektlegger hun betydningen av stemmetonen, samt andre tegn og signaler som ikke er lingvistiske, selv om de kommuniseres gjennom språket. (Affektene kan bli synliggjort i for eksempel rytme eller klang.)

Til det ikke-verbale uttrykk kan man knytte en av de sentrale metaforene i *Bror Sorg*, nemlig måsen. Måsen skriker og blør, og dette vises som en parallell til Karins desperate forsøk på å uttrykke det som ikke kan uttrykkes. ("Karin går nedover bakken og ler vilt og uhemma mot havet. Måsen/skrik sine teikn." s. 32) Med et forsonende måsebilde som også omfatter havets pulserende bevegelse – en slags preverbal kommunikasjon – avsluttes hele fortellingen:

Englelyset mitt siglande gjennom snøen  
I dag det lyse drevet over bylgjene  
Den lettfattelege vogginga i havet  
og måsens kvite buk (s. 57)

Flere steder i *Bror sorg* nevnes en vegg i forbindelse med jeg'ets/Karins skriveprosjekt. En vegg er vel naturlig å ty til hvis man spontant vil uttrykke sine følelser. Muligens er det derfor de poetiske utbruddene er – som en slags graffiti – stavet med store bokstaver. Men også en annen funksjon kan tillegges veggen her: En tale er en dialog, og den forutsetter atskillelse mellom subjektet og den andre. Veggen kan i dette tilfellet symbolisere atskillelsen eller bruddet som er nødvendig for at Karin skal kunne identifisere seg selv som subjektet. Skrivningen er resultatet av en slik posisjonering. Når den terapeutiske prosessen nærmer seg slutten, får språktegnene sin symboliserende kraft:

Søster Ellen, eg løfter andletet mitt det umisselege som heiter sol sorg.  
Eg som var Karin ser ikkje veggen lenger, eg ser bare orda, det  
veksande lyset som fyller. Måsen er på veg til himmelen sin og eg er lys  
og skugge med rørlege hender – (s. 54)

Koplingen mellom melankoli og kreativitet kan man, som nevnt, finne allerede i den aristoteliske tradisjonen. Spørsmålet som melder seg her, er hvorfor melankoli hos noen fører til selvdestruksjon og passivitet, mens den hos andre utløser kreative krefter. Arnold Gehler peker på to momenter som avgjør menneskets kreativitet: planlegging og tilfeldighet. Mennesket holdes i live av en overbevisning om at man til enhver tid befinner seg på et punkt som er en logisk konsekvens av ens individuelle historie. Men hvis mennesket ønsker å finne evnen til refleksjon, må det – for et øyeblikk – rive seg løst fra det planlagte og logiske. Det må gi seg hen til det tilfeldige som også påvirker menneskets livshistorie. Mennesket bør likevel ikke utsettes for værens negativitet altfor lenge: angsten som opplevs i møtet med tilfeldighetens uberegnelighet, kan ramme individets livsenergi. Følelsen av å være fratatt fri vilje og være styrt av

fiendtlige krefter vil føre til depresjon. Kunsten er å kunne glimtvis konfronteres med værens negativitet, uten å miste følelsen av kontinuitet og kontroll. Takket være dette kan individet oppnå erkjennelse og oppleve illuminasjon, som igjen vil resultere i kreativitet. Kreativiteten vil i sin tur bidra til å holde angsten i sjakk<sup>14</sup>.

Poetisk praksis er i så måte både åpningen mot værens negativitet og resultatet av det kreative menneskets møte med denne negativiteten. Poesi åpner for romsligere diskurser der det semiotiske (slik det defineres av Julia Kristeva) lettere bryter frem. Det semiotiske presset – fra rytmer, vokalklanger eller det grafiske oppsettet – kan i følge Kristeva resultere i neglisjering av tankeinnholdet, brudd på nasjonalspråkets grammatiske regler og i såkalte uopprettelige syntaktiske ellipser. Kristevas karakteristikkk av det depressive språket inneholder mange elementer man gjenkjenner fra beskrivelsen av det poetiske språket. Dette gjelder særlig brudd i setningsstrukturer og en hyppig bruk av ellipser<sup>15</sup>. En slik likhet kan tyde på at både det poetisk-eksperimenterende og det depressive språket er et uttrykk for den symbolske ordens utilstrekkelighet. Den symbolske (dvs. mønsterbærende) funksjonen er likevel hele tiden til stede i det poetiske språket. Takket være denne funksjonen formidles *betydning*, selv om den kan være mangfoldig og ubegripelig, skriver hun videre, og framhever at "de semiotiske prosessene slett ikke driver fritt (som i galskapens diskurs), men derimot organiserer en ny form, et nytt formelt eller ideologisk 'forfatterunivers'"<sup>16</sup>.

I *Bror Sorgs* avsluttende sekvenser, når fortellerens skriveprosjekt er nesten over, forsvinner de religiøse innslagene fra teksten, og de poetiske utbruddene blir sjeldnere. Den fortellende stemme får derimot en sterkt poetisk tone og er mer opptatt av å gjengi stemninger enn å fortelle konkrete situasjoner. Scener preges av ellipser som åpner mot flere tolkningsmuligheter, og bokstavklanger bestemmer bildenes oppbygning.

gjennom natthimmelen  
munnen din  
min nynnande mørke måne  
glir Guds stjerner frem (s. 55)

Karin har arbeidet seg frem til et nytt språk som er i stand til å synliggjøre en del av de fortrenge bildene og affektene. Dette nye poetiske språket, resultatet av hennes skriveprosjekt, tenderer mot forsoning mellom ord og følelser, og kan tydeligvis brukes når hun vil forsøke å skape modeller av sin kropps hukommelse. Det poetiske minner likevel om de kraftfulle understrømmene som kan bryte frem når som helst og slå i stykker den "rasjonelle" diskursen.

<sup>14</sup> A. Gehler, *Wirklicher und unwirklicher Geist. Eine philosophische Untersuchung in der Methode absoluter Phänomenologie* 1931. Etter P. Dybel, op.cit, s. 169-172.

<sup>15</sup> Jf. J. Kristeva, *Svart Sol – depresjon og melankoli*, Oslo, Pax Forlag, 1994.

<sup>16</sup> J. Kristeva, "Fra en identitet til en annen", Kittang, Atle (et al.) (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo, Universitetsforlaget, 1991, s.268.

Mens Freud betrakter melankoli som et resultat av menneskehetens inntredelse i kulturen, vektlegger Kristeva det moderne samfunnets rolle i fremkalling av melankoli- og depresjonstilstander. Hun hevder at antallet melankolsk-depressive mennesker stadig øker. Derfor spør hun om årsaken kan være at de meningsbærende symbolske båndene har blitt splittet i det sosiale rom hvor vi nå fungerer.

We are currently experiencing a fragmentation of the social fabric that offers no way out from (and may even intensify) the fragmentation of psychic identity that depressed people experience in their own lives. What is more, Freud's emphasis on the death drive, (...) is far more than a mere symptom that afflicted the Viennese doctor because of the impending World War. Instead, it makes our conception of psychic identity correspond more closely to today's rough, violent, disturbed, and crime-ridden world. Indeed, "desire" may simply be a thin layer that is pleasant and entertaining though extremely fragile, a layer hovering over the world of the death drive. Culture would thus be a precious, yet highly volatile, resource. The melancholic who rejects life because he has lost touch with the *meaning of life* prompts us to search for ways to bring back meaning: for our sake, for his sake, but also for the sake of civilization itself<sup>17</sup>.

En lignende tanke kan også oppspores hos Aga. *Bror Sorg* – og Agas øvrige diktning – fremstår som en polyfonisk fortelling om savn etter den en gang tapte helheten, sammenhengen og forståelsen. "Jeg'et" savner det å kunne føle seg hel, det å kunne vedkjenne seg alle sidene ved sitt jeg: "Eg er tre søstre, eg er ein bror", sies det i *Kraftas* (s. 51). Diktningen uttrykker lengsel etter en tilstand der grensene mellom kroppen og dens uttrykksmuligheter, mellom "jeg" og "du", åpnes. Hennes poesi har fra første stund dreid seg om "å gå inn i dei bilda som ligg i kroppen vår" for å opprette "ein heilskap der samfunnet splitter opp".<sup>18</sup>

### **Min natt kjem lysande: en avrunding av den poestiske livsvandringen?**

"Farvel livet mitt/og min gråt,/min isblå gråt", skrev Aga i åpningsdiktet i *Skjering med lys*. Selv om Freud gikk ut fra at menneskets psykiske liv domineres av lystprinsippet, ble han etterhvert overbevist om at dødsdriften var menneskets "reneste" drift. Hos Aga er døden nærværende som en understrøm allerede i hennes debutsamling. Døden i hennes univers oppleves heller som en bro mot det ukjente, der "Alt er til uten å være til"

<sup>17</sup> R. M. Guberman, (red.), Julia Kristeva. Interviews, New York, Chichester, West Sussex, Columbia University Press, 1996, s. 80 – 81.

<sup>18</sup> Å. Forfang, "Poesien gjer oss heile att", Dag og tid, nr 49, 5.12. 1985.

(*Snart er møtet over*, s. 43) og ikke som en tilintetgjørende avgrunn. I hennes siste bok er dødsmøtivet altoppslukende, men med en klar forsonende dimensjon, med en undertone av resignasjon:

Det er ikke døden eg vil  
Men gå over grenser

Kvifor eg er her  
Og du der?,

spør hun i *Snart er møtet over* (s. 42), boken som kan leses som hennes avskjedsbrev til leseren. Det skrivende jeg har kommet fram til et punkt der

Eg høyrer botnen suse  
Kjenner de mørke linjene  
Andleder som vil inn i det bortanfor umoglege  
som ingen kjenner, men som er og er i alt og ingenting  
(...)  
Mi natt  
kjem

Lysande (s. 44–47)

Aga avrunder sin siste bok med den grunnleggende kontrasten mellom nattens mørke og håpets lys. Den poetiske vandringen, som begynte med *Skjering med lys*, ser ut til å nærme seg slutten, og det skrivende jeg er klart til å fortsette alene innover det ukjente landskapet.

\*\*\*

Hanne Aga har vært med på å forme det moderne norske poetiske landskapet og hun var særlig aktiv fram til århundreskiftet. I hennes tekster har subjektet alltid lett etter et utvidet, kroppsforankret poetisk språk, et språk som kan skape forbindelser med meningen bakom ordene. Gjennom tematisering av den melankolske erfaringen og fortvilelsen over å føle seg splittet formidler hun et allmenngyldig bilde av mennesket som et språkvesen.

Det er blitt sagt at Agas poesi er selvreflekterende, men det betyr ikke at den er oppkonstruert. Den har styrke og overbevisende kraft, og kan leses som en stemme for en samhörighetskultur:

Hellene brest, eg  
sender stenen dit den vil. Munn over munn strøymande  
alter. Viljen spenner si tromme. Smeltande Gud,  
samlande gyngande sveipande. Universets sitt tomrom (*Kraftas*, s. 59)

## LITTERATUR

### Primærlitteratur

- Aga, Hanne, *Skjering med lys*, Oslo, Samlaget, 1981.  
Aga, Hanne, *Forsvar håpet*, Oslo, Samlaget, 1983.  
Aga, Hanne, *Hard klar rose, ei open historie*, Oslo, Samlaget, 1985.  
Aga, Hanne, *Bror Sorg*, Oslo, Samlaget, 1986.  
Aga, Hanne, *Presis overalt*, Oslo, Samlaget, 1988.  
Aga, Hanne, *Utan bevis*. Oslo, Aschehoug, 1991.  
Aga, Hanne, *Gå i skuggen / Vent på vinden*, Oslo, Aschehoug, 1993.  
Aga, Hanne, *Kraftas*, Oslo, Aschehoug, 1994.  
Aga, Hanne, *Solis*, Oslo, Samlaget, 2000.  
Aga, Hanne, *Eit rom å falle inn i*, Oslo, Solum 2005.  
Aga, Hanne, *Som om ein ny dag skal komme*, Oslo, Oktober, 2008.  
Aga, Hanne, *Snart er møtet over*, Tromsø, Margbok, 2014.

### Sekundærlitteratur

- Aga, Hanne, "Har diktsamlinga som genre utspelt sin rolle?", I: *Skarven*, nr 2, 1994, s. 9-10.  
Barthes, Roland: *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, Oslo, Pax, 1994.  
Dybel, Paweł, *Urwane ścieżki. Przybyszewski - Freud - Lacan*. Kraków, Universitas, 2002.  
Forfang, Åsmund, "Poesien gjer oss heile att", *Dag og tid*, 5.12.1985.  
Freud, Sigmund, *Ubehag i kulturen*, Oslo, Cappelen, 1992.  
Freud, Zygmunt, *Żaloba i melancholia*, i: *Zygmunt Freud człowiek i dzieło*, K. Pospiszyl (red.), Wrocław, Ossolineum, 1991.  
Guberman, Ross Mitchell (red.), *Julia Kristeva. Interviews*, New York, Chichester, West Sussex, Columbia University Press, 1996.  
Kristeva, Julia, *Revolution in poetic language*, New York, Columbia University Press, 1984.  
Kristeva, Julia, *Svart Sol – depresjon og melankoli*, Oslo, Pax Forlag, 1994.  
Kristeva, Julia, "Fra en identitet til en annen", i: A. Kittang (et al.) (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo, Universitetsforlaget, 1991.  
Kristeva, Julia, "Melankoli og kunstnerisk skaperkraft", i: I. Iversen, (red): *Feministisk teori*, Oslo, Pax Forlag, 2002, s. 200-214.  
Pollestad, Ellen, "Hanne Aga – ved kildene", *Nordlys*, 22.11.1991.  
Rottem, Øystein, *Etterktigslitteraturen*, b. 3, Oslo, Cappelen, 1998.  
Sibinska, Maria, *Marginalitet og myte i nordnorsk moderne lyrikk*, Gdansk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2002.

## LITTERATUR, VITENSKAP OG ENTYDIGHET. TEORI OG PRAKSIS

ANDREAS G. LOMBNÆS<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Literature, Science, and Univocality. Theory and Praxis.* As the characters of novels become unresolved in Modernism, the public turned to (national) literary history and authors' biographies. The last decades autobiographical elements have invaded all genres and made up new ones. In Norway there has been a pronounced self-conscious shift from fiction of faction (*saklitteratur*). At the same time there is a pragmatic turn in criticism, focusing on identification with literary characters, authors, and social issues. This article reflects on this trend taking its cue from Rita Felski's admonition of French Theory, and Tore Rem's highly praised book on Hamsun's alleged Nazism.

**Keywords:** *Literary Theory, deconstruction, biography, Knut Hamsun.*

**REZUMAT.** *Literatură, știință și unicitate. Teorie și practică.* Deoarece cheștiunea personajelor de roman a rămas nesoluționată în epoca modernismului, publicul s-a îndreptat spre o literatură (națională) și spre biografiile autorilor. În ultimele decenii, elementele autobiografice au invadat toate genurile literare și chiar au creat unele noi. În Norvegia s-a remarcat o turnură evidentă, conștientă, denumită "realitate în ficțiune" (*faction*). Această turnură pragmatică se observă și în ceea ce privește critica, prin identificarea cu personajele literare, cu autorii sau cu condițiile sociale. Acest articol analizează această tendință, pornind de la observațiile privind teoria franceză, făcute de Rita Felski și de la mult lăudata carte a lui Tore Rem despre nazismul lui Hamsun.

**Cuvinte cheie:** *teorie literară, deconstructivism, biografie, Knut Hamsun.*

### I. Teori

Hos den norske lyriker Olaf Bull finner vi en springkilde, på avstand en stabil søyle av vann, ved nærmere ettersyn myriader stigende og fallende

---

<sup>1</sup> Dr philos og professor em i nordisk litteraturvitenskap, University of Agder, Norway. Dr avh om Olaf Bull, publ i spredte emner, bl a: *Seg selv. Subjektframstillinger i norsk litteratur*. Novus: Oslo 2015. "Texts Disclosing Nothing: Michael Maier, *Atlanta fugiens* (1617), and Gunnar Wærness, *Bli verden* (2007)." I *Journal of Illustration Studies*, December 2013. Cardiff (CEIR). "Sig selv at døde – Subjektet i Henrik Ibsens *Brand* (1866) og *Peer Gynt* (1867)." *European Journal of Scandinavian Studies (EJSS)*, Volume 43, Issue 2 (Oct 2013), De Gruyter: Berlin.



vanndråper i stadig skiftende mønstre. I diktet "Anima" blir et sjøsprøyt til Afrodite, Den skumfødte gudinnen, som kjærtegner poeten der han slumrer på strandengen. I siste strofe står figuren fram som et bilde ikke bare på drømmekvinnen, men på alle tings og idéers vesen - prosess, ikke substans:

Aa, du er ingenting, en høireist form  
 av kjødets bleke, faste skum som brister  
 kanhænde ved en vild og solfull storm -  
 Før jeg faar slaat mit trætte øie op,  
 er den et uklart minde kun, din krop -  
 for hjertets jag i brystet bak din bluse,  
 skal jeg faa høre vinterrugen suse!  
 ("Anima", *Oinos og Eros*, 1930.)

Det er et imaginasjonsmønster, en visjon av tilværelsen, som gjennomsyrer forfatterskapet, men som er fremmed for Bulls samtidige liksom for flertallet sentidige kritikere og kommentatorer. De siste 30 år har riktignok norsk like vel som internasjonal litteraturvitenskap vært preget av dekonstruktive, for ikke å si konstruktivistiske teorier. Slik har Judith Butlers *Gender Trouble* (1990) hatt enorm innflytelse med forestillingen om hvordan kjønn - ikke bare kjønnsroller og kjønnsidentitet i banal forstand - etableres ved sosiale, typisk språklige prosesser. Selv om de fleste (men ikke alle) menneskebarn er lett å plassere i én av to og bare to kategorier, *maskulint* eller *feminint sexus*, er ikke dermed begjærstruktur, adferd og identitet fastlagt for livet. Å vende tilbake til gamle dagers (brutale) uskyldstilstand på dette området forekommer utenkelig. Substansiell, dikotomisk tenkning er vi derimot ikke ferdig med. Ikke før er avsløringen - eller dekonstruksjonen - av de gamle vaneforestillinger gjennomført, før avsløringen konstrueres som den nye sannhet. Slik kan akademiske paradigmer, liksom makten i det gamle Bysants skifte uten at noe forandres utenfor murene. Alt fortsetter som før med nye idoler på veggene.

På kurs der hun anvendte avansert feministisk teori, merket den nordamerikanske litteraturviteren Rita Felski (2015) at studentene straks fant de relevante strukturene i hvilket litterært verk som helst. Slik var verkene strengt tatt overflødige, eller om man vil: Teorien skygget for opplevelsen så vel som for innsikten i det egenartede ved verkene. Felskis løsning var å erstatte det etablerte paradigme, som siden 1980-tallet har vært "mistankens hermeneutikk" - det vil si kritiske analyser som leser teksten som symptomer på personlige og samfunnsmessige forhold - med "positiv" opplevelsesbasert innlevende og identifiserende lesning.

Det er lett å se Felskis poeng. Litteraturstudiets objekt er ikke den trykte eller oppleste teksten, men leserens opplevelse. Det er ikke mye

vanskeligere å lære å anvende en litterær teori enn å sette bokstaver og ord sammen til betydende setninger. Som er noe annet enn forståelse i hermeneutisk forstand, hvilket innebærer å sette fordommer på spill. Men den som ikke er blitt henført og borttrykket av en bok, stiller ikke bedre til litteraturstudiet enn den som skal lære å svømme i et dusjkabinett.

Leseopplevelse - ja. Men for det trengs knapt noen vitenskap. Når den ivrige pedagog setter en bok i hånden på eleven, reagerer denne naturlig nok med mistro. Hva er læreren ute etter? Fremfor å lese begynner eleven typisk å gjette: Hva det er læreren vil høre? Ekte leseopplevelser bygger på nysgjerrighet, som i sin tur impliserer et element av forbud: Hva er det de holder skjult for meg? Oftest er boken et påskudd for å bekrefte ens yndlingsforestillinger. Sterke opplevelser kan utmerket godt oppstå uten underlag i ordlyden. Trente så vel som utrente lesere projiserer stadig vekk sine yndlingsforestillinger eller sin avsky inn i hvilke tekster som helst. Enkeltord og blinde assosiasjoner utløser affekter uten hensyn til sammenheng, nyanser og helhetsstruktur. Lesning er meningsøkende, oftest innenfor private, uerkjente scenarier.

Holdbar eller ikke (holdbar i forhold til hva?) er det opplevelsen som er litteraturstudiets objekt. Om vi ikke som enkelte (gammeldagse og ultramoderne skoler) nøyer oss med ordtelling og statistikk. Teori og metode er der for å møte feillesninger og løsne blokkeringer. Naturvitenskapen søker å falsifisere sine hypoteser; jussen opererer med lister over det som er forbudt, ikke over dét som er tillatt. I litteraturen er det sant og mulig som ikke er påvisbart urimelig ut fra et spesifikt kriterium.

Å skrive "strunt", å produsere noe aldeles blottet for mening, er vanskelig - som den svenske forfatter C. J. L. Almqvist har påpekt. Når litteraturstudenter og andre erklærer en tekst for "meningsløs," føyer de gjerne til at dette ikke er litteratur, i et hvert fall ikke god litteratur. De har lært å lese én type litteratur, i Norge vil det uvegerlig være realistiske, problemdebatterende romaner fra 1880-tallet. Tekster som ikke lar seg presse inn i dette mønsteret (som strengt tatt heller ikke yter disse romanene rettferdighet), klassifiseres følgelig som "meningsløse". Poenget med litteraturvitenskap er dobbelt, på den ene side skal teori åpne de "meningsløse" tekstene for opplevelse og mening, på den annen side vise på det gåtefulle, med andre ord kunstaspektet ved de ferdigtolkede og fikserte verkene.

Felskis opprør i hverdagsfornuftens og moralens navn er like nødvendig som nykritikkens opprør mot biografismen, strukturalismens mot innholdsfikseringen og dekonstruksjonens mot det kollektive fantasmet om evig og uforanderlig sannhet. Den vitenskapelige lesningen må ha for øyet så vel meningskonstruksjonens nødvendighet som dens vilkårlighet, basert som den er på ubeviselige "selvfølgeligheter", på tekstens døde tegn og leserens altfor livlige behov og begjær. Leserinteressen er ikke mindre 'objektiv' enn

forfatterintensjonen, den første konkretisert i resepsjonen, den andre nedfelt i teksten - i begge tilfeller knapt mer erkjent og kontrollert enn språket og grammatikken selv. Det er snakk om intensjoner som ikke i noe tilfelle kan begrenses til enkeltpersoner, og ytterst må funderes i institusjoner og sjangre, materialitet og form. Å studere dette komplekse samspillet er like umulig som å granske brilleglassene samtidig som man beundrer landskapet - i et hvert fall for studenter som er oppdratt til å lese enhver tekst som om den var en lærebok, en avisreportasje eller en bruksanvisning. Den alminnelige oppfatning av lesning som (enveis)kommunikasjon minner oss på at Bibel- eller katekismelesning er den historiske motivasjon for leseopplæring. Siden avsenderintensjon (i praksis forestillingen om en sådan) og mottakerens mer og mindre klare hensikt med lesningen er gitt i og med leseakten, er man som forsker henvist til å ta det som strengt tatt er samtidig, i tur og orden. Tekst og kontekst, tegn og opplevelse, formens meningsløshet og meningens flyktighet pulserer som "Anima"s skumbårne lidenskap.

Pendelen svinger, sier vi. Det som var ubestridt sannhet anno 1990 får ambisiøse kandidater til å trekke på smilebåndet i 2016. Selvsagt er det latterlig at vitenskapen skal være underlagt motesvingninger liksom kjølelengder og badeinnredning. Men litteraturvitenskapens oppgave er ikke å fikser Sannheten om Litteraturen og om enkeltverker, den har sin oppgave i å påvise de krefter, konvensjoner og mekanismer som sammen utgjør fenomenet litteratur, - slik diktekunsten selv stadig på nytt skaper ny mening ved å rive ned gamle former og forestillinger. Slik møtes vitenskapen og dens objekt i det kritiske prosjekt som er vitenskapens: å avsløre det stivnede og rutinemessige som har fått en verdi i seg selv.

Enhver lesning har sitt blinde punkt. Det blinde punkt kjennes på at det er usynlig. Ikke desto mindre er det dit den gode analyse og kritikk skal peke – peke mot det som ligger 'under' min lesning her og nå. Det er infinit regress og å løfte seg selv etter håret. Noe slikt kan bare realiseres indirekte og over tid, om det overhodet er mulig. Det er ikke slik at Felskis konstruksjon er rett og dekonstruksjon urett. I enhver erkjennelse om den er noe annet enn mekanisk gjentakelse av gammel sannhet (og følgelig ingen erkjennelse), er nedbrytende kritikk og nyskapende utkast aktive samtidige: dekonstruksjon og konstruksjon. Mening er mening bare så lenge den er i bevegelse, motivert av indre trykk og utvendig mål – eller i det minste effekt, som Bulls springkilde.

## **II. Praksis (Hamsuns nazisme)**

Interessen for biografi er oppslukende. Forståelig kanskje siden kunstnere visstnok lever "sterke" og fargerike liv. Men litteraturforskere, hva er det som gjør så mange av dem mer opptatt av Hamsuns liv enn av hans

diktverk, som tross alt var det som gjorde ham kjent i første omgang? En typisk tittel på en Hamsun-kronikk: "Nazist? Ja eller nei!" - avisens tittel riktignok, *Klassekampen* 29/10/14, ikke kronikørens (undertegnede). Krever ikke vitenskap, sakprosa og sunn fornuft alle entydighet? *Ja eller nei!* Mens vi kan tolke og diskutere romaner til våre dagers ende, er det noe annet med brev og avisartikler og kartotekkort. Her er et ord et ord og den svermende dikteren kan nagles til sakprosaens vegg, slik det skjer i Tore Rems høyt priste *Reisen til Hitler* (2011). Eller er det kanskje ikke så enkelt?

Hamsun hadde eksepsjonell teft for menneskesinnets irranger, rasjonell tenkning var ikke hans sak. Han stod fram med sine høyreekstreme synspunkter og ble dømt for det. Jeg finner ikke noe spesielt uforklarlig eller interessant i dette. Med sine rasistiske og antidemokratiske oppfatninger var han ikke noe særsyn. Mens norske næringslivstopper frivillig, uten anger og bebreidelse samarbeidet med okkupantene, trekkes Hamsuns svik fram, om og om igjen. Forklaringen er trolig enkel og beror på den særegent norske oppfatningen av en dikter som orakel og folkefører, basert på Bjørnsons betydning i nasjonsbyggingen. Syntesen romantisk genidyrkelse og realistisk problemdebatt lot seg i noen grad projiserte tilbake på Wergeland, mens den tvisynte og kompliserte Ibsen ikke kom på tale. Den varige effekt består i at så vel eldre som nyere litteratur er blitt uleselig om den ikke kan tilpasses dette mønsteret. Hamsun som selv i ulike omganger prøvde å aksle Bjørnsons rolle, er ikke noe unntak.

Var Hamsun et godt eller et dårlig menneske? Spørsmålet er vel snarere om hans diktning kan gi oss noe i dag. Diktning foregir ikke å gjengi verden som den er, men den er heller ikke hevet over menneskelige anliggender. Som den første litteraturviter, Aristoteles, gjorde oppmerksom på, beskjefteger historieskrivningen seg med det som faktisk har skjedd, mens diktning handler om det som *kunne* skje under de og de tenkte omstendigheter. Dikteknst (fiksjon) viser *per definisjon* ikke til levd liv og reelle forhold, den fokuserer på det som (potensielt) fører til handling. Dikteren tar oss til skapelsens gryning før vann og land, idé og realitet, nytte og glede (*prodesse et delectare*) er skilte, der følelser og tanker ennå ikke er utskilt som sak og underholdning. Her gjelder ikke fornuft og sunn moral, mekanismene som danner verdiene ligger i dagen eller kan i det minste skimtes ved oppmerksom lesning. Handling er ikke betinget av evige idéer, og ikke av faktiske forhold alene – *common sense*-forestillingen "virkelighet" -, men *tolkninger* av disse. Ideologier og deres fundament er ikke virkelighet, men retorikk: talekunst (eksempelvis hos Bjørnstjerne Bjørnson) eller skrivekunst (hos Hamsun). Dét er hvor Hamsun eksellerte, og hvor vi kan lære av ham. I motsetning til Bjørnson, kanskje, er Hamsun ikke et forbilde hva gjelder handling, men Hamsun er makeløs når det kommer til nyansert fremstilling av handlingers forutsetninger i selvmotsigende fantasmer og begjær. Om vi makter å lese. I seg selv er litteratur - som retorikk - verken ond eller god

moralsk sett. God litteratur er ikke nødvendigvis sympatisk og oppbyggelig, altfor lett forveksler vi ønskebilde og verdensbilde, selv når det skjer i god mening (særlig da når man narrer ikke bare den andre, men seg selv). Sympatisk litteratur blir sjelden mer enn nettopp sympatisk, settende som søte kaker. Det gode treet kan gi onde frukter og omvendt.

For så vidt som vi kjenner oss igjen, er menneskesynet i Hamsuns romaner aktuelt. Utvilsomt finner vi rasistiske og antidemokratiske uttalelser, der som hos forfatteren selv og hans samtid, men hva om vi ser til helheten, verknormen? Nazistene var mot demokrati, kommunisme og kapitalisme, de tålte bare én rase, én kunst, én oppfatning, alt basert på basale fordommer retorisk *figurert* i én person: Føreren. Propaganderer Hamsuns romaner virkelig for en slik uniformitet? for en enhetlig stat basert på én mennesketype?

Hamsun stod fram i en tid da det tilsynelatende uforanderlige standssamfunnet gikk i oppløsning. Industrialisering samt kommunikasjon av varer og idéer skapte jordbrukskrise og troskrise. I likhet med millioner andre er den navnløse hovedpersonen i *Sult* (1888/1890) havnet utenfor sosiale og menneskelige relasjoner, et offer for krefter han ikke aner. I denne situasjonen finnes ikke noe å bygge på, ikke engang et Selv. Han er fri til å bestemme betydningen av det ordet han finner opp i husvillarresten, og som er hans beskyttelse mot mørket: "Kubooa". Det er hans 'egentlige' navn slik Ylajali er navnet på hans drømmepriinsesse. Å være henvist til å dikte seg sin egen verden og seg selv er en skremmende frihet, slik det stadig vekk er for Dag Solstads romanfigurer 80 år senere. Følelsesmessig er Hamsun tilpasset den førmoderne verden; og som Solstads Arild Asnes (eller Varg Vigernes' Greve Grishnackh om vi går til 1990 og sjangeren *black metal*) velger de fiktive figurer etter den første modern(istisk)e rus ufriheten. Hamsuns 'helter' flykter tilbake til en verden med nessekonger og jomfruer og Askeladd-aktige eventyrere, og deres opphavsmann velger Føreren; Solstad og hans figurer velger seg Stalin og Mao (og Vigernes tar skrittet fullt ut i satanisme).

Med *Markens Grøde* i 1917 går Hamsun et skritt tilbake og nullstiller sivilisasjonen. Og selvsagt har han rett i det han skriver om den moderne verden. Alt ondt vi vet finnes der, *for real*, glemt er de gamle plageånder. Ikke vanskelig som Hitler i 1932 å få flertall for anti ditt og anti datt. Det førmoderne samfunnet (som var borte og tydeligvis allerede glemt) skulle gjenreises – og det gjennom et oppbud av teknisk krigføring som verden aldri hadde sett maken til. I romanen fungerer denne koblingen mellom primitivitet og modernitet. Isak skulle aldri ha realisert sitt arkaiske agrarsamfunn uten moderniteten representert ved den rotløse vandrer og fantast Geissler. I virkeligheten kunne tiden ikke gjøres om. Ærverdige, ikke lenger gyldige verdier som stammefellesskap, tro og lydighet og ære fikk et ettermæle av skjensel og umenneskelighet. Med *Ringens sluttet*, 20 år senere, er forfatterskapet

tilbake der det begynte, med sult og kvalme, men minimal poetisk flukt. Abel Brodersen bor i et skjul ved jernbanen og nasker det lille han behøver, erotikken besørget av ungdomskjæresten som blir hisset av å være med en ekte morder (om han nå er ekte). "Men dere levet jo som dyr," sier Lollo, da han forteller henne om sin tilværelse i Amerika. – "Ja, svarer Abel, og det var godt å leve som dyr."

Sult-kunstneren anno 1936 er aldeles uten illusjoner. Avsky for moderniteten? Menneskeforakt? Ja, men ikke slående som nazipropaganda. Det er ellers ikke vanskelig å finne rasistiske uttalelser i forfatterskapet. Nagel i *Mysterier* hater Gladstone og drømmer om Den store terrorist. Er det romanens siktemål å forkynne dette? Står Hamsuns romaner for ensretting i kropp og sjel? Om vi holder oss til Nagel, er det ikke mye ære som levnes Ola Nordistuen, typen på den etniske nordmann. Vi finner landstrykere og herremenn (uten større forskjeller, indre sett), men ikke noen Stat.

Utvilsomt hevdes det irrasjonelle, og «naturgitte» evner som ungdom og styrke. Men denne vitaliteten er underminert. *Sult*-helten og Glahn er ikke først og fremst ute etter å parre seg, de velger uttrykkelig *drømmen* om kjærlighet fremfor kvinnen. Annerledes med Isak Sellanrå. Like fullt: sterk og dum som et troll utleveres han gang på gang til latteren. Mens den - troverdige - skurken Oline brått og uventet får sin lovtale. Hamsun spiller med over- og undertoner, i smått som i stort. Ingen ting er stabilt. Et innfall får den uanselige, nervesyke Nagel til å hoppe i land fra rutebåten for å prøve det umulige, teste idealene og utkonkurrere løytnanten hos byens yndling, den vakre Dagny. I småbyen demonstrerer Nagel (liksom Hamsun i prosaen) forførelseskunster av ypperste slag. Liksom en viss maler og forfatter 20-30 år senere i Wien og München, spiller Nagel med åpne kort. Han avslører sine egne tricks - uten at det holder være seg Dagny Kielland eller oss som lesere fra å gå på limpinnen, like lite som Hitlers tilhørere lot seg avskrekke. Skulle det ikke være mulig å lære noe av dette? fremfor å hengi seg til gleden ved å moralisere. Hamsuns hovedpersoner har gode og dårlige sider, de befinner seg i spenningsfeltet mellom uteligger og patriark, om vi ikke skal si avantgardisme og svart reaksjon. Heltene ledsages regelmessig av mannslinger som kroppsliggjør deres fortrenge skyggeside. Nagel og Minutten er ett. Slike projeksjoner av egen usselhet og svakhet hadde ingen plass i Det tredje rikets kunst, nazistene sendte dem til utryddelsesleirene.

I en fornøylig studie spør den italienske litteraturforskeren Umberto Eco om Ian Flemings bøker om James Bond er fascistiske (Eco 1966). Hans konklusjon at Fleming ikke er for eller imot noe spesielt, han bruker de grep som virker på leserne. Om han er reaksjonær (og det er han nok) er det ikke fordi han gjør en russer eller jøde til bilde på det onde, men fordi han anvender typer som er entydig onde eller gode, uforanderlig. Å være

reaksjonær er å være dogmatisk og intolerant. Spørsmålet "Ja eller nei?" er formelen for metafysikk og fanatisme. *Den som ikke er med oss, er mot oss!* Demokratisk er å ta hensyn til nyanser og distinksjoner, å akseptere motsetninger og motsigelser.

Hvordan er det så med Hamsun? Det finnes noen litteraturprofessorlesninger, sier litteraturprofessor Tore Rem i et intervju i *Weekendavisen* (7/11/14), som viser at romaner som *Markens grøde* ikke nødvendigvis er så entydige. Dem har ikke biografen mye sans for. Entydig var jo Hamsun så det forslo – eksempelvis i sine avisinnlegg om "barnemorderskene": "Hæng det første hundrevis av dem, for de er haapløse" (sitert etter Markussen 2011, 131). Ikke desto mindre maktet Hamsun i romanene å skildre livet i både svart og hvitt og mellomliggende nyanser. I *Markens grøde* reddes både Inger og Barbro tilbake til samfunnet og føder nye barn.

Hamsun ble nazist av skrekk for en mangetydighet som er mangel på natur- eller gudgitt mening. For å redde ansikt etter Verdenskrigen tydde han til gamle kunstgrep: Nagels og *Mysteriers* provokative trass i den hårreisende Hitler-nekrologen i det siste nummer av det nazistiske *Aftenposten*, sjarmerende avledningsmanøvrer i *Paa gjengrodde stier* i 1949. Skrekken for det flertydige driver vår tids lesere til biografien. Hva er det som blir (u)synlig? --- Det tvetydige i alt menneskelig er vanskelig, men om vi ser dette ubehagelige som forfatterens og ikke vårt problem, kan vi knapt gjøre krav på å være moralsk overlegne den som meddeler oss innsikten.

## LITTERATUR

- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge 1990.  
Eco, Umberto, "The Narrative Structure in Fleming". In *The Bond Affair*, 1966.  
Felski, Rita, *The End of Critique*, University of Chicago Books, 2015.  
Felski, Rita, *The Limits of Critique*, University of Chicago Books, 2015.  
Hamsun, Knut, *Samlede verker*, Oslo, [1954] 1997-2002.  
Markussen, Bjarne, "Markens døde. Forbrytelse og straff i Knut Hamsuns *Markens Grøde*". In *Edda*, Oslo 2011, p. 124-141.  
Rem, Tore, *Reisen til Hitler*, Cappelen Damm, Oslo 2014.

## Å SKAPE BROER MED FLERKULTURELL SANSING. FILMENS OG LITTERATURENS ROLLE I DAGENS SAMFUNN

ADRIANA MARGARETA DANCUS<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Building Bridges with Multicultural Sensing. The Role of Film and Literature in Contemporary Societies.* Starting from three Norwegian examples from the 2000s, two fiction films and one collection of short stories, this article shows how film and literature play an important role in shaping our affective responses to people with a different background and interpretative framework than our own. In particular, the article sheds light on how film and literature can bring us very close to the unknown, the foreign and the unpleasant and tune us affectively in ways that build bridges between people living side by side in a multicultural society.

**Keywords:** *literature, film, multicultural sensing, Norway.*

**REZUMAT.** *Cum să crezi punți de legătură prin simțuri multiculturale. Rolul filmului și al literaturii în societatea contemporană.* Pornind de la trei exemple norvegiene din anii 2000, două filme de ficțiune și o antologie de nuvele, acest articol demonstrează rolul filmului și al literaturii în modelarea răspunsurilor noastre emoționale în ceea ce privește persoanele provenite dintr-un alt mediu și cu o un alt orizont interpretativ decât al nostru. În primul rând articolul elucidează modul în care filmul și literatura ne pot expune la ceea ce ne este necunoscut, străin și neplăcut și ne pot reface emoțional în așa fel încât să creeze punți de legătură între oameni ce trăiesc cot la cot într-o societate multiculturală.

**Cuvinte cheie:** *literatură, film, simțuri multiculturale, Norvegia.*

Kunstformer som litteratur og film har en viktig rolle i samfunnet fordi de i tillegg til å avspeile samfunnsprosesser og samfunnsutvikling også påvirker måten vi opplever og erfarer ting på.<sup>2</sup> I et klima der humanioras rolle

---

<sup>1</sup> Adriana Margareta Dancus (1980) er førsteamanuensis ved Universitetet i Agder. Dancus forsker i skjæringsfeltet mellom film-, kjønns- og minoritetsstudier og har vært spesielt opptatt av emosjonenes rolle i byggingen av fellesskap gjennom film. E-post: margareta.dancus@uia.no.

<sup>2</sup> I boken *Marxism and Literature* påpeker den walisiske akademikeren og aktivisten Raymond Williams at kunst og kultur former det han kaller "følelsesstrukturer". Mens slike følelsesstrukturer ennå ikke er blitt klassifisert, rasjonalisert og institusjonalisert, blir de en viktig del av vår hverdag og kan bli primus motor i tilblivelsen av nye ideologier og institusjoner. R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977.



i samfunnet ofte snakkes ned, samtidig som endringstakten i samfunnet akselerer, er dette en viktig påminnelse for flere enn humanister. I denne artikkelen tar jeg utgangspunkt i tre norske eksempler, to spillefilmer, *Før snøen faller* (Zaman 2013) og *Upperdog* (Johnsen 2009), og en novelle fra samlingen *Rønneimperiet* (Dahl 2015), for å tydeliggjøre filmens og litteraturens rolle i et stadig mer mangfoldig Norge. Jeg er spesielt opptatt av hvordan de tre verkene tar oss med på en følelsesreise der vi kommer i nær kontakt med det fremmede, det ukjente og det ubehagelige.

### **Mangfold og flerkulturell sansing**

De sosiopolitiske og kulturelle landskapene i Norge i dag er svært mangfoldige. Ta for eksempel folk med innvandrerbakgrunn og som vi har god statistikk på. Ifølge Statistisk sentralbyrå har 16,3 prosent av Norges befolkning i dag innvandrerbakgrunn: 13,4 prosent er innvandrere, dvs. de er født i utlandet av to utenlandske foreldre og fire utenlandske besteforeldre, og 2,9 prosent er norskfødte med innvandrerforeldre (Statistisk sentralbyrå 2016). I Norges hovedstad Oslo er andelen med innvandrerbakgrunn enda høyere, hele 32 prosent (ibid.).

I tillegg til innvandrerbakgrunn har vi andre variabler som former Norges flerkulturelle landskap: Kjønn, alder, etnisitet, rase, funksjonsevne, legning, religion, politisk tilhørighet, profesjonsbakgrunn (for eksempel lærerkultur) og fritidsaktiviteter (for eksempel ølbrygging eller leseklubb), for å gi noen åpenbare eksempler på slike variabler. Med andre ord, som Integrerings- og mangfoldsdirektoratet har påpekt i sin strategiske plan fra 2012, er mangfold hverdagen (Integrerings- og mangfoldsdirektoratet 2012). I denne mangfoldige hverdagen er det blitt regelen heller enn unntaket at folk tenker, handler og argumenter ut ifra forskjellige ståsteder, eller for å bruke et fagord fra den norske sosialantropologen Marianne Gullestad (2002), ut ifra forskjellige fortolkningsrammer.

Hvordan navigere i disse komplekse og mangfoldige landskapene i hverdagen og kommunisere effektivt med andre på tross av forskjellige fortolkningsrammer? Selv når vi tror vi kjenner terrenget godt, er det allikevel vesentlig med en god retningsans. Denne retningsansen kaller jeg flerkulturell sansing. Flerkulturell sansing angår vår evne til å reflektere over våre emosjonelle og kroppslige reaksjoner i møte med andre fortolkningsrammer enn våre egne. Det er evnen til å leve oss inn i og lære av situasjoner der vi føler oss uvitende, fremmede og til og med ubekvemme. Den amerikanske etikeren Erinn Gilson (2014) kaller dette "epistemisk sårbarhet" og ser på det som en katalysator for læring og selvutvikling (Gilson 95). Og hvis Gilson bruker begrepet epistemisk sårbarhet på en mer generell plan, ønsker jeg med flerkulturell sansing å rette søkelyset på opplevelsen av det fremmede og ubekvemme i en

flerkulturell kontekst. Videre mener jeg at flerkulturell sansing er en viktig forutsetning for å skape dialog mellom grupper med tilsynelatende svært forskjellige fortolkningsrammer. Ved å leve oss inn i motpartenes situasjon og reflektere over våre ambivalente kroppslige og emosjonelle responser på omverden blir vi bedre kommunikatorer.

Det er ikke uvanlig å oppleve situasjoner der kulturkollisjon har skapt misforståelser og sterke emosjonelle responser som frustrasjon, ubehag og sinne. Slike situasjoner kan bli lammende og lede til distanse, unngåelse, konflikt og sammenstøt. Samtidig åpner de samme situasjonene for muligheten til å skjerpe ens flerkulturelle sansing. Men er det rimelig og i det hele tatt gjennomførbart å påstå at vi bør utsette oss selv systematisk for det fremmede og ubekvemme i hverdagen for å oppnå flerkulturell sansing? Slett ikke.

Derimot kan vi oppsøke arenaer der det er trygt å komme i nær kontakt med det fremmede, det ukjente og det ubehagelige. Film og litteratur er slike arenaer. De gir oss muligheten til å leve oss inn i skjebner som skiller seg fra våre egne og som i første omgang virker fremmede og skremmende. Denne innlevelsen skjerper vår flerkulturelle sansing og hjelper oss til å bli bedre på dialog i en hverdag der mangfold berører alle. For å demonstrere dette vil jeg se nærmere på to norske filmer og en novellesamling fra 2000-tallet som på hver sin måte øker publikummets flerkulturelle sansing og muliggjør dialog på tvers av forskjellige fortolkningsrammer.

### **Æresdrap og ulovlig grensekryssing i Hisham Zamans *Før snøen faller* (2013)**

Hisham Zaman er en norsk-kurdisk regissør med en filmografi som til dags dato omfatter to kortfilmer, en novellefilm og to spillefilmer, alle med en tematikk som berører fenomenet migrasjon og som har migranter som protagonister. Dette kan forstås i lys av Zamans egen bakgrunn. Han er født i Nord-Irak i 1975 og kom til Norge som asylsøker sammen med sin familie.

*Før snøen faller* er Zamans spillefilmdebut. Filmen har fått annerkjennelse på prestisjetunge filmfestivaler rundt omkring i verden og har vunnet priser som Beste filmfotografi på Tribeca Film Festival i New York og Beste nordiske film på Gøteborgs internasjonale filmfestival i 2013. Den omhandler den kurdiske bondegutten Siyar (Abdullah Taher) som blir smuglet ut av irakisk Kurdistan til Oslo via blant annet Istanbul, Athen og Berlin. Siyar setter ikke kursen til Norge for å kunne leve i frihet, ha et bedre liv eller hjelpe familien hjemme med opptjente penger. I stedet reiser han til Norge med et svært brutalt og krevende mål: Æresdrap på sin storesøster Nermin (Bahar Ozen). Nermin krenket familiens ære da hun nektet arrangert ekteskap med sønnen til landsbyens mektigste og i stedet rømte til Norge for å bli gjenforent med den hun faktisk elsket. Da Siyars far er død og han er den

eneste mannen i familien, blir han sendt av landsbyens mektigste for å finne sin søster og drepe henne. På denne måten vil Siyar kunne gjenopprette familiens ære som Nermin har spottet. På vei til Norge blir han kjent med Suzan Ilir, en kurdisk jente som bor på gata i Istanbul forkledd som gutt. Evin har selv en far som bor i Berlin og hun også vil dra til Vesten for å bli gjenforent med ham. Siyar og Evin faller for hverandre og til slutt bestemmer Evin seg for å forlate Istanbul og dra sammen med Siyar på den farlige reisen, men uten å vite hans forferdelige ærend. Reisen byr på mange ansente momenter. De blir tatt av den greske grensekontrollen på grensa mellom Tyrkia og Hellas. Evin finner ut at den som hun trodde var hennes far, ikke var hennes far allikevel. I Norge blir Siyar stadig mer splittet mellom sine ømme følelser for Evin og det brutale ærendet han kom for å fullføre og som han fortsetter å holde skjult.

I tillegg til å få et sjeldent innblikk innenfra i hvordan mennesker blir smuglet inn i Europa, lærer publikum å kjenne hvordan det føles å krysse grenser, nasjonale så vel som emosjonelle, moralske, etniske, kulturelle, ideologiske og politiske. I Zamans film er grensekryssingen et smertefullt, rivende prosjekt, mens også en brobygger (Dancus 2015).<sup>3</sup> Dette er dyrket under hele filmen, men blir særlig tydelig i sluttscenen. Det er en grå vinterdag i Norge og Siyar får endelig konfrontere sin søster foran huset hennes. Han retter pistolen mot henne, hun trygler for sitt liv, han virker bestemt, men til slutt klarer han ikke drepe henne. Derimot blir han selv drept av en landsmann som tar en blodig hevn på vegne av en smugler Siyar tystet på i Hellas for å redde Evin. Hjemme i Kurdistan blir Siyars lillesøster giftet bort til mannen som var ment for hennes storesøster i et forsøk på å gjenopprette familieæren i den patriarkalske landsbyen. Siyars tilgivelse av storesøster står i motsetning til smuglerens hevn og storesøsterens opprør blir tragisk nok til lillesøsters tvangsgiftermål.

I sluttscenen krysser Siyar emosjonelle og moralske grenser i og med at han går imot tradisjonen og bestemmer seg for å spare livet til sin storesøster. For det norske publikumet, som ser hvite snøkrystaller falle på Siyars livløse ansikt og dekke de varme røde blodflekkene rundt, handler det også om etniske, kulturelle, ideologiske og politiske grenser. Til syvende og sist er Siyar en ulovlig migrant fra Kurdistan med et sterkt patriarkalsk verdigrunnlag og med en fortolkningsramme som rettferdiggjør krenkende praksiser som tvangsekteskap og æresdrap. Ikke bare truer Siyar en av de meste sentrale verdiene i den norske velferdsstaten, nemlig likestilling mellom kjønnene. Som ulovlig migrant setter han også på prøve sosialdemokratiske verdier som solidaritet, rettferdighet, tillitt og medfølelse. Bistand og

---

<sup>3</sup> I artikkelen "Melankoli i vinterland. Hisham Zamans *Vinterland* (2007) og *Før snøen faller* (2013)" foreslår jeg å se på grensekryssingen i Zamans film som et melankolsk prosjekt. For en mer detaljert diskusjon se A. M. Dancus, "Melankoli i vinterland. Hisham Zamans *Vinterland* (2007) og *Før snøen faller* (2013)," *Det tredje språket. Multimodale studier av interkulturell kommunikasjon i kunst, skole og samfunnsliv*, redigert av Martin Engebretsen, Portal, 2015, pp. 42-7.

utviklingshjelp samt solidaritet med verdens fattige er viktige verdier for Norge internasjonalt. Men kan nordmenn vise solidaritet med migranter som Siyar? Den offentlige debatten om emner som ulovlig grensekryssing, tvangsekteskap og æresdrap, slik den kan spores i norske medier, har ofte bidratt til økt polarisering mellom etniske nordmenn og etniske andre ved å hisse opp den allerede betente politiske situasjonen og øke frykten både blant majoritets- og minoritetsbefolkningen.

Heller enn å være belærende og forsvare eller angripe ideologier, tyr Zaman til et filmatisk språk som setter søkelys ikke på verdikonflikter, men på enkeltmennesket, de kontekstavhengige beslutningene enhver mann og kvinne må ta, og dilemmaene disse beslutningene leder til når folk begynner å krysse grenser. På denne måten skaper filmen en emosjonell bro mellom migranter og norske borgere, etniske andre og etniske nordmenn. Ved å avdekke de emosjonelle prosessene bak flerkulturaliteten og sette oss i situasjoner vi ellers ikke ville ha vært i, skjerper Zaman vår flerkulturelle sansing. Han understreker at flerkulturaliteten innebærer mer enn forståelse av abstrakte begrep (ideer, verdier). Flerkulturaliteten handler først og fremst om komplekse mennesker av kjøtt og blod som ikke kan puttes i skjemaer og/eller programmeres som en maskin. Dette legger til rette for dialog om hvordan man kan løse og leve med verdikonflikter.

### **Krig og skyld i Sara Johnsens *Upperdog* (2009)**

Sara Johnsen er en norsk regissør og forfatter født på Nes i Ådal i 1970 og oppvokst i Oslo og Afrika. Som Zaman har Johnsen sin filmutdanning fra Den norske filmskolen i Lillehammer. I 2008 debuterte hun som romanforfatter med *White Man*, en bok om kulturkollisjon, fremmedfølelse, fordommer, kolonialisme, makt og avmakt, og der hun flettet inn forskjellige perspektiver. Ett år seinere skrev Johnsen og regisserte sin andre spillefilm, *Upperdog*, en flettverksfilm som også tar opp kulturforskjeller og fremmedfølelse, denne gangen i Norges hovedstad Oslo. *Upperdog* fikk hele fem Amanda-priser i 2010 for beste klipp, foto, regi, kvinnelige hovedrolle og beste film. Aftenpostens filmanmelder Kjetil Lismoen (2009) sier følgende om Johnsens film: "Det er den første norske fiksjonsfilmen som med kunstnerisk mesterskap pirker borti undersiden av vår oljesmurte hverdag, og viser at det faktisk kan gjøre vondt. Om vi kjenner etter."

Smerten Lismoen snakker om byr på en emosjonell øvelse som aktiverer vår flerkulturelle sansing. Som Zaman bruker Johnsen sin flerkulturelle kompetanse for å sette fokus på den emosjonelle balasten ethvert menneske bærer på og som påvirker dets fortolkningsrammer og evne til å nå fram til andre. Johnsen tar utgangspunkt i fire hovedpersoner med svært forskjellig bakgrunn og erfaringer: Axel (Hermann Sabado), en mediedesigner som ble adoptert fra Vietnam av en velstående familie fra Vestkanten i Oslo, Yanne (Bang Chau), Axels halv søster, som jobber som servitør på en asiatisk restaurant

og som i motsetning til Axel, ble adoptert av en arbeiderklassefamilie fra Østkanten, Maria (Agnieszka Grochowska), Yannes polske venninne som jobber som hushjelp hos Axels familie og som oppvasker på samme restaurant som Yanne og Per (Mads Sjøgård Pettersen), en hjemvendt norsk soldat fra Afghanistan som flytter til Oslo for å studere filosofi på Blindern.

I løpet av filmen blir polske Maria sammen med overklassegutten Axel, mens bygdegutten Per blir sammen med østkantjenta Yanne. Tross disse kjærlighetsforholdene er *Upperdog* ikke en klisjefylt romantisk komedie. Filmen gir innblikk i de komplekse interaksjonene som oppstår i en hverdag der vi møter folk som tilsynelatende er veldig forskjellige eller veldig like oss, men som bruker fortolkningsrammer som stadig vekker overrasker. Skyldfølelsen er noe som alle de fire karakterene sliter med, hver av forskjellige grunner (Dancus 2014). Per for eksempel kan ikke kvitte seg med skyldfølelsen for å ha drept en mann i Afghanistan. Rett etter at Per og Yanne blir sammen for første gang og begge sovner, har Per en mareritt som Johnsen visualiserer med kunstnerisk følsomhet.

I sitt mareritt er Per tilbake i Afghanistan på samme sted der skyteulykken skjedde. Per kommer i to versjoner: Per som soldat og Per som sivilist. I virkeligheten drepte Per den afghanske mannen bak rattet. I marerittet sitter sivilisten Per i baksetet sammen med mannens to barn, mens soldaten Per skyter sivilistversjonen av seg selv. I et stilisert skudd filmet ovenfra, som minner om Zamans skudd av Siyars døde ansikt liggende på snøen, ser tilskueren Pers frosne ansikt med lyseblå åpne øyne som stirrer rett inn i kameraet mens blodet renner ut og lager en mørkerød glorie rundt Pers hode. Når Per våkner brått fra marerittet, forklarer han Yanne at han ikke kan ha et forhold med henne. "Du vet ingenting om skyld, om å føle skyld", sier han fortvilt mens han kler på seg og haster ut av leiligheten. Per tyr til skyldfølelsen for å straffe seg selv: Symbolsk, ved å ta livet sitt i marerittet, og konkret, ved å isolere seg selv og avvise Yanne.

Pers skyld gjør ekstra vondt for tilskueren som tidligere i filmen får et innblikk i hvordan norske soldater i Afghanistan trenes opp til å bruke preventive angrep. I Afghanistan fulgte Per ordre, noe som gjør at han seinere blir frikjent for drapet, men det hjelper ham ikke til å gå videre med livet sitt i Norge. Enda verre er at Per blir offer for en aggressiv mediekampanje. En norsk krigsjournalist fra VG offentliggjør bilder av Per med geværet rettet mot de redde afghanske barna i bilen. Dette skaper voldsomme reaksjoner i den norske offentligheten og fredsaktivister bruker ett av bildene som plakat for å kreve at Norge trekker sine tropper ut fra Afghanistan.

Pers skyldfølelse har dermed en dobbel funksjon i Johnsens film. For det første skaper den økt innlevelse i vonde erfaringer som de fleste av oss har vanskelig å forestille oss. For det andre åpner Pers skyldfølelse for en kritisk evaluering av medienes og nasjonens rolle i Pers liv. Hvem har sviktet Per? Hva kan fredsnasjonen Norge gjøre for å leve opp til sine idealer?

Akkurat som Zaman, er Johnsen ikke interessert i å være belærende, men bruker det filmatiske språket for å sette søkelyset på enkeltmennesket og den emosjonelle kompleksiteten som gjør at vi tenker, handler og reagerer på forskjellige måter. Ved å sette tilskueren i situasjoner der hun føler seg fremmed, ubekvem og uvitende, skjerper Johnsen tilskuerens flerkulturelle sansing og dermed hennes evne til å skape konstruktive rammer for dialog på tvers av forskjellige fortolkningsrammer.

### **Fra fortryllelse til selvinnsikt i "Rønneimperiet" av Hanna Dahl**

Hanna Dahl er en norsk forfatter født på Modum i 1977 som debuterte i 2015 med novellesamlingen *Rønneimperiet*. Hun ble nominert til Brageprisen i klassen skjønnlitteratur, en viktig anerkjennelse for en debutant. I de seks novellene i samlingen tar Dahl leseren på en noe uvanlig historisk, politisk og emosjonell reise til blant annet Modum, Kosovo og Russland, steder Dahl kjenner godt til (Holth 2015). Hun er opptatt på en og samme tid av enkeltmenneskets indre liv, språkets makt, historien og politikken.

I tittelnovellen "Rønneimperiet" møter leseren en norsk doktorgradsstipendiat som forsker på det russiske imperiets estetikk og som tar et forskeropphold i Russland. Hun er på jakt etter en krets av russiske kunstnere, filosofer og aktivister som kaller seg Imperiets legionærer og som "tok til orde for at det russiske imperiet virkelig burde gjenoppstå fra asken" (Dahl 98). I et intervju med *Dagens Næringsliv Magasinet* innrømmer Dahl at Russland var et land hun under Den kalde krigen var redd for (Holth 40). Etter å ha tatt Forsvarets russiskkurs reiste Dahl til Russland og møtet med landet opplevdes som en euforisk hjemkomst (ibid.). På lik linje med Dahl setter den unavngitte stipendiaten i novellen kursen østover. Møtet med Russland oppleves like euforisk som for Dahl: "[D]en dype, varme følelsen av hjemkomst" (Dahl 97).

Når hun ikke finner kretsen i St. Petersburg og Moskva, får hun tips om å ta toget videre til Irkutsk i Sibir. Der møter hun nøkkelfigurene i kretsen, som forfatteren Danja og bloggeren Olga Makarova. I Irkutsk blir hun innlosjert hjemme hos Olga der hun bor i en toromsleilighet med moren Tatjana og bestemoren Galina. Tre generasjoner kvinner som var "tre merkelige uttrekk fra hver sin historiske epoke" (Dahl 106): Den gamle Galina, "Stalin-tro, humoristisk, ujålete, sentimental" (ibid.), den middelaldrende Tatjana, "stolt av egne bedrifter, men trøtt av skuffelser. Seig, plaget av passivitet når hun ikke henga seg til latskapen. Krass. Varm." (Dahl 107) og den unge Olga, "framtidshungrig og nostalgisk, flittig, effektiv, foroverlent, avsplepen, selektiv" (ibid.).

"Rønneimperiet" er en tredjepersonsfortelling som tematisere flerkulturell sansing. Vi blir med på den norske stipendiatens reise fra eufori, fascinasjon og et dypt ønske om å forstå legionærenes skrifter til usikkerhet, tvil, frustrasjon, sinne og endelig selvinnsikt. For det paradoksale den norske stipendiaten opplever i

Irkutsk er å bli sett på som fremmed et sted hun føler seg hjemme. Hun vil så gjerne passere som en innfødt, slutte å smile uten grunn (som Olga ber henne gjøre ved flere anledninger) og forstå hva legionærenes skrifter sier. Gang på gang opplever hun nederlag. Skriftene og kretsen gir ikke mening til tross for nære lesinger og intervjuer. Ideologien virker tung og uforståelig. Begrep som "imperium", "Vesten" og "demokrati" lammer og påstandene er forvirrende og motsigende. Det handler ikke om stipendiatens manglende språkkunnskaper eller vilje til å bruke tid på å forstå, men om blant annet et glatt budskap i et politisk klima der legionærene snakker med mange tunger for å kunne fortsette sin aktivitet. Dette skaper usikkerhet, frustrasjon og skuffelse for stipendiaten som føler en dragning mot Russland, men som kretsen avviser for å være vestlig innrettet.

Russere, som tilsynelatende var transparente på grunn av deres voksaktige hud (Dahl 109), blir helt uforståelige. Når Olga kommer med et par offentlige uttalelser som grenser til fanatisk patriotisme og som støtter etnisk rensing, konfronterer stipendiaten henne og det ender opp i krangel. Stipendiaten anklager legionærene for å være arrogante, uvitende, brutaliserte og for å mangle kritisk sans, mens Olga ser på Vesten som hyklersk og engstelig. Hun kaller skandinaven for "rotte" og "parasitt" og forlater rommet i all hast (Dahl 122). Når Olga smeller døren etter seg, ligger raseriet tungt i rommet og verken språk eller ideer streker til. Stipendiaten lukker sine øyne og innbiller seg "hvordan man kan lamme seg selv og ikke innta noen eller noe." (ibid). Dette øyeblikket, der hun tar utgangspunkt i kroppens lammelse for å forstå sin egen reaksjon i møte med Olgas fortolkningsramme, kommer som en åpenbaring: "Snart skulle hun hjem, til instituttet, forskningen, forvirringen, Oslos gater" (ibid). Ved å aktivere sin flerkulturelle sansing og reflektere over egen reaksjon klarer stipendiaten å gjenfinne fotfeste.

Tilbake i toromsleiligheten legger de to kvinnene fra seg de ideologiske anklagelsene og heller snakker åpent om egne erfaringer med det karakterene kaller henholdsvis kommunismens og demokratiets senskader.

- Olga – hva er det verste med å være russer?
- Ingenting. Eller – jo. Det verste er at du må vise styrke og på samme tid innsmigrende underkastelse. Du kryper slik som alle må krype, for i neste øyeblikk å trekke sverdet, aldri mot de med reelt makt, alltid mot likeverdige og laverestående. Framfor alt må du ikke smile uten grunn. Hva er det verste med en skandinav?
- At hjernen er bløt og viljen paralysert. (Dahl 124)

I sårbarheten finner de et felles språk. Til slutt blir ikke stipendiaten klokere på legionærenes skrifter, men hun får selvinnsikt og et nytt perspektiv på sitt eget forskningsprosjekt: "Hun hadde latt seg lure [...]. Det fremmede er ikke lenger fremmed, det har avdekket sin menneskelige natur. Et aldeles sedvanlig,

dysfunksjonelt kjærlighetsforhold mellom to eskede som er innrøkt i seg selv” (Dahl 127). Og hvis ”komplekset Russland” blir menneskeligjort, dog i form av et sedvanlig, dysfunksjonelt kjærlighetsforhold, blir akademiet fremmed. Stipendiaten oppfatter det med skepsis og sier seg enig med Simon Weil: ”Kultur er et instrument utviklet av professorer for å produsere professorer, som i neste omgang vil produsere flere professorer” (ibid). Hun innrømmer nederlag: ”Hun visste ikke hvorfor det hadde opptatt henne så sterkt, Imperiet altså [...] Nesten alle som siger inn i nederlag famler og griper etter grensesprengende størrelser” (Dahl 130).

Gjennom flerkulturell sansing lærer stipendiaten seg selv å kjenne og dermed kommer hun et skritt nærmere til å kunne kommunisere på tvers av ideologiske, kulturelle og nasjonale grenser. Hun er ikke i mål, men hun er underveis. I lokalet der kretsen pleier å samles, fatter stipendiaten interesse for et vannrenseanlegg som seinere blir rasert under en ransakingsaksjon. Pensjonisten Anton forklarer henne hvordan installasjonen forvandler springvannet i flere etapper: Den ioniserende etappen (vannets forgiftning med sølvets ioner), absorbering av skadestoffer (avgiftning), den soniske gjenopprettelsen ved hjelp av musikk (beriking av vannet med naturlige mineraler fra Bajkal-steiner) og oppvarming (rensing ved å skille mineralvannet fra jord og sand) (Dahl 112-3). Vannets forvandling blir en metafor for stipendiatens forvandling gjennom flerkulturell sansing: Fra en blendet russlandsforsker som lar seg fortrylle av tunge begrep til en ydmyk skandinav med selvinnstekt. Hun blir forgiftet av akademiets og seinere legionærenes tunge og glatte retorikk, går gjennom en avgiftingsprosess når hun åpner seg mot de tre russiske kvinnene hun bor sammen med, særlig Olga, blir beriket av å lære seg selv å kjenne, og endelig renses når hun er klar til å reise fra Irkutsk med ny innsikt om russere og selv seg. Russland er ikke lenger et ”kompleks” av ideer for en russlandsforsker å la seg fascinere av, men et sted der mennesker, politikk og historie vikler seg sammen. Og når ting blir for fremmed og vanskelig, er det sangen og diktet igjen. Rett før stipendiaten drar hjem, organiserer legionærene en fest for henne. Heller enn å diskutere politikk og skrifter samles de for å synge et Pusjkin-dikt, ”Vintervegen”, som Dahl da sitter i sin helhet ved slutten av novellen.

## Konklusjon

I dagens Norge er mangfold ikke noe som går over eller som kan stenges ute. I denne konteksten har kunstformer som film og litteratur en viktig rolle. Film og litteratur skjærper vår flerkulturelle sansing ved å bevisstgjøre de emosjonelle prosessene bak flerkulturaliteten. Ved hjelp av tre eksempler, spillefilmene *Før snøen faller* og *Upperdog* og novellen ”Rønneimperiet”, har jeg vist hvordan regissørene Zaman og Johnsen og forfatteren Dahl bruker sin flerkulturelle kompetanse for å sette oss i nær kontakt med det fremmede og



dermed skjerpe vår flerkulturelle sansing. Mens *Før snøen faller* setter søkelys på en ung man fra Kurdistan som krysser den norske grensen ulovlig med æresdrap som ærend, blir vi i *Upperdog* kjent med blant annet en norsk soldat som drepte en uskyldig far under tjeneste i Afghanistan. I novellen "Rønneimperiet" blir vi med på Russlandsreise sammen med en norsk doktorgradsstipendiat som forsker på en gruppe russiske intellektuelle som vil se det russiske imperiet gjenoppstå. Filmene så vel som novellen er opptatt av enkeltmennesket heller enn verdikonflikter og gjør møtet med det fremmede og det ubehagelige til en viktig øvelse i flerkulturell sansing. Møtet med Siyar, Per og den norske stipendiaten skaper nyanser i den politiske debatten og gir like mye selvinnsikt som det gir et blikk på det fremmede. Ved å takke ja til slike filmatiske og litterære opplevelser blir vi bedre på å imøtekomme andre fortolkningsrammer enn våre egne og kommunisere på tvers også i hverdagen.

## LITTERATUR

- Dahl, Hanna. *Rønneimperiet. Noveller*. Gyldendal, 2015.
- Dancus, Adriana Margareta. "Film and Pathoscapes: A Study of *Upperdog* (Sara Johnsen, 2009)." *Acta Nordica. Studier i språk- og litteraturvitenskap. Globalization in Literature*, redigert av Per Thomas Andersen, Fagbokforlaget, 2014, 215-26.
- Dancus, Adriana Margareta. "Melankoli i vinterland. Hisham Zamans *Vinterland* (2007) og *Før snøen faller* (2013)." *Det tredje språket. Multimodale studier av interkulturell kommunikasjon i kunst, skole og samfunnsliv*, redigert av Martin Engebretsen, Portal, 2015, 34-48.
- Gilson, Erinn. *The Ethics of Vulnerability: A Feminist Analysis of Social Life and Practice*. Routledge, 2014.
- Gullestad, Marianne. *Det norske sett med nye øyne: kritisk analyse av norsk innvandringsdebatt*. Universitetsforlaget, 2002.
- Holth, Ole Øyvind Sand. "Livet i vold." *Dagens Næringsliv Magasinet*, 2. januar 2016, pp. 40-2.
- Johnsen, Sara. *White man: roman*. Gyldendal, 2008.
- Johnsen, Sara, dir. *Upperdog*. Friland, 2009. Film.
- Lismoen, Kjetil. "Vellykket Flettverk." *Oslopuls*, 24. august 2009, <http://www.aftenposten.no/oslo/byliv/Vellykket-flettverk-235539b.html>.
- Norge. Integrerings- og mangfoldsdirektoratet. *Mangfold er hverdagen. IMDi strategiske plan*. May 2012, [http://www.imdi.no/globalassets/dokumenter/arsrapporter-og-styrende-dokumenter/imdis-strategi\\_kort.pdf](http://www.imdi.no/globalassets/dokumenter/arsrapporter-og-styrende-dokumenter/imdis-strategi_kort.pdf).
- Statisk sentralbyrå. "Nøkkeltall for innvadring og innvandrere." 2016, <https://www.ssb.no/innvandrings-og-innvandrere/nokkeltall>.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford University Press, 1977.
- Zaman, Hisham, dir. *Før snøen faller*. Paradox og Mitosfilm, 2013. Film.

## LIV ULLMANN OG HENNES SØSTRE – ET ESSAY OM LIKESTILLING, PRODUKSJONSFORHOLD OG REPERTOARFRIHET I NORSK FILM OG FJERNSYN

JAN ERIK HOLST<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Liv Ullmann and her sisters – an essay about gender equality, production freedom in Norwegian film and television.* An article about film and television production in Norway. Norway has had a rather strong position in the field of female directors, thanks to governmental policy in the production of film and television. This article aims to describe this development after World War II.

**Keywords:** *gender, Liv Ullmann, Norwegian feature and television production, drama.*

**REZUMAT.** *Liv Ullmann și surorile ei – eseu despre egalitatea de gen, libertatea înregistrată de producțiile de film și de televiziune din Norvegia.* Acest articol se ocupă de producțiile de film și televiziune din Norvegia. Norvegia deține o poziție importantă în ceea ce privește rolul jucat de femeii regizor datorită politicilor guvernamentale în domeniu. Prezentul articol descrie dezvoltarea acestui fenomen după cel de-al doilea război mondial.

**Cuvinte cheie:** *diferență de gen, Liv Ullmann, producție de teatru și film, dramă.*

*Husk på det, noen må spørre!*

Arne Skouen på sin siste regissørreise hjem fra filmmønstringer i Habana og New York våren 2002.

Norge er kjent som *The land of the female directors* – en label som American Film Institute gav oss under en mønstring på midten av 1980 tallet. Vi har senere presentert Liv Ullmann, Anja Breien og Løkkeberg og en rekke yngre kvinnelige regissører på festivaler i utlandet og vi er stolte av det!

Etterkrigstidens norske film- og fjernsynspolitik har også i noen grad inneholdt likestillingsproblematikk, i første rekke i form av diskusjoner om repertoar og arbeidsforhold. Men noen vesentlig plass har ikke dette området hatt.

Norge hadde en sentral kvinnelig regissør, Edith Carlmar, på -50 tallet. Hun laget ti spillefilmer i tiden 1949 – 1959. Men datiden omtalte henne ikke

---

<sup>1</sup> Jan Erik Holst is educated at the University and at the Dramatic Institute in Stockholm. He is a former director of the Norwegian Film Institute and has current positions are lecturer, film critic and historian. E-mail: janerik.holst@gmail.com

som kvinnelig, bare som regissør og hun ville heller ikke ha kvinne-stempelet på seg. Senere, på -90 tallet, ble hun gjenoppdaget som Norges første kvinnelige regissør og feiret på festivaler i Frankrike, Norge og USA.

I tiden 1975 til 1985 har vel snarere spørsmålet om et feministisk repertoar eller fokus på såkalt kvinnefilm vært mer fremtredende. Og med det menes en tilnærming til klasse, kjønn, kvinnelig tenkesett og sosiale forhold, som var del av et kvinnemanifest i dette tiåret. Begrepet kvinnefilm kom også i noen grad til anvendelse hos mannlige regissørers filmer, f.eks Haakon Sandøys *Dagny* (1973) og Per Bloms *Kvinnene* (1979) som tar opp sentrale feministiske spørsmål.

Jeg vil i dette essayet undersøke våre tre sentrale *statlige* repertoarinstitusjoner innen film og fjernsyn og se på om en kunstnerisk ledelses repertoarfrihet har medvirket til bedre likestilling mellom kvinnelige og mannlige regissører enn hva produksjonen utenfor disse institusjonene har medført. Norsk Film A/S, NRK Fjernsynsteateret og NRKs Drama-avdeling var alle fritatt fra å søke finansiering for sine prosjekter fra eksterne, statlige midler. De kunne innenfor egen budsjettamme fritt disponere til de prosjekter hadde valgt for sitt repertoar, slik et offentlig eid teater kan gjøre. Nøkkelen i denne repertoar-friheten er at en institusjon som de tre nevnte drives av en kunstnerisk leder som former og utferdiger et repertoar, basert på tilgang av egnede manuskripter selvsagt, men også ut ifra egne preferanser hva gjelder egnet litteratur og hendelser og begivenheter i samtid og fortid.

### **Norsk film A/S**

Selskapet ble etablert av norske kommuner som det nasjonale produksjons- og studioselskap i 1932. Det åpnet i 1935 og fikk staten som del-eier etter annen verdenskrig. Statens andel har siden økt betraktelig.

I denne sammenhengen er det naturlig å vie studien til tiden etter 1964. Erik Borge ble tilsatt som kunstnerisk leder og direktør etter påtrykk fra aktive filmfolk, «de 44», som hadde gjennomført en aldri så liten revolusjon i selskapet denne sommeren.

Begrepet kunstnerisk leder eksisterte ikke innenfor selskapets ramme før den tid. (Den interesserte leser henvises i første omgang til Tore Breda Thoresens utmerkede bok *Gjester i studio* fra 1996).

Borge var en både intellektuell og produksjonskyndig leder. Han hadde bakgrunn fra selskapet ABC film, hvor han hadde arbeidet sammen med den samme Thoresen, og kjente film-størrelser som Jan Erik Düring og Erik Løchen. Han hadde dessuten vært medprodusent og produksjonsleder for den første interskandinaviske filmproduksjonen *Sult* (1966), i Henning Carlsens regi, en film som gjorde sine eksteriøropptak i Oslo.

Borges sjefstid 1964 – 1984 frembragte mange sentrale kvinnelige regissører.

I første omgang Anja Breien, hun laget alle sine hittil 9 spillefilmer i selskapet, men også Laila Mikkelsen, Vibeke Løkkeberg og Nicole Macé. For Borge var en god fordeling mellom kvinnelige og mannlige regissører en selvfølge. Men det hele var selvsagt avhengig av tilgjengelige prosjekt og gode manuskripter. Norsk filmpolitikk har i hele sin produksjonstid vært fokusert på manuskripter, en regissør-fokusering som vi har sett bl.a. i Frankrike og Danmark var nok med i diskusjonen, men ble ansett som en fremmed og risikabel strategi.

Norsk film A/S fikk full repertoarfrihet i 1973. Dette innebar at selskapet ble gitt en egen del av den tilgjengelige statlige garanterte lånerammen for filmproduksjoner. Samme år fikk Norsk film A/S også manuskriptutviklingsmidler og tre år etter ble Studieavdelingen etablert. Statlig garanterte banklån ble avløst til fordel for en direkte tilskudds-finansiering i 1992.

Etter at Borge gikk av som kunstnerisk leder i 1980 ble stillingen delt i en kunstnerisk og en administrativ del. Hans etterfølgere, Erik Løchen, Lasse Glomm, Ola Solum og Gunnar Svensrud bidro alle med de samme tiltak for likestilling innen repertoarvalget. «Dette var noe vi var meget bevisste på og vi søkte hele tiden etter gode prosjekter og manuskripter fra kvinnelige forfattere og regissører», uttalte Gunnar Svensrud i en samtale med meg under forberedelsen av denne artikkelen.

Lasse Glomm lot bl.a. Eva Dahr og Eva Isaksen debutere sammen i Lars Saabye Christensens *Brennende blomster* (1985) og selskapet produserte sistnevntes suksessrike langfilmdebut *Døden på Oslo S* (1990).

Stillingen igjen ble slått sammen i 1992 og man hentet eksterne søkere, i første omgang den anerkjente danske filmmannen Esben Høiland Carlsen. Han ledet selskapet fra 1992 til 1995 og var med på å la Liv Ullmann debutere med *Sofie* i 1992 og å fortsette sin regissørkarriere med *Kristin Lavransdatter* i 1995. Ullmann hadde jo hatt en lang og sentral bakgrunn som skuespillerinne hos Bergman, Troell og i amerikansk og europeisk film. Men det ble altså en erfaren dansk filmmann som brakte henne inn i registolen. Der har vi sett henne sitte med tyngde i flere andre sentrale filmer som *Enskilda samtal* (1996), *Trolösa* (2000) og *Miss Julie* (2014). Men hun har hatt like så stor suksess i teateret, både som skuespillerinne og regissør etter filmene på -90 tallet.

Etter Carlsen fulgte teatersjefen Tom Remlov (1995 – 2001), som fortsatte denne bevisste politikken. Remlov sier i et annet intervju med meg tidligere i år at det viktigste i en repertoar-diskusjon er å tilstrebe en helhet og å integrere ønskede sentrale verk inn i dette. En statlig uavhengig produsent har ansvar for et større bilde enn det enkelte prosjekt. I hans sjefstid ble det igangsatt to novellefilmprosjekter, *1996: Pust på meg!* og *Tørst – fremtidens forbrytelser* (1999). Disse gav ikke de store uttellingene rent publikumsmessig, men var viktige bidrag i å la kvinnelige regissører som Mona Hoel, Karoline Frogner og Maria Fuglevaag Warsinksa-Varsi få anledning til å utvikle seg som

spillefilmregissører og sette *sitt* preg på fortellingene. Remlov gav også andre kvinnelige stemmer anledning til å debutere som spillefilmregissører: Nathilde Overrein Rapp, Catrine Telle og Karin Julsrud.

Samlet sett produserte selskapet 120 kinofilmer i denne perioden, co-produksjoner og tekniske produksjoner medtatt, med 31 kvinnelige regissører, dvs. en % sats på 25. Tar vi med produksjonsledelse og manus stiger % satsen vesentlig. Sammenligner vi dette med andre offentlig finansierte filmproduksjoner i samme periode, alle med garanterte lån, tilskudd og/eller den faste bonusbaserte billettstøtten som alle langfilmer for kino hadde krav på, teller disse 277 kinofilmer med 38 kvinnelige regissører, dvs. en % sats i underkant av 14. I samtlige tall er sammensatte novellfilmprogram for kino tatt med.

Det er således min ærbødige påstand at et offentlig repertoarselskap som Norsk film A/S, et filmens Nasjonalteater som man sa på -70 tallet, i langt bedre grad var i stand til å fremme og utvikle likestilling innen filmproduksjon i Norge. Selskapet ble avviklet som produksjonsselskap i 2001 som følge av den politiske beslutningen om å samle alle tilgjengelige langfilmproduksjonsmidler i et nytt Norsk filmfond. Man kan således beklage at Norsk film A/S ble tatt med i denne fusjonen, også fra et likestillingsperspektiv!

### **NRK-Fjernsynsteateret**

Fjernsynsteater ble etablert i her i landet i 1959, kort tid etter at fjernsynet ble grunnlagt som statlig billed-kringkaster og gjort alminnelig tilgjengelig. Produksjonsteknisk skiller fjernsynsteateret seg fra filmen ved at man ofte delte det kunstneriske ansvaret mellom en billed-produsent og en instruktør. Grunnen til dette er delvis fordi fjernsynsteater i sitt vesen ble etablert som en fler-kamera-produksjon, delvis at profilen i alle fall i de første årene var mye mer preget av scenisk teater enn av film.

Først på -80 tallet var det like naturlig å lage film i NRK som på Jar og andre steder. Da snakker vi ikke bare om den fysiske delen, celluloid vs. magnettape, men mer i en kunstnerisk og kommunikasjonsmessig sammenheng.

I sin bok *Fjernsynsteatret – til glede og forargelse* (1994) beskriver Jo Ørjasæter utviklingen fra første dag. Han har listet opp samtlige produksjoner i tiden 1959 til 1990 og kan konstatere at av 501 selvstendige produksjoner hadde bare 45 av dem kvinnelige instruktører/regissører dvs. i underkant av 9%! Et merkelig lavt tall til en statsinstitusjon å være.

Vi lar Fjernsynsteaterets grand old lady Eli Skolmen Ryg forklare noe av bakgrunnen for dette fenomenet:

Sjefene (i Fjernsynsteatret) kom fra norsk filmproduksjon, stort sett. Arild Brinchmann var en dynamisk sjef som hadde laget spillefilm. Tore Breda Thoresen, var filmfotograf og jobbet i ABC-film. Pål Løkkeberg kom rett fra filmskolen IDHEC i

Paris og var en slags fødselshjelper i starten. Vi jenter som var scripter, ble opplært til noe som først het regiteknisk leder, det som siden ble kalt billedprodusent.

Jeg kan ikke huske noen klart definerte linjer for valg av repertoar, bortsett fra at vi hadde en forpliktelse når det gjaldt klassikere og et stort ønske om å øke andelen nyskrevet norsk dramatik. Det ble viktig å skape balanse, vi lette aktivt etter ting skrevet for kvinner og av kvinner. Jentene i ensemblet trengte gode roller og det var da som nå flest gode roller for menn. Både skuespillere og instruktører er vant til å bli valgt i teatersammenheng, så det hendte vel man ble skuffet hvis noe man hadde lyst til å gjøre ble gitt til en av de andre, men sånn var det. Jeg hadde vel av og til mistanke om at en av sjefene trakk tilbake et par av mine oppsatte produksjoner for å gi pengene til den av gutta som hadde overskredet sitt budsjett. Selvfølgelig passet gutteklubben best på sine egne hos oss som overalt ellers.

Det skulle bare vært så mye mer, for da den store omleggingen kom i 1990, var TV over hele verden blitt Big business. Dramavdelingene konsentrerte seg om serier og krim. Penger ble det samme som seertall og jentestoff gikk helt av moten sammen med mye annet. Og alt det vi ville lage av interessante opplevelser som “publikum ikke visste at de ville ha”, het nå å gi folk det de vil ha. Og da blir det som småunger som vil ha samme god natt-historie hver kveld. Ingen diskuterte det de hadde sett, avisene skrev bare om hva det hadde kostet, og all utvikling av nye former forsvant. Selv om kvinnelige regissører har lang tradisjon i teatret, finner jeg bare 5 kvinner blant freelance instruktørene i de tretti årene Fjernsynsteatret eksisterte. Nedslående. Det kan se ut som jeg var kjempelydig som fikk lage lyd og bilde hver dag i alle år, og jammen var det gøy mens det sto på!

## **NRK-Drama-avdelingen**

Fjernsynsteatret ble avløst av en drama-avdeling i 1991, som fikk ansvaret for all drama-produksjon i institusjonen, også den underholdningsmessige. Vi skal ikke her gå inn på årsakene til dette, Eli Skolmen Ryg har jo gjort treffende iakttagelser av fenomenet ovenfor, bare kort nevne at denne tendensen allerede hadde etablert seg i andre land vi liker å sammenligne oss med, som Danmark, England og Sverige og at konkurransen fra andre kanter ble sterkere og sterkere. Behovet for nye genrer ble også påfallende som følge av denne konkurransen. Begrepet *Nordic Noir* fikk fotfeste, nordiske krimfortellinger om detektivene Kurt Wallander, Martin Beck, Konrad Sejer og Varg Veum, basert på anerkjente forfattere som Henning Mankell, Maj Sjöwall og Per Wahlöö, Karin Fossum og Gunnar Staalesen. Nordisk samarbeid gjennom Nordvisjonen, det nordiske kabelfondet og Nordisk Film & TV Fond ble helt sentralt i denne utviklingen. Norge fikk sin kommersielle allmenkringkaster TV2 i 1992 og straks startet også arbeidet med å finansiere eksterne produksjoner for kanalen. De skulle jo ikke, i motsetning til NRK, ha egne produksjonsressurser på dette området.

Ordningen med en kunstnerisk ansvarlig leder, titulert som en dramasjef, ble beholdt. Vedkommende hadde repertoarfrihet og eget budsjett i likhet med fjernsynsteatret. Avdelingens leder 1992 – 2000, den profilerte

filmmannen Oddvar Bull, var også den første spillefilmkonsulenten i Norsk filminstitutt. Han sier i en samtale med meg at han var opptatt av de samme spørsmålene som tidligere ledere i Fjernsynsteateret og i Norsk film A/S, bedre kjønns-balanse enn tidligere, i tillegg en geografisk og alders-messig fordeling i den nasjonale produksjonen.

Søkingen etter etablerte kvinnelige instruktører/regissører var selvfølgelig avhengig av tilgjengelige prosjekter og manuskripter også her. Dessuten hadde Dramaavdelingen fortsatt systemet med ansatte instruktører/regissører, faste eller free lancere på kontrakt, slik at det var lettere å fokusere på gode og regulerte arbeidsforhold. Dette burde være av innlysende og avgjørende betydning for å kunne holde på kvinnelig arbeidskraft på dette området. Kvinner føler kanskje ansvaret for hjem og barn tyngre enn sine mannlige kollegaer og viker unna for krevende location-opptak og lange arbeidsdager. Det er nok fremdeles mer krevende å være kvinne og mor enn mann og far!

Men avdelingens to sentrale instruktører/regissører på -90 tallet, som også ble kjent som spillefilmregissører, Eva Isaksen og Berit Nesheim understreker overfor meg at dette med likestilling og fokus på kvinnelige instruktører/regissører nærmest lå i blodet i avdelingen, det var en selvfølge og ikke noe man var spesifikt opptatt av. Regulerte arbeidsforhold, som NRK er kjent for å ha, i motsetning til den free lance baserte og prosjektorienterte spillefilmbransjen er garantert en vesentlig årsak til dette.

## LITTERATUR

Vigdis lian (redaktør) : *Ta det som en mann, frue*, Emilia forlag A/S Oslo 2015.

Jan Erik Holst og Pawel Urbanik (redaktører) *Kino Norwegii*, Linia filmowa, Warszawa 2011.

Jan Erik Holst (redaktør) *Filmen i Norge - Norske kinofilmer 1995 - 2011*, Gyldendal forlag, Oslo 2011.

Per Haddal : *Norwegian film - Young and fearless*, Royal Norwegian Ministry of Foreign Affairs and Norwegian Film Institute, Oslo 2010. (Different versions, also available in Rumenian on [www.nfi.no/english/downloads](http://www.nfi.no/english/downloads))

Jan Erik Holst : *Det lille sirkus - et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946 - 2006*, Norsk filminstitutt skriftserie nr. 18, Oslo 2006.

Peter Cowie : *Cool and Crazy - Modern Norwegian Cinema 1990 - 2005*, Norwegian film institute, Oslo 2005.

Peter Cowie : *Straight from the heart - Modern Norwegian Cinema 1971 - 1999*, Kom forlag, Oslo 1999.

Tore Breda Thoresen : *Gjester i studio - historien om «de 44» og opprøret mot Norsk film A/S*, Aventura forlag, Oslo 1996.

Lars Thomas Braaten, Jan Erik Holst og Jan Kortner (redaktører) : *Filmen i Norge - Norske kinofilmer gjennom 100 år*, Ad Notam - Gyldendal, Oslo 1995.

Jo Ørjasæter : *Fjernsynsteatret - til glede og forargelse*, Gyldendal forlag, Oslo 1994.

## BRUK AV DOBBEL BINDING I GAMMALNORSK

FARTEIN TH. ØVERLAND<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *The Usage of Double Definiteness in Old Norwegian.* This article aims to present a survey of the scope and ways of usage of double definiteness in Old Norwegian. Double definiteness is defined in this study as *a common noun in the definite form + a demonstrative determiner*. The usage of definite forms to express definiteness was grammatically optional in Old Norwegian, and it is therefore of interest to look for the motivation of their usage patterns. The main findings of the study are that the total scope of double definiteness was very small and that the distribution between the analysed texts are highly uneven.

**Keywords:** *Old Norse, double definiteness, syntax, morphology, treebank querying, dependency grammar.*

**REZUMAT.** *Folosirea dublei articulări în norvegiana veche.* Acest articol își propune să prezinte câmpul de acțiune și modalitățile de utilizare a dublei articulări în norvegiana veche. Dubla articulare e definită în acest studiu astfel: *un substantiv comun la forma articulată+un determinant demonstrativ*. Folosirea formei duble pentru a exprima articularea era opțională în norvegiana veche și, din această cauză, este interesant să descoperim motivația modului în care a fost folosită. Noutatea articolului este aceea de a arăta că folosirea dublei articulări era foarte restrânsă și că distribuția între textele analizate este extrem de inegală.

**Cuvinte cheie:** *norvegiană veche, dublă articulare, sintaxă, morfologie, interogare bancă de arbori, gramatică dependențială.*

### 1. Innleiing

Føremålet med denne studien er å gje eit oversyn over omfanget og bruksmåtene for dobbel binding i gammalnorsk. Definisjonen av dobbel binding eg har nytta her er *eit substantiv i bunden form + eit demonstrativt*

---

<sup>1</sup> Fartein Th. Øverland arbeider for tida som utanlandslektor ved Babeş-Bolyai-universitetet i Cluj-Napoca, Romania. Han har arbeidd praktisk og teoretisk med syntaktisk og morfologisk annotasjon av gammalnorsk tekst ved Menotec-prosjektet (2010–2012). I si mastergradsavhandling i norrøn filologi frå Universitetet i Bergen studerte han endringar i bruken av *kenningar* i norrøn skaldedikting. E-post: fartheegn@gmail.com



*determinativ*. Framgangsmåten min vil vera toledda: 1) Søk etter alle substantivfrasar med dobbel binding i eit annotert tekstkorpus. 2) Analyse av dette materialet på fleire nivå – setningsnivå, frasenivå og semantisk nivå. Spørsmål eg vonar å svara på med denne metoden er: Kor stort var omfanget av dobbel binding? Vart dobbel binding føretrekt for visse typar substantivfrasar? Vart dobbel binding favorisert for visse syntaktiske funksjonar? Vart dobbel binding nytta oftare i særskilte semantiske samanhengar, t.d. for å framheva substantivet?

Før eg kjem til analysen av søkeresultata vil eg gje eit oversyn over korpuset og gjennomgå nokre generelle moment ved dobbel binding i gammalnorsk som er naudsynte for den vidare drøftinga.

## 2. Oversyn over korpuset

Korpuset som har vorte nytta til denne undersøkinga byggjar på det primære tekstkorpuset til Menotec-prosjektet (jf. Haugen og Øverland 2014, s. 227). Infrastrukturen eg har nytta til å søkja i korpuset er *Infrastructure for the Exploration of Syntax and Semantics* (INESS). Korpuset omfattar fire gammalnorske handskrifter frå 1200-talet.

	Gammalnorsk homilieboek	Den legendariske <i>Óláfs saga ins helga</i>	Strengleikar	Magnus Lagabøtes landslov
Handskrift	AM 619 4 <sup>o</sup>	DG 8 II	DG 4–7	Holm perg 34 4 <sup>o</sup>
Datering	1200–1225	1225–1250	1275	1275–1300

Storleiken til korpuset er på om lag 200.000 ord fordelt på rundt 13.000 setningar. Det hadde sjølvstøtt vore ynskjeleg med ei større breidd av tekstar, då særleg gammalislandske, for å jamføra omfanget og bruken av dobbel binding mellom gammalislandsk og gammalnorsk. Grunnane til at eg ikkje har kunna gjennomføra søk i andre tekstar er tekniske<sup>2</sup>. Korpuset har likevel stor breidd når det gjeld genre (religiøs litteratur, kongesaga, omsett høvsk litteratur og lovtekst). I den vidare drøftinga vert titlane avstytt til *Hom*, *ÓHLeg*, *Strleik* og *MII*.

<sup>2</sup> I Menotas tekstarkiv føreligg det mange fleire morfologisk annoterte tekstar, og grunnarbeidet med morfologisk og syntaktisk annotasjon er utført for fleire tekstar enn desse fire. Identifikasjon av dobbel binding krev søkerutinar som kombinerer morfologiske trekk og syntaktiske kategoriar. Per i dag er det desse fire tekstane som har vorte implementerte i INESS, der slike søk er moegele.

### 3. Dobbel binding i gammalnorsk – nokre generelle moment

#### 3.1 *Språkhistorisk bakgrunn*

Eit fåtal av dei indoeuropeiske språka har utvikla etterhengd bunden artikkel som eit bøyingsstrekk ved substantiv. Dette gjeld mellom anna rumensk, bulgarsk, albansk, makedonsk og dei nordiske språka. I norrønt språk kan ein synkront danna den etterhengde bundne artikkelen ved å setja det demonstrative determinativet *inn* til eit substantiv i bøygd form<sup>3</sup>, t.d.:

- (1) hestr + inn = hestrinn  
'hesten' (nom., sg.)
- (2) sólar + innar = sólarinnar  
'solas' (gen., sg.)

Den vanlegaste oppfatninga er også at denne prosessen er det historiske opphavet til den etterhengde bundne artikkelen (jf. Iversen 1961, s. 169 og Sveinbjörn Egilsson 1931, s. 111 under oppslaget *enn*). Innan norrøn tid hadde *hinn* innom substantivfrasar utvikla seg til å uttrykkja finittheit. Når *hinn* har stått etter substantivet, har det vore ei naturleg ljodutvikling at orda har smelta saman.

Ei vidare utvikling var at demonstrativ vart sett til substantiv som alt var i bunden form – altså dobbel binding. Dablinga vert særleg karakteristisk med demonstrativet *hinn*, t.d.:

- (3) Mælti þá konungrinn at riddarar skyldu leiða þessar meyar til þeirra svenlofta er hann hafði til vist **hinum fyrrum meyjunum**. (*Strleik*)  
'Kongen sa då at riddarane skulle leia desse møyane til det svenvloftet som han hadde tilvist dei førre møyane.'

#### 3.2 *Dobbel binding med sá og sjá/þessi*

I norrøne grammatikkar er det oftast døme med *hinn* som vert gjevne for dobbel binding. Det er mogleg å lesa Iversen som at dette forholdet spesifikt som er meint med "*dobbelt bestemmelse*" (ibid.). Etter mi meining bør substantiv i bunden form i samband med dei andre demonstrative determinativa *sá* og *sjá/þessi* også reknast som dobbel binding – i samsvar med bruken av termen for moderne norsk, t.d.:

---

<sup>3</sup> I somme tilfelle med tillegg av morfo-fonologiske reglar (jf. Haugen 2001, s. 83 og Iversen 1961, s. 119f).

- (4) At fyrstu nátt jóla þá sá **þeir konungarnir** mykla stjörnu ok bjarta ok, úlíka ǫllum ǫðrum stiörnum, sú er skein sem sól. (*Hom*)  
 ‘På den fyrste julenatta då såg dei kongane ei stor og bjart stjerne, ulik alle andre stjerner, som skein som sola.’
- (5) Lát hann eigi sjá **gripina þessa**. (*ÓHLeg*)  
 ‘Lat han ikkje sjå desse gripane (d.e. ‘klenodia’).’

### 3.3 Friviljug markering for finittheit på gammalnorsk

Bruken av substantivfrasar med bundne former i moderne norsk er styrt av mange reglar. På semantisk nivå er bruken av bundne former obligatorisk for å utrykkja finittheit, og på syntaktisk nivå finst det mange obligatoriske og valfrie reglar (for eit oversyn av reglane sjå Faarlund, Lie og Vannebo 2002, s. 296ff). Den syntaktiske konstruksjonen av substantivfrasar var friare på norrønt, men likevel underlagt nokre reglar (jf. Haugen og Øverland 2014, s. 113f). På semantisk nivå var bruken av bundne former friviljug. Såleis kunne substantiv som var tidlegare omtalt i teksten stå utan markering for finittheitt, t.d.:

- (6) Áðr en konungrinn stóði upp, þá mælti hann við Kolbein hinn sterka svá at bǫndr vissu ekki til: “Ef svá berr at”, kvað hann, “í erindi mínu at bǫndr líta ífrá guði sínu, þá slá þú þat hogg með ruddunni sem þu mátt mest.” Síðan stóð konungr upp ok mælti: “Mart hefir þú mælt til vár, Guðbrandr, í morgun.” (*ÓHLeg*)  
 ‘Før kongen stod opp, snakka han med Kolbein den sterke slik at bøndene ikkje la merke til det: “Dersom det hender”, sa han, “i talen min at bøndene ser bort frå guden sin, så slå til han det hardaste slaget du kan med klubba. Så stod kongen opp og sa: “Mykje har du sagt til oss, Gudbrand, i dag tidleg.”’

Her ser vi at *konungr* ‘konge’ vekslar mellom bunden og ubunden form innanføre den same konteksten. Me lyt setja om med bunden form i båd tilfelle for å innfri dei semantisk styrte reglane for moderne norsk.

I og med at konstruksjonar med dobbel binding er ei vidareutvikling av den bundne forma av substantivet, kan me rekna med at bruken av slike konstruksjonar også var friviljug. *Friviljug* treng ikkje vera einstyddande med *tilfelleleg* – og nettopp fordi bruksmønstera *ikkje* var styrt av grammatiske reglar, er det interessant å leita etter andre motiv for bruken av dobbel binding.

## 4. Analyse av søkeresultata

### 4.1 Omfang

Utifrå mitt korpus å dømma var dobbel binding eit sjeldsynt fenomen i gammalnorsk. Eg har funne døme på dobbel binding i til saman 38 setningar<sup>4</sup>. Dette utgjer mindre enn 0,3% av setningane i korpuset.

### 4.2 Fordeling

Fordelinga av dobbel binding er svært ulikt fordelt på dei fire tekstane:

	<i>Hom</i>	<i>ÓHLeg</i>	<i>Strleik</i>	<i>Mil</i>
	6	26	4	2
Prosent av setningar	0,15%	0,72%	0,16%	0,06%

Me ser at brorparten av tilfella finst i *ÓHLeg*, medan dobbel binding mesta ikkje er brukt *Mil*. Med unntak av *Strleik* korresponderer dette med bruken av etterhengd bunden artikkel generelt:

	<i>Hom</i>	<i>ÓHLeg</i>	<i>Strleik</i>	<i>Mil</i>
	359	967	658	152
Prosent av setningar	9,3%	27,0%	26,4%	4,7%

Denne klare variasjonen kan skyldast fleire både temporale, geografiske genremessige faktorar:

- Tenkjer me oss at bruken auka over tid, er det rimeleg at me finn minst av det i det eldste handskriftet *Hom*. Sjølv om *Mil* i siste fjerdepart av 1200-talet, veit me at lovspråket heldt på eldre uttrykksmåtar.

<sup>4</sup> Det vert ikkje plass her til å drøfta søkerutinane mine i INESS her. For at det skal vera mogeleg å etterprøva resultatane mine, gjev eg likevel opp søkestrengene utan vidare kommentarar: [pos="noun-com" & morph=("def")] >atr [pos="det-dem"] + [pos="noun-com" & morph=("def")] >apos [pos="det-dem"] + [pos="noun-com" & morph=("def")] >atr #x >aux [lemma="hinn"]  
For ei innføring i søkesyntaksen for norrønt i INESS sjå Haugen 2016, (s. 8ff), og for bakgrunnen for den syntaktiske analysen sjå Haugen og Øverland 2014, særleg under 8.1 (s. 113f).

- Sjølv om handskriftet DG 8 II vart skrivne ned i Noreg med trøndske målmerke, vart *ÓHLeg* truleg dikta på Island. Den relativt frekvente bruken av dobbel binding kunne då tenkjast å vera eit islandsk eller trøndsk språkdrag.
- Det kan tenkjast at bruken av etterhengd bunden artikkel og dobbel binding fyrst vart nytta primært ved narrative tekstar.

Etter mitt skjønn utgjer det siste punktet den mest sannsynlege forklåringa, men korpuset har for få tekstar til å kunne gje eit kvantitativt svar på dette spørsmålet, og dei ulike faktorane kan verka parallelt.

### 4.3 Bruk på frasenivå

Berre 13 av dei 38 døma på dobbel binding i korpuset har den enkle strukturen *substantiv i bunden form + demonstrativt determinativ* som me har sett på i døme (3), (4) og (5) ovanfor. Alle dei andre 25 døma har også ei relativsetning knytt til substantivet, t.d.:

- (7) Konungr dregr **hringinn** af hendi sér, **þann er vá halfa mörk**. (*ÓHLeg*)  
 ‘Kongen dreg den ringen som vog ei halv mark av handa si.’

I korpuset finst det om lag like mange døme med relativsetningar som står til substantiv i bunden form utan demonstrativ, men den heilt dominerande konstruksjonen ved relativsetningar er likevel substantiv i ubunden form med demonstrativ (over 1200 tilfelle).

### 4.4 Bruk på setningsnivå

Substantivfrasene med dobbel binding fyller alle dei syntaktiske funksjonane substantivfrasar fyller generelt<sup>5</sup>. Eg ser ikkje her nokon tendens til at nokre syntaktiske funksjonar vert favorisert jamført med bruken av substantivfrasar generelt. Å utføra ei kvantitativ jamføring av dette forholdet ville vore krevjande, og eg har berre hatt høve til å måla dette i grove trekk.

### 4.5 Bruk på semantisk nivå

Som me vel kunna venta utrykkjer alle døma finittheit (er allment kjende eller gjort kjende av konteksten) på semantisk nivå. Ein kunne tenkja

---

<sup>5</sup> Subjekt (9), direkte objekt (11), indirekte objekt (1), predikativ (1), objektslikande ledd i dativ (2), instrumental dativ (1), utfylling til preposisjon (7) og andre funksjonar (6).

seg at dobbel binding vart nytta for å framheva eit ord eller finittheita. Dette er eit tolkingsspørsmål i kvart tilfelle, men eg kan ikkje sjå nokon tendens til det i konteksten til døma.

Ein kan spørja seg om særskilde ord vart oftare nytta med dobbel binding enn andre. I vårt materiale ser det ut til å gjelda frasar med *dagr* 'dag' og samansetjingar med *-dagr* som sisteledd, t.d.:

- (8) Var veðrinu svá farit sem Guðbrandr hafði fyrir máelt **hinn fyrra daginn**.  
(*ÓHLeg*)  
'Vêret hadde vorte slik som Gudbrand hadde sagt dagen før.'

Tidsuttrykk med *dagr*, *fyrri* og *hinn* ser mesta ut til å utgjera eit idiom, og utgjer 4 av 6 av tilfella med *hinn* som determinativ i vårt korpus. Likevel er denne konstruksjonen meir frekvent med *dagr* i ubunden form (15 døme i korpuset). Dei resterande 33 døma er fordelt på 28 lemma, og av desse ovrar berre tre seg i meir enn eitt tilfelle: *maðr* 'mann' (3), *konungr* 'konge' (4) og *gripr* 'klenodium' (2). Når det gjeld *maðr* og *konungr* skuldast nok dette at desse høyrer til dei mest frekvente lemma i tekstane, og setningane med *gripr* høyrer til den same konteksten. Skulle ein seia noko om kva som er felles for dei resterande 24 unikuma, måtte det vore at alle så nær som to er konkrete<sup>6</sup>. Skulle me slutta av dette at dobbel binding primært vart nytta ved konkrete substantiv, må me spørja oss kva som er høna og egget. Grunnen er truleg at dei fleste døma kjem frå *ÓHLeg* som har eit langt meir konkret innhald enn t.d. *Hom*.

## 5. Slutning

Biletet materialet vårt teiknar av bruken av dobbel binding i gammalnorsk er fylgjande:

- Det totale bruksomfanget var svært lite.
- Bruken var svært ujamt fordelt på ulike tekstar.
- På frasenivå var det vanlegaste bruken ved relativsetningar.
- Frasar med dobbel binding vart ikkje favorisert for særskilde syntaktiske funksjonar.
- Ein del av bruken kan ha vore idiomatisk.

Det andre punktet utgjer gjerne det mest interessante funnet. Mi tolking er bruken kan ha vore avhengig av genre, men som me drøfta i 4.2

<sup>6</sup> *stjarna* 'stjerne', *haf* 'hav', *fénaðr* 'fe', *stolpi* 'stolpe', *ekkjá* 'enkje', *strengr* 'streng', *hyrningr* 'ein som har horn (spottande om biskop)', *ey* 'øy', *hringr* 'ring', *skip* 'skip', *vatn* 'vatn', *fé* 'pengar', *stubbr* 'stubb', *stufur* 'stubb', *virgill* 'reip til å hengje folk i', *steinmeistari* 'steinmeister', *ker* 'kjer', *land* 'land', *flokkur* 'flokk', *sverð* 'sverd', *veldi* 'rike og mæðr' 'møy' i tillegg til dei abstrakte *siðr* 'religion' og *bragð* 'gjerning'.

ovanfor, kan det også tenkjast å ha vore eit trøndsk eller islandsk målmerke. Ei logisk vidareføring av dette arbeidet hadde såleis vore å nytta den same metoden på eit gammalislandsk korpus, og jamført resultata.

Det hadde også vore interessant å jamført mine resultat med bruken av substantiv i bunden form saman med andre determinativ (kvantorar og possessiv).

## LITTERATUR

### Primærkjelder

AM 619 4<sup>o</sup>. Gammalnorsk homiliebok.  
DG 8 II. Den legendariske *Óláfs saga ins helga*.  
DG 4–7. Strengleikar.  
Holm perg 34 4<sup>o</sup>. Magnus Lagabøtes landslov.

Tekstane vart annoterte ved *Menotec*-prosjektet (2010–2012) –  
<http://www.menota.org/menotec.xml>

Infrastruktur for søk i korpuset: *Infrastructure for the Exploration of Syntax and Semantics* (INESS) – <http://clarino.uib.no/iness>.

### Sekundærlitteratur

- Faarlund, Jan Terje, Svein Lie og Kjell Ivar Vannebo, *Norsk referansegrammatikk*, Oslo, Universitetsforlaget, 1997.
- Haugen, Odd Einar, *Grunnbok i norrønt språk*, 4. utg, Oslo, Gyldendal Akademisk, 2001.
- Haugen, Odd Einar og Fartein Th. Øverland, “Retningslinjer for morfologisk og syntaktisk annotasjon av gammalnorsk tekst”, Bergen, *Bergen Language and Linguistic Studies* (BeLLS), Vol. 4, No. 1., 2014.
- Haugen, Odd Einar, “Searching in Medieval Nordic texts”, Bergen, *Medieval Nordic Text Archive*, 2016. – <http://menota.org/helpdesk/Searching-in-Medieval-Nordic-texts-v1.pdf>
- Holm, Karen Birgitte Forberg, *Utviklingen av den bestemte artikkel i norsk*, Oslo, Universitetet i Oslo, 2002.
- Iversen, Ragnvald, *Norrøn grammatikk*, 6. utg, Oslo, H. Aschehoug og CO, 1961.
- Rosén, Victoria, Koenraad De Smedt, Paul Meurer og Helge Dyvik, “An open infrastructure for advanced treebanking.” i Hajič, Jan, Koenraad De Smedt, Marko Tadić og António Branco (red.) “META-RESEARCH Workshop on Advanced Treebanking at LREC2012”, side 22–29, Istanbul, 2012.
- Sveinbjörn Egilsson, 2. utg. ved Finnur Jónsson, *Lexicon poeticum antiquae linguae septentrionalis* [1913–1916], København, Lyng & Søn, 1931.

## Å MØTE FREMMED LITTERATUR I NY KONTEKST. HAMSUN, *SULT* OG RUMENSKE STUDENTER

MARTHE BERG REFFHAUG<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *To explore foreign literature in a new context. Hamsun, Hunger and Romanian students.* This article aims at grasping the extent to which Romanian students, studying Norwegian, understand Knut Hamsuns *Hunger*, and, furthermore, how it affects their participation in a special event where a Norwegian professor gives a lecture about the novel. This article demonstrates how students require explicit guidance from their teachers in advance of such events for effective learning. In addition, it portrays that such events trigger students' curiosity in reading Norwegian literature and in developing their language skills.

**Keywords:** *education, learning effect, Norwegian literature, Norwegian didactics, Hamsun.*

**REZUMAT.** *Explorarea literaturii străine într-un context nou. Hamsun, "Foamea" și studenții români.* Acest articol are drept scop observarea gradului de înțelegere de către studenții români de limba norvegiană al romanului "Foamea" de Knut Hamsun. În plus, el urmărește cum acest lucru afectează participarea lor la un eveniment special în care un profesor norvegian ține o prelegere despre acest roman. Articolul explică cum studenții necesită o ghidare explicită din partea profesorilor lor în cazul unor astfel de evenimente, așa încât procesul de învățare să fie unul efectiv. Totodată, articolul evidențiază faptul că astfel de evenimente trezesc curiozitatea studenților în ce privește lectura literaturii norvegiene și dezvoltarea cunoștințelor lor de limba norvegiană.

**Cuvinte cheie:** *educație, efectul învățării, literatură norvegiană, didactică norvegiană, Hamsun*

I 2015 var det 125 år siden Hamsuns første roman *Sult* ble utgitt i Norge. *Sult* regnes som den første modernistiske romanen, og var en sterk bidragsyter til å endre romansjangeren. Romanen ble oversatt til rumensk i

---

<sup>1</sup> Marthe Berg Reffhaug er den første norsk utenlandslektoren ved Universitatea Babeș-Bolyai. Hun var ansatt ved universitetet fra 1.10.2015-1.10.2016. E-mail: marthereff@gmail.com



1926, og er en viktig del av pensumet på norskinstituttet ved Babes-Bolyai universitet i Cluj-Napoca, Romania.

I anledning 125-års jubileet inviterte norskinstituttet professor Eivind Tjønneland til Cluj for å forelese over *Sult*. Romanen er pensum for studentene i det andre semesteret i det tredje året, så ingen av studentene på UBB hadde blitt undervist i *Sult* da Tjønneland holdt sine foredrag. Studentene ble oppfordret til å lese *Sult*, og noen gjorde det, mens andre ikke. I denne artikkelen ønsker jeg å undersøke hvordan rumenske studenter reagerer på å møte en relativt ukjent forfatter gjennom en annen måte enn de vanligvis møter nye tekster og forfattere.

I Cluj har det vært det tradisjon for å invitere forfattere og foredragsholdere fra Norge med støtte fra Norwegian association of literature abroad (NORLA). Disse besøkene oppfatter de ansatte ved norskinstituttet som uvurderlige, og vi spør oss om studentene gjør det samme.

I denne artikkelen vil hovedspørsmålet være: Hvordan opplever rumenske studenter sitt første møte med *Sult* gjennom foredrag av en norsk professor i litteratur? For å svare på spørsmålet vil jeg analysere og drøfte tredjeårsstudentenes svar på en spørreundersøkelse som ble gjennomført i etterkant av Tjønnelands foredrag. For å kunne forstå og tydeliggjøre hvorfor studentene svarer som de gjør, vil jeg først gi en innføring i hva Tjønneland foreleste over, før jeg gjør rede for metoden for analysene. Deretter vil jeg gjennomgå studentsvarene, før jeg drøfter disse. Videre vil jeg reflektere rundt studentenes svar og hvordan et slikt opplegg kan gjennomføres for å effektivisere studentenes læring.

### **Tjønnelands foredrag**

Hamsun og hans litteratur har vært kjent i Romania siden oversettelsen av *Pan* i 1920 (Latug, 2016). Norskinstituttet har siden oppstarten i 1991 vært opptatt av formidling av Hamsun, og viser dette gjennom publikasjoner, en PhD-grad og ved å arrangere tilstelninger som denne. Hamsun er i dag en viktig del av norskpensumet på UBB.

Professor Eivind Tjønneland holdt to foredrag da han var i Cluj i 2015, ett for allmuen på engelsk, og ett for studentene på norsk. Foredragene var basert på hans nyeste forskning.<sup>2</sup> På det engelske foredraget klargjorde Tjønneland konteksten *Sult* ble til innenfor. Han snakket om Hamsuns forsøk på å forstå seg selv, om hans forhold til Brandes og Nietzsche, om påvirkninger fra forfattere og tekster i *Samtiden* og *Ny jord* og om den nye psykologiske litteraturen. Det norske foredraget hadde et enda større fokus på Hamsuns

---

<sup>2</sup> Tjønneland (2015a). "Hamsun og det ubevisste sjeloliv – fra kanonisering til kontekstualisering" og Tjønneland (2015b). "Nietzsche og den tidlige Hamsun".

modernisme og "Fra det ubevisste sjeleliv" (Hamsun, 1890). Studentene fikk utdelt en kopi av "Det ubevisste sjeleliv," og Tjønneland gikk systematisk gjennom teksten, forklarte sjangeren, og ga innsikt i hvilke tanker som kan ha påvirket Hamsun i denne tiden, da også *Sult* ble påbegynt.

## Metode

Datamaterialet for denne artikkelen er en spørreundersøkelse med åtte spørsmål om *Sult* og Tjønnelands foredrag. Av de åtte spørsmålene har jeg valgt å analysere tre, da de er de beste til å utdype problemstillingen. De tre spørsmålene er: (1) Did you read *Hunger* in Romanian or Norwegian? Why? (2) What did you learn at Tjønneland's lecture(s)? Please clarify if you went to see the one in Norwegian, English or both. (3) What did you learn from the questions and answers that were discussed on the lecture?

I denne artikkelen ønsket vi å fokusere på studentene i det tredje året på BA-nivå. Disse studentene har studert lengst, har best forutsetninger for å forstå begge foredragene, og er færre enn det første og det andre året. Til sammen er det 60 studenter i det tredje året. 29 svarte på spørreundersøkelsen.

For å analysere datamaterialet har jeg brukt kvalitative metoder fordi jeg ønsker å forstå "den andre," som i denne sammenhengen er studenten, og løfte fram hans og hennes perspektiv (Postholm, 2010, s. 32). Jeg har benyttet induksjon som slutningsekkefølge, der jeg lar dataene tale for seg uten påvirkning av teori. Metoden som er brukt i kodingen av materialet er en enkel form av *Grounded Theory* (GT). GT går ut på at man koder data. Materialet blir kategorisert, delt opp, satt i gruppe og blir deretter gitt et navn. Gjennom å kategorisere kan man samle fenomener som hører sammen, og skape system i datamaterialet (Strauss & Corbin, 1998, s. 3).

## Studentenes svar og deres betydning

For å finne ut noe om studentenes bakgrunnskunnskap om *Sult*, spurte jeg om de hadde lest romanen, og om hvilket språk de hadde lest den på. Av 29 studenter har 12 studenter lest *Sult*, og 17 ikke. De fleste studentene som ikke har lest romanen begrunner dette med at de ikke har hatt tid, at de skal lese den neste år eller at de vil lese den i framtida. Tre av studentene startet med å lese *Sult* på norsk, men gikk fort over til rumensk. Årsakene til dette er tid og forståelse. Alle studentene som fullførte romanen leste den på rumensk, de oppga følgende grunner for valget sitt: lettere, raskere, begrensa tid og bedre leseopplevelse.

Til sammen deltok 17 av studentene på foredragene til Tjønneland. 13 var på den norske, 3 på den engelske, og én på begge. Når studentene svarer

på hva de har lært av Tjønneland svarer de svært ulikt når det gjelder lengde og innhold. Etter kodingsprosessen kom jeg fram til seks kategorier om hva studentene skriver om på spørsmål 2: (1) Hamsun – person og litteratur, (2) *Sult* – tekst og kontekst, (3) Sjanger, (4) Tjønneland – person og formidling, (5) Forståelse, (6) Norsk muntlig.

Den første kategorien er også den største. Her er studentene innom alt fra Hamsun som person, hans forfatterskap og skrivemåte, hans påvirkning på andre og betydning for ettertiden, og hans kritikk av Ibsen. Mye av hva studentene har lært om Hamsun er preget av oppsummering av det de fikk med seg, slik eksempelet under viser:

"I leared things related to literary cuse, the psycological undertone and artistic influences" (21)

Den andre kategorien dreier seg mer spesifikt om verket *Sult*, og studentene skriver om konteksten og prosessen verket ble til i og innholdet i *Sult*.

"It was interesting to see Hamsun put in the context of European thought (as the lecturer also discussed elements connected to Freud" (1)

"There are often deeper implications in a novel, that are hidden behind the language barrier. Me, as students, focus too much on the language and not enough on the content. The lecture did the opposite and that was useful" (1)

Den tredje kategorien, sjanger, har kun ett sitat knyttet til seg: "I learned that essay has two meanings, one of them being discovering new contents"(28). Sitatet har fått en egen kategori, fordi det ikke passet inn noe annet sted

Den fjerde kategorien er knyttet til Tjønnelands person og formidlingsevne, som flere av studentene eksplisitt skriver om:

"It was fascinating to hear such an important person talk about a subject of so much interest and to learn about one of the most important personalities in Norway from an expert's point of view" (8).

"Tjønneland gave a speech which contained his personal understanding of the novel" (10).

Flere studenter uttrykker også hvordan foredraget inspirerte dem:

"It gave depth to my little understanding of Hamsun" (1).

"Quite interesting. I will say that it convinced me to read the novel as soon as possible" (9).

"It was really helpful, because it gave some new ideas for my paper related to the literary current" (23)

Den fjerde kategorien handler om forståelse. Flere av studentene uttrykte at de hadde problemer med å forstå alt som foregikk eller at temaet var vanskelig.

"I found it really interessting, although I did not understand everything perfectly" (8).

"Since I didn't read the book, I didn't quite understand the entire content of the lecture" (10).

"It was a difficult lecture to follow. The ideas were not exactly clear, as we worked most of Hamsun's manifesto about "Det ubevisste sjeleliv", a text I have not come in contact with before" (4).

Innenfor denne kategorien skriver studentene mest utfyllende. Det kan være for å forsøke å forklare seg selv og lærerne sine hva som gjorde at de ikke forstod. Mange skriver også både noe positivt og negativt, som for eksempel "jeg forstod ikke så mye, men jeg ble inspirert til å lese".

Den siste kategorien har kun ett sitat og handler ikke om temaet Hamsun i det hele tatt, men om viktigheten av å høre en nordmann snakke norsk. En student skriver: "...had a chance to hear Norwegian bokmål from a native speaker" (12).

Etter foredragene ble det åpnet for spørsmål fra publikum. Fordi en spørsmålsrunde kan supplere et foredrag, og også utvide det, ble studentene bedt om å svare på hva de lærte i spørsmålsrunden. I kodingen av materialet kom jeg til sammen fram til seks kategorier: (1) Hamsun – person og litteratur, (2) *Sult* – tekst og kontekst, (3) Utdyping av foredraget, (4) Tjønneland, (5) Direkte svar på spørsmål og (6) Var ikke der – en kategori som viser at en av studentene forlot foredraget før spørsmålsrunden startet.

Den første kategorien er helt klart den største. Studentene skriver noe om Hamsuns skrivestil og hva han er påvirket av, om hans forhold til Henrik Ibsen og Edvard Munch, om hans ettermæle og nazisme. Hamsuns forhold til nazisme og hvordan det har påvirket hand ettermæle er det som har fått størst oppmerksomhet av studentene.

Den andre kategorien er ikke fullt så stor. Studentene trekker fram informasjon om hovedpersonen, religion og hva *Sult* ble påvirket av, som ga dem en dypere forståelse av verket.

De siste kategoriene er små, og inneholder sitat fra kun én eller to studenter. En student mente at foredraget generelt ble utdypet i spørsmålsrunden, en skriver varmt om foredragsholderen: "I learned that Tjønneland has a huge knowledge related to literature and Hamsun especially ☺" (22), og noen reflekterer omkring svaret de fikk på sine egne spørsmål:

"The question I asked was not clarified in the way I was expected but it helped me to understand that nazi came in Norway from somewhere and it just spread. It helped me to find out an opinion about what I am writing. In my work I have to research to prove that it is true, I have to go deeper in the situation and think about many possibilities" (29).

Spørreundersøkelsen viser at studentgruppa møter romanen *Sult* og foredragene til Tjønneland på ulike måter. Det som likevel er felles for alle er at møtet med *Sult* har vært mer eller mindre utfordrende med tanke på språk, innhold og forståelse. Den norske utgaven studentene har hatt mulighet til å låne er av eldre årgang, der språket ikke er modernisert i vesentlig grad. Dette kan være en grunn til at studentene ga opp å lese på norsk. Det kan derfor være lurt å lå studentene lese gamle tekster i modernisert utgave.

Det er også nødvendig å diskutere om sjangeren roman er for komplisert for studentene. Kanskje er det mer hensiktsmessig å lese kortere tekster eller utdrag. På en måte tok Tjønneland høyde for dette, da han på det norske foredraget hadde med "Det ubevisste sjeleliv" og foreleste over denne teksten. Denne teksten er kort, men med et vanskelig språk. I tillegg var teksten ukjent for studentene. Det er grunn til å tro at studentene opplevde foredragene som vanskelige, fordi de møtte ukjente tekster, hadde for liten bakgrunnskunnskap om temaet og at språket som ble brukt under foredragene lå på et for høyt nivå for dem.

I lys av svarene på spørreundersøkelsen er det ingen tvil om at studentene som fikk mest ut av foredragene er de som hadde lest *Sult* på forhånd. Mange studenter valgte likevel å *ikke* lese *Sult* i forkant av foredragene, siden romanen ikke var pensum før noen måneder senere. Dette viser hvor viktig pensumet er for studentene. I et fremtidig perspektiv er det viktig at instituttet diskuterer om det er lurt å la studentene møte en tekst "på egen hånd" uten veiledning, eller om det er bedre å gjennomgå den felles i forkant av slike arrangementer. I etterpåkløkskapens lys er det lett å se at vi kunne fått svar på slike spørsmål ved å stille spørsmålene i spørreskjemaet annerledes, som for eksempel: Hva kan du lære av denne typen foredrag? Tror du dette arrangementet kan gi deg en fordel når du skal studere *Sult* neste semester? Eventuelt på hvilken måte? Studentene kunne også fått spørsmål etter at de hadde hatt eksplisitt undervisning om *Sult*, om Tjønnelands foredrag hadde hjulpet dem med å forstå pensumet bedre.

Flere studenter påpeker også hva de fikk ut av foredragene. De aller fleste sier noe om hva de har lært, og hva det har gitt dem utenom direkte kunnskap. Resultatene viser tydelig en interesse for norsk kultur, og flere studenter påpeker at foredragene ga dem lyst til å lese mer av Hamsun og norsk litteratur. Denne typen arrangement kan oppmuntre studentene til å

lese mer og til å utvikle språkferdighetene sine. Samtlige studenter som skriver bacheloroppgave om Hamsun sier at de fikk inspirasjon og at de fikk flere ideer og forslag til mulige innfallsvinkler i egen skriving. Denne typen arrangement som går litt på siden av pensum viser studentene at det finnes mer der ute enn det de lærer på skolen, og dette kan bidra til å fremme interesse og nysgjerrighet hos studentene.

### **Avsluttende kommentarer**

I denne artikkelen har jeg vist at det kan være utfordrende for rumenske studenter å møte en eldre litterær tekst på egenhånd. Artikkelen viser viktigheten av eksplisitt undervisning i spesifikke emner. Studentene trenger klare retningslinjer og veiledning fra lærerne sine i møtet med nytt stoff.

Artikkelen viser også at det å få besøk av en norsk professor er så mye mer enn formidling av litteratur, det er også formidling av norsk kultur, forskningskultur og muntlig språk. I spørreskjemaene viser studentene at slike arrangement bidrar til at de utvikler sin refleksjonsevne og forståelse for akademiske temaer. Dette viser at utdanning er, og skal være, mer enn et standardisert pensum med faste lærere. På norskinstituttet har det vært tradisjon for å invitere forfattere og forskere fra Norge for å utdype den normale undervisningen. Man kan spørre seg om dette er en grunn for at så mange velger å studere norsk i Cluj.

Med utgangspunkt i studentenes svar er det tre punkt jeg vil anbefale at gjennomarbeides i forkant av besøk fra Norge: (1) Vektlegge viktigheten av at studentene setter seg inn i teksten på forhånd – gjøre det obligatorisk. (2) Ha en introduksjonsforelesning på universitetet i forkant av slike arrangement. (3) Tydeliggjøre for foredragsholderen hva slags nivå det bør være på innhold og språk i foredraget.

### **LITTERATUR**

- Lăţug, D. (2016). I: H.H. Wærp og E. Artzen (red.), *Nordlit. Hamsun i Tromsø VI. nr 32*, 2016, Universitetet i Tromsø.
- Hamsun, K. (1890). Fra det ubevidste Sjæleliv. *Samtiden* september 1890, 325-334.
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode: En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Strauss & Corbin. (1998). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Thousand Oaks, CA: Sage.

- Tjønneland, E. (2015a). Hamsun og det ubevisste sjeleliv: fra kanonisering til kontekstualisering. *Arr. Idéhistorisk tidsskrift* 2015; Volum 27.(4) s. 51-54, 56-61.
- Tjønneland, E. (2015b). Nietzsche og den tidlige Hamsun. *Vinduet* 2015; Volum 69. (1) s. 75-82.

## FOREIGN LANGUAGE LEARNING IN TODAY'S MULTICULTURAL AND MULTILINGUAL CLASSROOMS

RALUCA POP<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Foreign Language Learning in Today's Multicultural and Multilingual Classrooms.* This paper intended to emphasize the fact that foreign learning language implies being able to communicate effectively in diverse cultural and linguistic contexts. Therefore, in an increasingly multicultural society, the development of a competence that facilitates appropriate cultural and linguistic transfers needs to be considered. The paper provides details about the challenges and positive aspects of learning a foreign language in a multicultural and multilingual context. The educational landscape has undergone considerable changes in order to accommodate the learning process to the requirements imposed by a globalized society.

**Keywords:** *foreign language teaching, multiculturalism, multilingualism, cultural context, formal education.*

**REZUMAT.** *Învățarea limbilor străine în clasele multiculturale și multilingvistice ale societății actuale.* Acest studiu a încercat să evidențieze faptul că învățarea unei limbi străine implică abilitatea unui individ de a comunica eficient în diverse context culturale și lingvistice. De aceea, într-o societate în care se intensifică latura multiculturală este necesară dezvoltarea unei competențe care să faciliteze transferurile culturale și lingvistice. Lucrarea de față oferă detalii despre obstacole și aspecte pozitive în contextul învățării unei limbi străine într-un cadru multicultural și multilingv.

**Cuvinte cheie:** *învățarea limbilor străine, multiculturalitate, multilingvism, context cultural, educația formală.*

---

<sup>1</sup> Raluca Pop - University Teaching Assistant, PhD., The Department of the Didactics of Social Sciences, Faculty of Psychology and Education Sciences, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. Her research area comprises communication skills, intercultural communication competence and teaching English, Norwegian and Swedish as foreign languages.  
E-mail address: raluca.petrus@ubbcluj.ro



## Theoretical underpinnings

Nowadays, societies are characterized by an increasing amount of cultural and linguistic diversity. In view of globalization and technological advances, interlocutors have to surmount linguistic and cultural constraints when communicating to different people, in various contexts, using diverse channels of communication. Because communication is context-sensitive, it is advisable that interlocutors pay attention to the way in which the message sent is interpreted by the sender as well as the receiver.

In the last two decades, the educational arena has undergone considerable changes in order to accommodate learning to the requirements imposed by a globalized society. Within the European Union, decisional factors (European Commission, the Council of the European Union) have tried to translate these changes into operational objectives. Thus, the *Strategic framework for European cooperation in education and training ET2020* (European Commission 2015, 9) indicates some educational priorities for 2020:

- Making lifelong learning and mobility a reality;
- Improving the quality and efficiency of education and training;
- Promoting equity, social cohesion, and active citizenship;
- Enhancing creativity and innovation, including entrepreneurship, at all levels of education and training.

These strategic objectives reinforce the role of education in the European society and indicate guidelines of development for all those involved in teaching and training programmes. Moreover, education is expected to play a more active role in providing learners with the appropriate tools and resources in order to help them build a sense of community and strengthen the social cohesion in Europe. In addition, learners need to be able to engage in intercultural dialogue with people who have diverse linguistic and cultural backgrounds. They need to develop their “social, civic and intercultural competences” (European Commission 2015, 5) and act as active citizens in order to achieve community-led social development. A change in mindset is expected from teachers too. They also have to develop skills, attitudes and knowledge that favour and support an understanding of the implications of multiculturalism in the formal classroom setting.

To develop an educational system that guides its policies and pedagogical practice by multicultural and multilingual perspectives constitutes today one of the greatest challenges of schools (Lillejord 2008, 207 in Westrheim K. & Tolo A. 2014, 48). Still, it as an endeavour that has to be undertaken if the purpose of education is to provide meaningful schooling that is appropriate to students who have diverse social, cultural and linguistic backgrounds. A

considerable amount of research has been conducted having in mind the areas of multicultural education and multilingual learning in formal educational settings (Coelho 2012; Banks and Banks 2010, Coelho and Rivers 2004; Cenoz and Gorter 2015; Conteh and Meier 2014).

Multilingual and multicultural classrooms are today a growing reality in many countries all over the world. Therefore, any type of research and projects that bring added value to this topic are demanded and encouraged by different institutions. This is the case of the following award. The directorate-general for education and culture within the European Commission offers yearly the *European label award* to different innovative projects in language teaching and learning. The European priorities for 2016-2017 target two key priorities:

- Multilingual Schools and Classrooms: Embracing Diversity in Schools
- Language-friendly society – informal language learning (European Commission 2016, 1)

The first key priority aims to gather and investigate good practices of efficient multilingual pedagogy in diverse linguistic and cultural backgrounds. Emphasis is laid on integrating learners that belong to different cultural and linguistic groups and providing them with equal opportunities to learn. Various aspects of education, such as school policies, organization, teachers, students and the curriculum need to undergo changes in order to embrace diversity in schools. The second key priority aims to acknowledge the importance of a “social environment where language learning and intercultural understanding are encouraged, and multilingualism is promoted and seen positively” (European Commission 2016, 2). In addition, this priority focuses on the importance of developing foreign language competency in informal contexts where language is learned unintentionally and spontaneously, by taking part in the daily routine.

In this paper, the term *multilingualism* makes reference to the ability of an individual to express himself in different languages. A *multilingual classroom* is a formal learning environment where students are able to speak different languages besides the official instruction language. The term *multiculturalism* refers to the existence and acceptance of multiple cultural identities within a unified nation. A *multicultural classroom* is a learning context in which learners, even when they speak the same language of instruction, can pertain to several different mother-tongue cultures. Multicultural pedagogy targets the development of mutual respect among learners, aims to reduce stereotype thinking and intends to maintain and develop all the languages and cultures that are to be found in a particular classroom context.

### **A multilingual and multicultural learning context**

This paper intended to focus both on the challenges and positive aspects of learning a foreign language in a multicultural and multilingual

context. For the sake of brevity, in terms of challenges, the discussion made reference to the following three elements: the teacher, the student and the curriculum. Positive aspects regard the teacher, the students and the professional relationship between them.

Cultural and linguistic diversity in the classroom should be perceived as a valuable resource and not as a problem. A good example of approach is provided by the Norwegian educational system which values linguistic and cultural diversity and constantly tries to identify suitable pedagogical approaches. In Norway, Report No. 14 to the Storting (2008-2009, 18) entitled *Internationalisation of Education in Norway* states that multilingualism in the classroom represents a valuable contribution to develop linguistic competence in several languages, to raise interest towards learning foreign languages in general and to build understanding and tolerance for different languages. Therefore, immigrant and foreign students who speak several languages are regarded as resources because with their knowledge and abilities to learn different foreign languages and experience diverse cultures they add value to the foreign language learning classroom.

Even if in the formal classroom students are multilingual and multicultural, each and one of them needs to feel secure, equal and not feel discriminated in the learning environments they are part of. Therefore, multilingual and multicultural approaches to learning are not only celebrating diversity of languages and culture, but also urge everyone involved in the educational system to promote respect and tolerance for diversity. Culture “is profoundly involved in the processes and contents of education” (Erikson 2010, 36) and “shapes and is shaped by the learning and teaching that happens” (Erikson 2010, 36). In consequence, culture and cultural elements cannot be neglected within the educational system.

In addition, in multicultural pedagogy, students’ beliefs, life experiences and cultural values constitute the foundation on which teaching and learning takes place. This stresses the fact that learning is not just an individual activity but also a social one.

## **Teachers**

In the field of education and particularly in the area of foreign language learning, educators “should be trained to deal with the growing diversity of learners” (European Commission 2015, 5). The challenge resides in identifying appropriate training courses, in finding opportunities (available time, available money etc.) for teachers to attend these courses but also willingness to adopt such diverse changes requested by a multicultural pedagogy.

A teacher has to demonstrate genuine interest in developing knowledge, skills and attitudes that are conducive to multilingual and multicultural understanding. Still, one has to keep in mind the fact that "being an effective multicultural educator is a lifelong process" (Clauss-Ehlers 2006, 207).

This multi-layered diversity constitutes nowadays the norm in almost all societies. Still, this diversity can become according to Landenperä and Sandström "a challenge for the entire educational system" or "a didactic challenge" (2011, 91-93). Therefore, every element that is part of the educational system needs to undergo considerable changes in order to align itself to the requirements imposed by a multilingual or multicultural pedagogy.

In a multilingual setting, the teacher should:

- make use of all the languages available in the classroom;
- develop the multilingual repertoire of his students;
- promote an inclusive learning environment for students who have different mother-tongues and belong to diverse cultures;
- show respect for all languages;
- admit that linguistic diversity is a reality in daily life.

Teachers strengthen the professional relationship with their students when they make room in the classroom for learners' own languages, culture and traditions. Because "the multilingual classroom presents ample and creative openings for effective language learning and intercultural understanding" (Helot and Laoire 2011, XI) the teacher could design activities that engage learners' full language repertoire.

## **Students**

Because language is a "cultural tool" (Johnson, 2009, 3) learning a foreign language implies for learners a close contact with the target language culture. Gardner (2012, 78) puts an emphasis on the fact that "the study of language needs to be inclusive of the linguistic diversity in the social, local community and society at large". Learning a foreign language entails more than just learning grammar and vocabulary. In fact, it constitutes an opportunity to question one's identity in relation to mother-tongue culture and the target culture.

In the multilingual classroom, students should be encouraged to make use of all the language skills they have acquired and to operate their language competence so that they make use of the transfer of knowledge and skills between languages. Students should be encouraged to analyse their language repertoire in different contexts of communication, in formal and informal learning settings. The following activities could be appropriate for developing language skills and cultural awareness about other cultures available in the classroom:

- *find my match* - activity that involves work with idioms or sayings in different languages available in the classroom; this activity aims to develop students' language skills and their knowledge of culture general and culture specific representations;
- *foods around the world* - activity that develops students' language skills and knowledge about different types of traditional recipes;
- *movie night* - activity that requires students to write subtitles for a movie in which several foreign languages are used; this activity aims to develop students' language skills;
- *sister class project* with other multicultural schools from other towns or from abroad; this activity aims to develop students' language skills and intercultural attitudes, skills and knowledge.

Still, language learners have different relationships both to the target language they learn and to the target language culture. Therefore, despite exposure to diverse cultures, some learners tend to continue to use the framework of their own culture when interpreting different social and cultural events. Therefore, this view might be biased.

### **The curriculum**

The educational landscape has undergone various changes in order to adapt the learning process to a multicultural and a multilingual context. In foreign language pedagogy these changes should also be made visible in the curriculum. The curriculum is defined in the field of education as the amount of students' learning experiences in various educational settings.

In a multicultural school the curriculum should consider and address the impact differences in race, ethnicity, gender or religion have on the students' learning experiences, choice of instructional content and educational objectives. Such a multicultural curriculum should incorporate according to Gollnick and Chinn "the histories, experiences, traditions, and cultures of students in the classroom and supports and celebrates diversity in the broadest sense" (2009 in Vang 2010, 11). Thus, the students' identity would be taken into consideration in the teaching process. Moreover, set in a comprehensive and humanistic perspective, the learning process targets the development of the individual as a whole.

As regards multicultural and multilingual societies, Parker, Wade and Atkinson (2004, 76) suggest that for higher education the curriculum should consider the following aspects:

- develop skills, competencies and understanding in order to become actors in a complex world at local, national and global levels (teachers and students alike)

- take account of the complex multiple identities of people today
- produce curricula that develop an understanding of complex local and global issues
- develop transdisciplinary ways of working (language is not just a subject)

These current imperatives emphasize the need for developing mutual understanding and respect for diversity in formal educational settings. Learners need to understand that language learning is not just a subject matter in the timetable but a window to another culture; it expresses cultural and social identity. Moreover, language constitutes both a means for communication and for establishing relationships. A multicultural and a multilingual approach to teaching provide an understanding of cultural and linguistic differences on two levels: general and specific. In addition, this curriculum aims to explicitly address the need for understanding one's role in the educational process. It empowers both teachers and students. Still, the challenges in carrying out such a curriculum reside in lack of trained personnel, inconsistencies in education policies, critiques towards multicultural education or financial resources in order to implement this curriculum and to inform stakeholders about the benefits of such curriculum transformation.

### **Conclusions**

This paper intended to stress the fact that learning a foreign language entails much more than just learning grammar and vocabulary. In fact, it constitutes an opportunity to question one's identity in relation to mother-tongue culture and the target culture. In today's multicultural and multilingual societies, cultural and linguistic diversity in the classroom should be perceived as a valuable resource and not as a problem. The discussion of this topic made reference to the following three elements: the teacher, the student and the curriculum.

### **BIBLIOGRAPHY**

- Clauss-Ehlers C.S. *Diversity Training for Classroom Teaching: A Manual for Students and Educators*. New York: Springer Science & Business Media Inc, 2006.
- Erikson F. "Culture is Society and in Educational Practices", p. 33-56. *Multicultural Education: Issues and Perspectives, 7<sup>th</sup> Edition*. Ed. James Banks, Cherry A. McGee Banks. USA: John Wiley and Sons, 2010.
- Gardner P. *Teaching and Learning in Multicultural Classroom*. Oxon: Routledge, 2012.
- Helot C., Laoire M. O. (ed.). *Language Policy for the Multilingual Classroom. Pedagogy of the Possible*. UK, USA, Canada: Multilingual Matters, 2011.

- Johnson, K. E. *Second language teacher education: a sociocultural perspective*. New York: Routledge, 2009.
- Landenperä P., Sandström M. "Klassrummets mångfald som didaktisk utmaning", p 91-114. *Allmäendidaktik. Vetenskap för lärare*. Ed. Sven-Erik Hansen, Liseloth Forsman. Lund: Studentlitteratur, 2011.
- Lochtman, K., Kappel, J. *The World a Global Village: Intercultural Competence in English Foreign Language Teaching*. Brussel: Vubpress, 2008.
- Parker, J., Wade, R., Atkinson, H. "Citizenship and Community from Local to Global. Implications for Higher Education of a Global Citizenship Approach", p. 63-77. *The Sustainability Curriculum: The Challenge for Higher Education*. Ed. Blewitt, J., Cullingford, C. London: Earthscan, 2004.
- Vang C. T. *An Educational Psychology of Methods in Multicultural Education*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2010.
- Westrheim K., Tolo A. (ed.). *Kompetanse for mangfold. Om skolens utfordringer i det flerkulturelle Norge*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS, 2014.

### Electronic sources

- European Commission. *Draft 2015 Joint Report of the Council and the Commission on the implementation of the Strategic framework for European cooperation in education and training (ET2020)*, 2015. Available [http://ec.europa.eu/education/documents/et-2020-draft-joint-report-408-2015\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/education/documents/et-2020-draft-joint-report-408-2015_en.pdf)
- European Commission, EUROPEAN LABEL awarded to innovative projects in language teaching and learning. *European priorities for the 2016-2017 Label Campaigns*. (2016). Available [http://ec.europa.eu/languages/policy/strategic-framework/documents/priorities-2016-2017\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/languages/policy/strategic-framework/documents/priorities-2016-2017_en.pdf)
- Ministry of Education and Research, Norway (2009), *St. Meld. nr. 14 (2008 – 2009), Internasjonalisering av utdanning*. Available <https://www.regjeringen.no/contentassets/a0f91ffae0d74d76bdf3a9567b61ad3f/no/pdfs/stm200820090014000dddpdfs.pdf>

## **NORWEGIAN FAIRY TALES SEEN IN DIFFERENT COLOURS – JAN ERIK VOLD'S PROSE POEMS in *fra rom til rom SAD & CRAZY* (*From Room to Room: SAD & CRAZY*)**

**RALUCA-DANIELA RĂDUȚ<sup>1</sup>**

**ABSTRACT.** *Norwegian Fairy Tales Seen in Different Colours – Jan Erik Vold's Prose Poems in fra rom til rom SAD & CRAZY (From Room To Room: SAD & CRAZY).* This article aims at presenting one of the volumes of prose poems written by the Norwegian poet Jan Erik Vold, *fra rom til rom SAD & CRAZY (From Room To Room: SAD & CRAZY)*. The emphasis is placed on a selection of Vold's prose poems, pointing out the way in which the poet takes a completely unique approach to the modern Norwegian fairy tales. It is important to remark the manner in which Vold manages to create a series of modern fairy tales by using concrete themes, most of them being connected with everyday life situations.

**Keywords:** *Norwegian fairy tales, Jan Erik Vold, colours, fra rom til rom SAD & CRAZY (From Room To Room: SAD & CRAZY), prose poetry*

**REZUMAT.** *Basmе norvegiene văzute în diferite culori – Poemele în proză ale lui Jan Erik Vold în fra rom til rom SAD & CRAZY (Din cameră în cameră TRIST & NEBUN).* Acest articol are ca scop prezentarea de poeme în proză scrise de poetul norvegian Jan Erik Vold, *fra rom til rom SAD & CRAZY (Din cameră în cameră TRIST & NEBUN)*. Atenția este îndreptată asupra unei selecții de poeme în proză ale lui Jan Erik Vold, fiind astfel punctată perspectiva unică pe care poetul o oferă basmelor moderne norvegiene. Este important de remarcat faptul că poetul se folosește de teme concrete, majoritatea fiind strâns legate de situații cotidiene.

**Cuvinte cheie:** *basmе norvegiene, Jan Erik Vold, culori, fra rom til rom SAD & CRAZY (Din cameră în cameră TRIST & NEBUN), poem în proză*

### **Introductory remarks**

According to Henning Howlid Wærp, there are three important stages for prose poetry in Norway, namely: 1890s, 1960s and 1990s, each of them

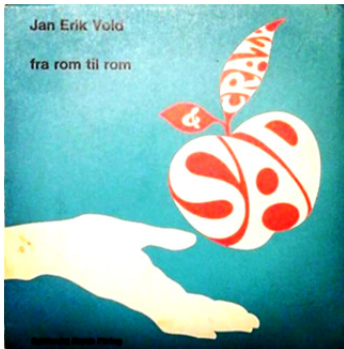
---

<sup>1</sup> Raluca-Daniela Răduț is teaching assistant at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, the Faculty of Letters, Department of Scandinavian Languages and Literatures. E-mail: raluca\_daniela\_radut@yahoo.com.



being represented by three prominent Norwegian literary figures: Sigbjørn Obstfelder (1866-1900), Jan Erik Vold (b. 1939) and Tor Ulven (1953-1995). Among these writers, the present paper places the emphasis on the prose poetry of Jan Erik Vold, *fra rom til rom SAD & CRAZY* (*From Room To Room: SAD & CRAZY*). Although, Vold began his literary career with the volume of experimental and typographical poems, *mellom speil og speil* (*Between Mirror and Mirror*, 1965), in 1967 he published “the first collection of prose poetry in Norway after Obstfelder” (Wærp 2001: 103). It is characterised as being “an unusual experience, [...], a concrete, serious observance, approaching reality, [...]”<sup>2</sup> (Wærp 2000: 80, my own translation). Wærp states in his anthology of Norwegian prose poetry, *Prosadiktet i Norge 1890-2000. En antologi* (*Prose Poetry in Norway 1890-2000. An Anthology*), that Vold “becomes a figure of transition for the new wave of Norwegian prose poetry from the nineties”<sup>3</sup> (Wærp 2002: 163, my own translation).

### **Jan Erik Vold: *fra rom til rom SAD & CRAZY* (*From Room to Room: SAD & CRAZY*)**



**Picture 1:** Cover of Jan Erik Vold's *From Room To Room: SAD & CRAZY*

The Norwegian poet, Jan Erik Vold is a representative literary figure of the Norwegian literature. In his writings he places the emphasis on the outer world rather than on the inner. Consequently, his poetic universe consists of concrete things, everyday life situations, in a word, the daily reality that surrounds the individuals. In other words, his poems are part of life itself. Thus, Vold's writing style, which includes especially *concrete* and *nyenkle*<sup>4</sup> poems, is very close to the expectations of the general reader. On a different note, after reading Jan Erik Vold's poems, the reader is slightly captured in the universe created and perceived by the poet. This literary space of

<sup>2</sup> “en besynderlig opplevelse, [...], en konkret, nøkternt iakttagende tilnærming til virkeligheten, [...]”

<sup>3</sup> “Blir en overgangsskikkelse til den nye bølgen av prosadikt en finner i norsk lyrikk fra 1990-tallet.”

<sup>4</sup> *nyenkelt dikt* – is a type of simple and common poetry, thus getting directly to the reader. Janet Garton defines, in her article “Dag Solstad and *Profil*: Norwegian Modernism in the 1960s”, p. 355, the term “ny-enkelhet (a term for which there is no precise equivalent in English, suggesting a deliberate choice of simplicity, even naiveté, of form and expression)”. In order to keep the English fluency of the text we used the following translations: *nyenkelhet* (*new simplicity*), while for *nyenkel*, *nyenkelt*, *nyenkle* we have decided to use- *new simple*.

Vold's poems has a special feature that is transparency, which may characterise his literary work, through simplicity, thus being designed for concrete things. To put it differently, the poet manages "to collect" the objects, the animals, the walls, the tramlines, the birch trees, the sparrows, the pyjama pants<sup>5</sup>, all the things that surrounds him, on a white sheet of paper, thus trying to arrange them in order to form blank verses gathered from the great scene of life. In this respect, the new simplicity of Vold's poems is of a great use, especially for those who want to learn Norwegian, giving them the possibility to enrich their vocabulary with plenty of words and expressions that may be used in different conversations and life situations.

In the *Dictionary of Literary Biography*, Henning Howlid Wærp provides a briefly presentation of the literary work of Jan Erik Vold, presenting each of his volumes of poetry by associating them, everytime, with a new concept:

The scope of Vold's poetry is enormous, with each new collection based on a new concept: poetry that follows a formal system in *blikket* (The Gaze, 1966), prose poems in *fra rom til rom SAD & CRAZY* (From Room to Room: SAD & CRAZY, 1967), urban Oslo poetry in *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (Mother Goodhearted's Happy Version. Yes, 1968), provocation in *kykelipi* (1969), haiku in *spor, snø* (Traces, Snow, 1970), mediation in *S* (1978), travel narrative in *sirkel, sirkel. Boken om prins Adrinas reise* (Circle, Circle. The Book about Prince Adrian's Journey, 1979), and broadsides in *IKKE: Skillingstrykk fra nittitallet* (Not: Broadsides from the Nineties, 1993) (Wærp 2004: 345).

Besides, it is important to remark the fact that Jan Erik Vold began his literary activity in 1965 with the volume of poetry *mellom speil og speil* (*Between Mirror and Mirror*), which according to Henning Howlid Wærp, "includes a series of nature and love poems, which, [...], are not very specific to Jan Erik Vold's writing style"<sup>6</sup> (Wærp 2001: 100-101, my own translation). Additionally, it can be stated that the 1960s represented a very prolific writing period for Vold in the sense that, after his debut volume, he published constantly, a volume per year, during five-six years (Rottem 1995: 217). Apart from his numerous volumes of poetry, he also published "prose poetry, essays and *gjendiktninger*<sup>7</sup>, he released a series of recordings and he edited literary magazines, anthologies and collections of articles"<sup>8</sup> (Imerslund 1997: 283, my own translation).

<sup>5</sup> These words can be found in Jan Erik Vold's poems.

<sup>6</sup> "Inneholder en rekke natur- og kjærlighetsdikt som, [...], kan sies å være utypiske for Jan Erik Vold."

<sup>7</sup> *Gjendiktninger* – is a term used in Norwegian literature as being equivalent with translating poetry, fiction and drama.

<sup>8</sup> "Kortprosa, essays og gjendiktninger, han har spilt inn plater, og han har redigert tidsskrifter og en lang rekke antologier og artikkelsamlinger."

*fra rom til rom SAD & CRAZY (From Room to Room: SAD & CRAZY)* was published in 1967, a year before the publication of one of Vold's most popular collection of poems entitled *Mor Godhjertas glade versjon. Ja (Mother Goodhearted's Happy Version. Yes, 1968)*. Through this volume of poetry, Jan Erik Vold illustrates better the concept of *nyenkelhet (new simplicity)* that "[describes] reality in a simple manner, directly, without metaphors and symbols"<sup>9</sup> (Imerslund 1997: 283-284, my own translation).

With reference to the structure of the volume of prose poems, *fra rom til rom SAD & CRAZY (From Room to Room: SAD & CRAZY)*, we can state that it is made of four sections, each being represented by a different colour: "Blått" ("Blue"), "Gult" ("Yellow"), "Rødt" ("Red"), and "Grønt" ("Green"). Reflecting on the manner in which these colours are arranged, the way in which they appear in this volume is quite suggestive in the sense that each colour can be associated with a specific element, such as: "Blått" ("Blue") can be equivalent with the bluish colour of the sky, followed by the "Gult" ("Yellow") fields of wheat. "Rødt" ("Red") can be associated either with a field full of poppies or with love and sacrifice. Finally, "Grønt" ("Green") may suggest the colour of the grass, freshness and life. However, these four colours can simply represent the colours of the four walls. It has to be stated that each section of this volume is written in the colour suggested by the title. For instance, the section entitled "Rødt" ("Red") has the prose poems written in red, the one with the title "Grønt" ("Green") has all the lines of the prose poems written in green.

Concerning the number of the colours, it can be noticed that it is not used at random. For instance, number four may represent the walls of a room, designing either a close space or a geometrical figure. To put it differently, all the scenes and situations presented and described by the poet in his prose poems take place in a well-defined and closed space. Consequently, this thing gives an indirect explanation for the title of the volume which presents the tiresome and repeating action of moving *fra rom til rom (From Room to Room)*. Apart from this, the image created by the poet is that of a person ruled by different feelings and emotions, being *SAD & CRAZY*, having no self-control. In addition, each section ends with "et eventyr" ("a fairy tale") written according to Vold's own writing style. It is important to note that the poet ends symmetrically his volume of prose poems, using three lines written in Swedish together with three different names: Jesper, Marta, Botvid. Thus, he begins with: "Today: *Jesper/ The sun rises at 3.20- goes down at 20.27/ Tomorrow: Marta*"<sup>10</sup> (Vold 2003: 8, my own translation), while the last three lines are as follows:

---

<sup>9</sup> "Virkeligheten enkelt, direkte, uten metaforer og symboler."

<sup>10</sup> "I dag: *Jesper/ Solen går opp 3.20-ned 20.27/ I morgon: Marta.*"

“Today: *Marta*/ The sun rises at 3.22- goes down at 20.25/ Tomorrow: *Botvid*”<sup>11</sup> (Vold 2003: 63, my own translation). Besides, in the beginning of the volume there is a vertical line of numbers from 1 to 5, arranged in a descending order, which ends with an extra 2, namely: “5, 4, 3, 2, 1, 2”. Walter Baumgartner states the following idea in his article entitled “Strukturer i Jan Erik Volds lyriske produksjon” (“Structure in Jan Erik Vold’s lyrical writings”) published in the Norwegian literary magazine *Vinduet* (*The Window*): “I perceive this number poem as being a sort of exam one has to take before approaching Vold’s poetic literary work. It has to be stated right from the beginning that there is the poet and only him who imposes the relevant conditions”<sup>12</sup> (1969: 16, my own translation). Additionally, Baumgartner offers the readers a clue while reading Vold’s prose poems, stating that they have to accept the reality exactly as it is shaped by the poet in his concrete poetic universe. Only then, they are capable to observe the secret revealed by Vold. In this respect, “only when he sleeps, the reader accepts the world that is opened for him, without censorship. At that time, Vold lets the cat out of the bag, in the same manner as Santa Claus did in the fairy tale”<sup>13</sup><sup>14</sup> (1969: 16, my own translation).



**Picture 2:** René Magritte’s  
«This is not a pipe»

To put it another way, we make reference to the cover of the volume *fra rom til rom SAD & CRAZY* (*From Room to Room: SAD & CRAZY*). Birgitte Kleivset offers in her article, “Fraværet som gir nærvær – Om Jan Erik Volds fjerde bok: *fra rom til rom SAD & CRAZY*” (“The Absence which Gives Presence – About the Fourth Book of Jan Erik Vold: *From Room to Room: SAD & CRAZY*”), a set of relevant details related to the way in which the cover was designed. Thus, she states that it was coloured in blue and red by the Norwegian artist Per Kleiva (b. 1933). In addition, there is a hand which seems to hold an orange apple on which is

<sup>11</sup> “I dag: *Marta*/ Solen går opp 3.22-ned 20.25/ I morgon: *Botvid*.”

<sup>12</sup> “Dette talldikt oppfatter jeg som en slags prøve man må avlegge før man kan tre inn i Volds dikteriske byggverk. Det skal helt fra begynnelsen av gjøre det klart for leseren at her er det dikteren, og bare han, som stiller de betingelser som gjelder.”

<sup>13</sup> Walter Baumgartner makes reference to Vold’s fairy tale, “Eventyret om alle kattene på rommet” (“The Fairy Tale of All the Cats in the Room”) from the second section of the volume *fra rom til rom SAD & CRAZY* (*From Room to Room SAD & CRAZY*), entitled “Gult” (“Yellow”).

<sup>14</sup> “bare når leseren «sover», dvs. når han, som i drømme, uten sensurinstansene, aksepterer den verden som her åpner seg for ham, bare da slipper Vold katta ut av sekken, på samme måte som nissen i eventyret.”

written with white capital letters *SAD & CRAZY*. Kleivset associates the hand with Eva's hand that determines the reader to reflect on the well-known episode from the Bible with the Tree of Knowledge (2000: 106). Besides, "the apple can also be connected with [the Belgian surrealist] René Magritte's [1898-1967] picture: «This is not a pipe»"<sup>15</sup> (Kleivset 2000: 106, my own translation). All in all, it is interesting to note the manner in which the title appears on the cover of the volume, in the sense that the first part of it, *fra rom til rom* (*From Room to Room*), is written with normal black letters on a light blue background, while the last part of the title, *SAD & CRAZY* is written with white capital letters on an apple and on its leaf (Wærp 2000: 85). In other words, beginning with the title of the poem, the reader can observe the degree of innovation brought by Jan Erik Vold, regarding the form of the poem and the importance given to letters and words.

Referring to the tone given by the poet to the whole volume, the Norwegian writer Dag Solstad (b. 1941) states the following idea in the preface of the third edition of Vold's collection of prose poems, from 1982: "The tone of the book is not expressed through a burden of anxiety, but rather through a mild tone caused by laughter. If they [the prose poems] are perceived as a whole, there is a kind of excitement in the prose poems in *fra rom til rom SAD & CRAZY* (*From Room to Room: SAD & CRAZY*), an excitement which consists of a liberation, outlining that everything is possible from a linguistic point of view. One can write about everything"<sup>16</sup> (Solstad 1982: 149, my own translation). Further on, we shall analyse a few prose poems from Vold's volume, aiming at presenting briefly the poet's vision towards this literary genre.

### **"Blått" ("Blue")**

"Blått" ("Blue") is the title of the first section in *fra rom til rom SAD & CRAZY* (*From Room to Room: SAD & CRAZY*). It consists of eleven short prose poems and a "fairy tale" entitled "Eventyret om bildekket midt ute på jorden" ("The Fairy Tale About the Car Tyre in the Middle of the Street"). It is important to remark that even if the contents of the book include different titles for each prose poem, when reading them one can notice, that in fact they have no titles, except from those given to the Norwegian fairy tales together with the title of each section. In this sense, Vold gives them a note of novelty

---

<sup>15</sup> "Eplet kan også knyttes til René Magrittes bilde: «Ceci n'est pas une pipe»."

<sup>16</sup> "Stemmen i boka er ikke stiv av angst, men mild av latter. Det er en form for beruselse i prosatekstene i *fra rom til rom SAD & CRAZY* (*From Room to Room: SAD & CRAZY*), hvis man ser dem som helhet, en beruselse som består av frigjøring, at språklig sett er alt mulig. Alt kan det skrives om."

by using the first two or three words and sometimes the first sentence selected from the first line of each prose poem, as titles, which appear only in the contents, at the end of the book. For instance, the shortest prose poem from this section is made of the following sentence: "There was a girl who lived in that room, but now she is gone – and/ the walls with their wallpaper are puzzled again"<sup>17</sup> (Vold 2003: 14, my own translation). Thus, the title of the poem is "Det bode en pike" ("There was a girl who lived"). The second poem from "Blått" ("Blue") has the title "I barnehagen" ("At the kindergarten") and it begins as follows: "In the kindergarten there was a ship made of sand, [...]"<sup>18</sup> (Vold 2003: 10, my own translation). In order to make the reader aware of the outdoor activities performed in a Scandinavian kindergarten, the poet enumerates a set of things that can be found around the kindergarten, such as: "en dumphuske" ("a seesaw"), "et klatrestativ" ("a climbing frame"), "en båthuske" ("a swing boat").

"Eventyret om bildekket midt ute på jordet" ("The Fairy Tale About the Car Tyre in the Middle of the Street") is the last prose poem with which Jan Erik Vold ends his first section. Although it is not a classical fairy tale, it begins with the well-known statement, "Once upon a time", which is typical for the children's tales with fairies and princes. However, instead of using characters from fairy tales, Vold's main character is "et gammelt bildekk" ("an old car tyre"). In the beginning of "Eventyret om bildekket midt ute på jordet" ("The Fairy Tale About the Car Tyre in the Middle of the Street"), the poet keeps the same language used in classical fairy tales, thus personifying the car tyre around which the whole action takes place.

### **"Gult" ("Yellow")**

"Den hvite gyngestolen" ("The White Rocking Chair") is the title of the first poem from "Gult" ("Yellow"), the second section of Vold's volume of prose poetry. This part opens with a poem formed by a sentence made of nine lines. The poet presents the way in which he swung back and forth on a rocking chair, after drinking his coffee, until he suddenly loses his balance, being about to fall off the chair. Concerning the manner in which the poet describes this moment, we remark that Vold has the ability to use as subjects for his poems, common scenes from everyday life. This fact underlines that the poet is very sincere and open-minded in presenting common things and happenings from his own life. Next, we will approach another poem from the same section,

---

<sup>17</sup> "Det bode en pike på dette rommet men nå er hun flyttet – og/ veggene står tafatte igjen med sitt tapet."

<sup>18</sup> "I barnehagen var en stor sandkasse formet som et skip, [...]."

entitled “Blyanten lå på bordet” (“The Pencil Laid on the Table”) which consists of an unusual conversation between the poet and the pencil which was asked “Hvorfor hikker du?” (“Why do you hiccup?”). And the pencil’s answer is the following: “Jeg hikker ikke, [...], jeg hikster” (“I do not hiccup, [...], I gasp”). In this respect, the poet uses two almost similar Norwegian verbs that differ one from another through the group of sounds “st”. In addition to these, through the dialogue between a man and a pencil, Vold gives a humoristic note to the whole prose poem, made of five lines. “Gult” (“Yellow”) ends with “Eventyret om alle kattene på rommet” (“The Fairy Tale about All the Cats in a Room”). This fairy tale presents gradually the fact that in a room on the floor there are very many “kattepus” (“pussycats”) which “mjauer ikke” (“do not miaow”), but “roterer langsomt, [...], på gulvet” (“[they] rotate themselves slowly on the floor”). Right from the beginning of the fairy tale, the poet describes the very first kitten from the room as follows: “en svart liten kattepus, myk i pelsen, [...]” (“a black little kitten, with a fluffy fur”). In order to maintain this childish tone and atmosphere, the poet continues his fairy tale by stating that the owner of all the cats in the room was a “tomtenisse” (“[Christmas] elf”). The great number of cats is outlined through the epithet and the personification “levende teppe av myk svart kattepus” (“a living carpet of fluffy fur of cats”) and the metaphors “opprørt hav av katter” (“angry sea of cats”), “kattehavet” (“a sea of cats”).

### **“Rødt” (“Red”) and “Grønt” (“Green”)**

The third section is made of thirteen prose poems among which the shortest one, “Det er fobi” (“It is phobia”), is made of only one sentence: “Det er fobi, fobi, sukket han” (“It is phobia phobia, sighed him”). With reference to the fairy tale from the end of this section, entitled “Eventyret om gutten i det lodne rommet” (“The Fairy Tale About the Boy in the Hairy Room”), the poet places the emphasis on a boy who actually resembles an old man who “var skallet på hodet” (“was bald”). Further on, the poet provides an explanation related to the title of the fairy tale, with a special focus on the phrase *hairy room*. The fact that Vold attributes this unusual characteristic to the room is because “the/ bright skull illuminated the whole room and the walls, which were/ covered by hair. That was the reason why the room was called/ *the hairy room* and that was the reason why there was nobody who wanted to visit the boy”<sup>19</sup> (Vold 2003: 49, my own translation). In this respect, the poet ends his explanation with a rhetorical question: “[...] hvem vil/ gå inn i et rom

---

<sup>19</sup> “Den/ blanke hodeskallen lyste ut i rommet og mot veggene, som var/ dekket med hår, derfor kaltes rommet den lodne rommet og/ derfor var det ingen som kom på besøk til gutten, [...]”

med hår på veggene?” (“[...] Who wants/ to enter a room full of hair on its walls?”). Referring to the way in which the fairy tale ends, we can state that it has an open ending. Apart from these, it is important to note that little by little the boy’s hair began to grow. Consequently, he was visited by a girl who “lente seg mot skuldrene hans” (“leaned against his shoulders”). Concerning the manner in which Vold presents these episodes, it can be noted that through his minutely description, the poet manages to give the whole text a note of fantasy. For instance, through the sentence: “Da plutselig kommer en lyd inn i dette rommet” (“Then, suddenly a noise comes into the room”) it is pointed out that the noise was made by the hair, the boy being able to remark that his hair began to grow.

The section entitled “Grønt” (“Green”) begins with the poem “Det er en stille dag” (“It is a quite day”), a suggestive title which is part of the first sentence of this prose poem: “Det er en stille dag og den er blå og hvit” (“It is a quite day and it is blue and white”). Additionally, through the sentences that follow, the poet continues his description, thus creating a relaxing and peaceful atmosphere of a shiny and cold winter day: “The sun looks at us,/ we look at the white fields, white of frost, and the white trees,/ planted a few years ago”<sup>20</sup> (Vold 2003: 51, my own translation). The last part of the poem outlines the status of the poet as an observer who has the ability to write about everything he sees, including both still and vivid images: “The cars are properly parked, [...]/ [...], a woman is getting out of the house,/ she goes in a series of zigzags among the cars, [...]”<sup>21</sup> (Vold 2003: 51, my own translation). The surprising part comes at the end of it where the poet admits that “Her slutter teksten” (“The text ends here”). In other words, Vold did not feel the need to continue his prose poem, thus deciding to stop writing in a quite abrupt manner, making the reader aware of the fact that the “relaxing day is over”.

“Eventyret om prinsen i den sorte esken” (“The Fairy Tale About the Prince in the Black Box”) is the last fairy tale from this collection of prose poems. Vold’s writing style has the capacity to create a fairy tale that is firmly anchored in reality. Thus, the poet begins by presenting what a prince is able to do in a black box. In the beginning, he plays “et spill som ikke har noe navn” (“a game that has no name”). Next, the prince got out of the box and when coming back, instead of being black, it suddenly became a white box. It was so bright that the prince could see his own reflection in its walls and he began to talk to his image reflected in the walls. He was amazed by the way in which the person mirrored in the walls said exactly the same things uttered by the prince. Suddenly, he became *SAD & CRAZY*

<sup>20</sup> “Solen ser på oss,/ vi ser på de hvite plenene, hvite av rim, og trærne, plantet/ for år siden, hvite”

<sup>21</sup> “Bilene står på plass velparkert, [...]/ [...], en kvinne kommer ut av huset,/ hun går i sikksakk mellom bilene, [...]”



and he began fervently to look after the mirror which vanished when the box changed its colour into blue and green. After the first episode of anxiety and restlessness, the prince became desperate and he began to shout, thus waiting for an answer. From this moment, the reader can easily notice that something has changed. To put it differently, the prince and the black box suffered a kind of metamorphosis, thus turning into a free boy who was out in a meadow. Apart from these, “det grønne gulvet” (“the green floor”) and “den blå veggen” (“the blue wall”) are two epithets used when referring to the grass and to the sky. “Han gikk barbert på grønt gras/ [...] / Han gikk/ barhodet under en skinnende sol” (“He went barefoot in the green grass/ [...] / He went/ bareheaded under the shining sun”) are two other examples which outline that the frame of this fairy tale is changed from a closed and suffocating space, into an open field, with fresh air, green grass and the blue sky. To put it differently, the poet presents two different characters, a prince whose life is governed by rules, making him feel irritated and angry, and the simple boy who has no worries and no rules. Instead of wearing “støvler” (“boots”), “en hjelm” (“a helmet”) and “et sverd” (“a sword”), the boy is “on bare feet” and “bareheaded” enjoying the nature with its green fields and blue sky.

### Final remarks

All things considered, it is reasonable to assume that Jan Erik Vold’s volume of prose poems, *fra rom til rom SAD & CRAZY* (*From Room to Room: SAD & CRAZY*) is particularly built upon a simple and concrete language, based on various daily activities and common situations. Regardless of the fact that Vold provides a classical frame for his fairy tales, their content is very well anchored in the reality, thus being given a note of novelty to the entire collection of prose poetry. Concerning the way in which these poems are structured, the reader may notice that Vold’s fairy tales are almost two pages long, made of elaborate sentences which have no punctuation marks. It is interesting to note the manner in which the poet manages to create different stories that take place in small spaces: *på rommet* (*in the room*), *i det lodne rommet* (*in the hairy room*), *i den sorte esken* (*in the black box*). In this respect, by presenting small and untidy places which are black, crowded and even hairy, full of things and a great number of cats, the poet is capable to create the state of mind that seems to rule the entire volume, characterised by the two adjectives, *SAD & CRAZY*. With reference to the specific language used by Vold in creating his prose poems, Henning Howlid Wærp states that: “here is the everyday command of language, where the poet points at the world that surrounds him”<sup>22</sup> (Wærp 2001: 103, my own translation).

---

<sup>22</sup> “her er det en hverdagslig språkføring, der dikteren peker på verden rundt seg.”

## BIBLIOGRAPHY

### Primary sources

- Vold, Jan Erik, *Samlede kortprosa – fra rom til rom SAD & CRAZY (From Room to Room: SAD & CRAZY)*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1982.
- Vold, Jan Erik, *Samlede kortprosa – fra rom til rom SAD & CRAZY (From Room to Room: SAD & CRAZY)*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 2003.

### Secondary sources

- Baumgartner, Walter, "Strukturer i Jan Erik Volds lyriske produksjon" ("Structure in Jan Erik Vold's Lyrical Writings"), in *Vinduet (The Window)*, vol. 29, no.1, 1969, pp. 16-24.
- Borkenhagen, Marit, *Prosadiktet – en sjanger full av overraskelser: Intervju med Henning Howlid Wærp (The Prose Poetry – A Genre Full of Surprises: Interview with Henning Howlid Wærp)*, in <[http://www.bokklubben.no/SamboWeb/produkt.do?produktId=1334058#do\\_kid\\_2](http://www.bokklubben.no/SamboWeb/produkt.do?produktId=1334058#do_kid_2)>, accessed on the 20<sup>th</sup> of July, 2016.
- Imerslund, Knut, *Norsk dikt i 1000 år, (The Norwegian Poetry Through a Thousand Years)*, Oslo, Universitetsforlaget, 1997.
- Kleivset, Birgitte, "Fraværet som gir nærvær – Om Jan Erik Volds fjerde bok: *fra rom til rom SAD & CRAZY*" ("The Absence which Gives Presence – About the fourth book of Jan Erik Vold: *From Room to Room: SAD & CRAZY*"), in (ed.) Ole Karlsen, *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold (Jan Erik Vold and Jan Erik Vold)*, Oslo, Landslaget for norskundervisning: Cappelen akademisk forlag, 2000, pp. 105-122.
- Rottem, Øystein, "Jan Erik Vold – den lekende provokasjon" ("Norwegian Children's Literature Down to 1980"), in Edvard Beyer, *Norges Litteratur Historie (The History of Norwegian Literature)*, vol. 6, Oslo, J. W. Cappelens Forlag, 1995, pp. 207-227.
- Wærp, Henning Howlid, "Bøkene «*fra rom til rom SAD & CRAZY*» (1967) og «*BusteR brenneR*» (1976) – kortprosa eller prosadikt?" ("The Books «*From Room to Room: SAD & CRAZY*» (1967) and «*BusteR brenneR*» (1976) – Short Story or Prose Poems?"), in (ed.) Ole Karlsen, *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold (Jan Erik Vold and Jan Erik Vold)*, Oslo, Landslaget for norskundervisning: Cappelen akademisk forlag, 2000, pp. 80-104.
- Wærp, Henning Howlid, "Jan Erik Vold", in *Dictionary of Literary Biography*, vol. 297: *Twentieth-Century Norwegian Writers*, ed. Tanya Thresher, Gale, New York, 2004, pp. 343-354.
- Wærp, Henning Howlid, "Virkeligheten, den dusjen" – Jan Erik Vold gjennom fire tiår" ("Reality, a shower – Jan Erik Vold through four decades"), in *Nordlit*, The Humanities Faculty, University of Tromsø, No. 9, 2001, pp. 97-130. <<http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/2098/1956>>, accessed on the 2<sup>nd</sup> of March, 2015.
- Wærp, Henning Howlid, *Prosadiktet i Norge 1890-2000. En antologi (Prose Poetry in Norway 1890-2000. An Anthology)*, Oslo, H. Aschehoug & Co., 2002.



## TEMPS ET TEMPORALITÉ DANS *L'ORATORIO DE NOËL DE GÖRAN TUNSTRÖM*

ROXANA-EMA DREVE<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Different aspects of temporality in the novel Christmas Oratorio by Göran Tunström.* Most of the works written about Göran Tunström's novel *Christmas Oratorio* have focused on the diversity of narrative elements, thus providing valuable linguistic and stylistic insights. However, by investigating the complex aspects that characterize time and temporality we hope to reveal that the memories related to family and childhood can trespass the present, thus shedding a new light on the "diversality" of this both fictional and autobiographical novel.

**Keywords:** *time, space, temporality, father, childhood, death, absence, distance*

**REZUMAT.** *Diferite aspecte ale temporalității în romanul Oratoriul de Crăciun al lui Göran Tunström.* Cele mai multe scrieri despre romanul *Oratoriul de Crăciun* al lui Göran Tunström s-au concentrat pe diversitatea elementelor narative, aducând astfel o valoroasă contribuție lingvistică și stilistică. Cu toate acestea, prin analiza chestiunii complexe a timpului și a temporalității, sperăm să demonstrăm că amintirile legate de familie și de copilărie pot depăși timpul prezent, aruncând astfel o nouă lumină asupra "diversității" acestui roman atât ficțional cât și autobiografic.

**Cuvinte cheie:** *timp, spațiu, temporalitate, tată, copilărie, moarte, absență, distanță.*

Est-il possible d'y rester et d'échapper  
au temps? [...].

(Göran Tunström, *L'Oratorio de Noël*)

Défini par le dictionnaire *Larousse* comme « genre musical dramatique, généralement sacré, non présenté, pour soli, chœur et instruments »<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Dreve Roxana est maître-assistante au Département de Langues et Littératures Scandinaves, Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai, où elle enseigne le norvégien et le suédois. Elle a publié un *Dictionar de buzunar suedez-român / român-suedez* (Iași, Polirom, 2009), ainsi que de nombreux articles et de comptes-rendus dans des revues académiques nationales et internationales. Email : dreveroxana@yahoo.com

<sup>2</sup> Le dictionnaire *Larousse*, [en ligne], entrée « oratorio », URL: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/oratorio/56314>, consulté le 18 juillet 2016.

l'oratorio reçoit son nom de point de vue étymologique de l'église où ce type de musique fut présenté dans la seconde moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle : *Congregazione dell'Oratorio* de Rome. La structure d'un tel genre musical implique l'existence d'une ouverture, d'habitude instrumentale, d'arias chantés, de parties récitées par l'intermédiaire desquelles le récit avance et de l'intervention du chœur qui impose souvent une fin glorieuse. Dans *Encyclopaedia Universalis*, Carl de Nys présente également la définition de Sébastien de Brossard (plus ancienne) qui s'intéresse aussi aux éléments itératifs, notamment aux récits, aux duos ou aux dialogues, tout en insistant sur l'idée d'une sorte d'opéra spirituel, dont le sujet est souvent relié à la sacralité ou à la moralité<sup>3</sup>.

*L'Oratorio de Noël* de Göran Tunström semble à son tour suivre les étapes constitutives d'un oratorio musical, si l'on pense au fait que l'auteur a choisi d'introduire des faits divers, des lettres ou des souvenirs, tout en mettant en scène des personnages plus ou moins liées à l'idée de sacralité. Pensons seulement à la symbolique des noms, renvoyant aux références bibliques (Aron, Solveig, Merveilleuse Birgitta) ou à la présumée réincarnation de Solveig à travers Tessa. Nous remarquons à chaque instant une remontée dans le temps, une illusion d'avancer vers l'avenir, alors que le texte en soi étale plutôt une fusion temporelle, où *l'aujourd'hui* est formé de simulacres d'un *ailleurs* utopique, et que le *jadis* paralyse les deux autres axes temporels. Ainsi, le roman de Tunström se construit et s'amplifie à l'instar d'un oratorio, culminant avec la mort d'Aron et la rencontre entre Sidner et Tessa.

Ce qui est sans doute propre à ce texte édificateur de l'écrivain suédois, c'est que le temps et la mémoire sont indéniablement entremêlés. Nous avons distingués dans ce sens plusieurs typologies distinctes d'indices temporels, comme, par exemple, le temps historique, le temps psychologique et le temps biologique<sup>4</sup>, mais seulement les deux premières catégories intéressent notre analyse.

## 1. Histoire(s) de vie, histoire d'une vie

Le roman *L'Oratorio de Noël* raconte le destin de trois générations tissé autour du drame fondateur vécu par les personnages juste après la mort de la soprano Solveig. Malgré l'absence d'historicité explicite, sauf, au moins, la

---

<sup>3</sup> Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, cité par Carl de Nys, *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], entrée « oratorio », URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/oratorio/>, consulté le 12 juin 2016.

<sup>4</sup> Ann Jagenheim, « Ett studium av olika aspekter av tid i Göran Tunströms roman *Juloratoriet* », mémoire de maîtrise, Växjö Universitet, coordonateur Margareta Petersson, 2006, consulté le 20 juin 2016, URL : <http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:206887/FULLTEXT01.pdf>

présence du journal *Des caresses*, le roman ne saurait être compris en dehors d'un regard historique centré sur la famille Nordenssen et sa tragédie. Même si la récupération de l'Histoire demeure impossible, puisqu'on est dans la réalité immédiate, des tentatives d'actualiser ce temps perdu apparaissent tout au long du récit, grâce à la mémoire. L'éternel aller-retour entre le présent et le passé réclame une interprétation qui a constamment en vue l'arrière-plan du récit, notamment la perspective synchronique et diachronique de l'histoire. En effet, c'est là que se jouent les enjeux de l'identité des personnages tunströmiens<sup>5</sup>.

L'action du roman débute *in medias res*, avec la visite de Victor Udde, venu à Sunne pour un concert de Bach. On est en 1983, et le pronom personnel « je » employé dès le début ouvre un questionnement sur la temporalité, sujet qui sera d'ailleurs déployé dans les autres chapitres du livre : « Quand je suis arrivé à l'hôtel, la première chose que j'ai faite a été de téléphoner chez moi pour dire que j'étais arrivé »<sup>6</sup>.

Le lecteur est ensuite projeté dans un espace-temps matrice - la ville de Sunne dans les années trente - où l'événement essentiel et qui revêt un rôle important dans le développement psychologique de Sidner reste la mort de Solveig Nordenssen, devenue « un paquet ensanglanté et qu'on ne peut pas regarder » (ON, 27). La disparition de cette figure centrale conduit à l'itération des instants traumatiques et par cela semble unifier le vide au « trop plein ». Chaque objet qu'elle avait touché auparavant apporte des souvenirs à Aron qui organise une vente aux enchères pour essayer de continuer sa vie. Mais lorsqu'il essaye de prendre le miroir qui leur appartenait et que celui-ci se brise en mille morceaux, il tente d'« assembler les morceaux pour que Solveig restât entière » (ON, 32). Le travail de deuil, expression du besoin d'ancrage et de stabilité indique le plongement progressif du père et du fils dans l'imaginaire.

Un fragment inouï, sorte de mis en abîme du roman, est représenté par le journal de Sidner écrit dans la période 11 mai 1939 – 27 mai 1940. C'est déjà printemps et à travers la forme épistolaire du journal nous sommes capables d'entendre chaque pensée qui traverse la tête de l'adolescent Sidner. Les micro-récits, les réflexions sur la divinité et la vie, les évocations des rencontres ou des lectures s'avèrent être un tremplin vers la sixième partie du livre et le changement de perspective qu'elle apporte. La chronologie du texte souffre, avec la fin du roman, une mutation radicale, puisqu'on revient en

<sup>5</sup> Voir dans ce sens le texte d'Amélie Nadeau, *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire : l'univers musical dans Les Chroniques du plateau Mont-Royal et L'Oratorio de Noël de Göran Tunström*, Montréal, Imaginaire / Nord, coll. « Droit au Pôle », 2005.

<sup>6</sup> Göran Tunström, *L'Oratorio de Noël* [Julatoriet], roman traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, lecture de Marc de Gouvenain, Arles, Actes sud, série « Babel », 1992, p. 7. Dorénavant nous allons utiliser le sigle ON, suivi du numéro de la page, pour parler de ce roman.

1983. Par cela, l'écrivain n'essaie pas seulement de suivre le destin de trois générations (ou bien quatre si l'on prend en considération le fait que Victor a, à son tour, un fils), mais il tente à la fois de lui trouver un sens. Dans une interview avec Katarina Nordenfalk, Tunström avoue qu'en fait, la première partie du roman a été conçue comme la dernière, mais qu'au fur et à mesure que l'écriture a avancé il a mélangé les chapitres pour donner au texte cette circularité poétique qui d'ailleurs caractérise tout son œuvre et qu'il évoque dans les dernières pages de *L'Oratorio de Noël*<sup>7</sup> :

Rien qu'un chapitre encore, avant que je referme ce monde de l'enfance, si l'enfance est bien l'époque où les couleurs que l'on utilisera plus tard son présentées sur notre palette. C'était au mois d'août et les vergers brûlaient des odeurs de pommes mûres [...] J'avais alors quinze ans [...] (ON, 486)

Il faudrait toutefois moduler ces propos par une remarque : le roman de l'auteur suédois ne jaillit pas d'une table rase. Tout comme son protagoniste qui communique avec Solveig par delà la mort, Tunström fait lui aussi l'objet des « appels-rappels »<sup>8</sup> pour continuer le dialogue avec le père disparu. Dans ses écrits, une seule réalité demeure toujours inquiétante : la disparition du père, Hugo, le 11 décembre 1949, lorsque Göran – l'enfant, n'avait que douze ans. Originaire de Karlstad, mais élevé à Sunne, petit village de la région de Värmland, Göran Tunström explore donc dans ses romans les relations interpersonnelles et intergénérationnelles à travers le filtre de ses propres expériences et sentiments. Pour lui, la dualité du « moi » fonctionne comme un prétexte de l'écriture. Particulièrement doué pour la littérature, Tunström écrit son premier texte à neuf ans. Il s'agissait d'un voyage initiatique entrepris par un père et son fils. Les trente cinq pages du « livre » ont sans doute inspiré le jeune auteur à continuer ce chemin, puisqu'à l'âge de onze ans, il gagne le deuxième prix dans un concours national de poésie. Serait-ce cette passion pour les mots et les lettres un des héritages hors du temps que Göran a reçu de son père ? Sans doute, et Tunström avoue d'ailleurs à maintes reprises cette influence : « Ma mère dit que je ressemble beaucoup à mon père »<sup>9</sup>.

Cette dualité, préfigurée déjà dans la petite enfance, fait dans sons cas appel à ce que Jung nomme « ombre », phénomène psychique désignant les séquences refoulées et les complexes de personnalités assujettie au redoublement. Surgissant habituellement comme réponse à une crainte ou à une inquiétude,

<sup>7</sup> Katarina Nordenfalk, « Författaren Guds förlängda arm? », i tidskriften *Ordets makt*, 1984, n° 4, p. 26.

<sup>8</sup> Daniel Sibony, *L'Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991, p. 181.

<sup>9</sup> Notre traduction. « Min mor siger at jeg ligner min far så meget ». Doris Ottesen, *Om kærtegn. Det guddomelige i Göran Tunströms forfatterskap*, ANIS, Fredriksberg, 1989, p. 81.

le stade d'ombre indique l'apparition de la discontinuité identitaire, des distorsions des sentiments et de l'anémie interhumaine. Or, après le décès du père, le « moi » de Göran semble se projeter sur l'extérieur, tout en laissant surgir une « ombre » – substitut : ses personnages. C'est pourquoi la réflexion sur le présent s'accompagne dans *L'Oratorio de Noël* d'une référence au passé. Dans ce sens, c'est le travail de deuil de deux enfants - Sidner et Göran - qui est mis ici en premier plan. Voilà les raisons pour lesquelles à cette « analyse littéraire de la souffrance »<sup>10</sup> s'ajoute une deuxième perspective temporelle, liée plutôt au psychologique qu'au vécu.

## 2. Mémoire et temps

Dans le roman *Le fils du pasteur* [Prästungen], Tunström affirme "[j]e suis deux personnes"<sup>11</sup>. En effet, ses réactions, ses gestes, sa manière de vivre semblent parfois se situer à la lisière entre deux mondes. Sensible aux mêmes déchirements et splendeurs que son père, Tunström choisit de suivre les traces de son parent au-delà de la mort. Voilà une des raisons pour lesquelles Göran essaiera de devenir à son tour prêtre et, lors de ses seize ans il appliquera pour une bourse à l'Université d'Uppsala. Le coup de génie que le lecteur aperçoit lors de la lecture est déterminé par la dualité entre l'esthétique du *carpe diem*, du quotidien et la quête souvent utopique d'un ailleurs qui transgresse les limites temporelles. Comme il arrive souvent chez les personnages de Tunström, le voyage vers la découverte de l'identité personnelle est perçu à travers le filtre de la rupture, de la fragmentation, de l'oscillation. Contrairement au comportement de l'auteur préférant la méditation à la parole, la plupart des héros tunströmiens expriment leurs sentiments et leurs pensées avec une légèreté qui côtoie la naïveté. Prenons par exemple le père de Pétur, protagoniste du *Buveur de lune* qui encourage son enfant après la mort de sa mère, tout en essayant de trouver un tremplin entre la réalité et l'onirique :

Si, par contre, dans ta vie d'adulte, il te venait actuellement l'envie de me trouver, cherche-moi devant des pensées ou des ancolies isolées, ainsi pourrions-nous enfin rester silencieusement proches l'un de l'autre<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Notre traduction. « [...] en litterärt utformad analys av sorg ». Margareta Frimodig, « Sorgens väsen och jublets kategorier. Läsning av Göran Tunströms roman *Juloratoriet* som process », in *Psykisk hälsa*, 1987, årgång 28, häfte 4, Stockholm, Svenska föreningen för psykisk hälsa, p. 226.

<sup>11</sup> Notre traduction. « JAG ÄR TVÅ PERSONER », Göran Tunström, *Prästungen*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1976, p. 108.

<sup>12</sup> *Idem*, *Le buveur de lune* [Skimmer], roman traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Arles, Actes sud, série « Babel », 2002, p. 217.



La rupture en tant que leitmotiv apparaît également lors du voyage entrepris par Aron vers la Nouvelle-Zélande. Lorsqu'il reçoit la lettre de Tessa, Aron pense qu'il s'agit d'un signe de la part de son épouse décédée, Solveig, qu'il croie déguisée sous la forme d'une autre femme. Dans ce cas, ces trois personnages composent une toile bidimensionnelle qui ne réussit pas à parvenir au statut de « monde ». Dès qu'il devient conscient du fait que Solveig est vraiment morte, l'« univers » d'Aron se désintègre, régressant vers le stade primordial, de vide sans démarcations ou limites spatio-temporelles :

[...] et il sût que Solveig était morte une fois pour toutes et que lui, *ici*, n'allait jamais pouvoir l'atteindre, et le bateau se soulevait et retombait, il n'y avait pas d'étoiles, il n'y avait rien et un grand calme l'emplit, une tranquillité, lentement il marcha vers le bastingage, suspendit son veston à un crochet près d'un canot de sauvetage, défit sa cravate, la suspendit à côté, délaça ses chaussures et les posa soigneusement l'une à côté de l'autre, il plia son pantalon et l'épala sur le pont, puis il monta sur le bastingage et fit un grand saut dans le noir, dans l'eau bouillonnante, qui l'engloutit très vite (ON, 262).

Transformée en objet sacré intouchable, Solveig guide Aron vers l'autre côté. Mais est-ce cet « autre côté » vraiment « autre », différente, l'image renversée de la réalité ? Existe-t-il pour de vrai des déchirures au niveau temporel ? Dans sa lecture du texte, Marc de Gouvenain, le traducteur de ces pages, affirme que le temps du roman est un « temps-permanence [...] dont on ne sort jamais vraiment » (ON, 502). Le temps du récit trahit ainsi un désir de chercher dans l'Autre une réponse aux questions que Pétur, héros de *Buveur de lune* s'est déjà posées. Selon cette logique, ce « [q]ue nous appelons *Je* n'existe pas. *Je* n'a pas lieu<sup>13</sup> ». Il n'y a donc pas de rupture dans le passage d'une étape existentielle à l'autre, puisque le « je » ne reste que rarement à un état pur, immortel et immobile. Le « je » de Tunström dénonce plutôt les marques d'un travail continu, où la mort devient un commencement et non une fin. Eva Johansson souligne d'ailleurs cette idée dans un de ses articles où elle affirme qu'on n'attribue pas à la mort les derniers mots, mais au contraire, que c'est en effet la mort celle qui représente l'essence, le pilon actantiel des romans<sup>14</sup>. C'est pourquoi, lorsque Victor arrive à Sunne pour le concert de Bach il affirme :

J'avais de mon pas d'adulte et, simultanément, en une autre partie de moi-même, j'avais trois ans. [...] Tant d'années ont passé et pourtant : le même instant, la même vie. La même nécessité. La mort créatrice (ON, 8-9)

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>14</sup> « Men döden får inte sista ordet. Det är tvärtom som om döden är romanens drivkraft. Det är den som skapar historien ». Eva Johansson, « Den sakramentala konsten. Backs Jultoratorium i Tunströms Jultoratorium », *Signum*, n° 5, 2001, pp. 7-19.

En effet, à un regard attentif, on remarque que la plupart des livres de l'écrivain suédois décrivent les relations complexes entre l'enfant et sa famille, d'où un des parents est presque toujours mort ou absent. Le roman *Quarantaine*, par exemple présente le trajet d'Henrik Synges, fils de prêtre, comme Tunström l'a été d'ailleurs lui-même, qui trouve son père décédé à cause d'un suicide. Le motif du suicide a hanté également l'auteur. Dans une interview avec Doris Ottensen Tunström avoue qu'il a essayé de se suicider lorsqu'il avait vingt ans et que l'expérience éprouvée dans cette période-là l'a marqué pour toute la vie<sup>15</sup>. Blessé par la mort du père, Tunström ne cesse d'écrire sur ce sujet, comme pour essayer de mieux comprendre cet homme maintenant disparu, comme si l'acte scriptural ne sera qu'une tentative non de regarder de l'autre côté du miroir pour découvrir un autre, mais plutôt de regarder le « je » absent qui y est caché. Le présent semble être donc un présent perpétuel, accablé par des simulacres de présent.

Qui plus est, dans la vision de Tunström, notre vie commence avant la naissance puisque nous faisons partie d'une famille qui a existé avant nous et qui existera après notre mort. C'est pourquoi l'histoire commence souvent avant la naissance du personnage lui-même, dans cet état *apriori* où tout est possible, où le mystère entoure l'être, l'humanité<sup>16</sup>. Voilà donc Victor qui reconnaît :

J'étais déjà né et je ne l'avais pas remarqué. La vie n'avait pas seulement suivi son cours durant les quinze années que je comptais alors, mais vingt, trente ans, jusqu'à la mort de Solveig au tournant d'un chemin, un autre été, dans un autre espace. Là j'étais né. Là mon voyage avait commencé. (ON, 492-493)

La temporalité dépasse donc les contraintes conventionnelles, prouvant en quelque sorte les mots de Cioran pour lequel la fin de l'histoire est inscrite dans son commencement. Et si l'écrivain revient sur ses pas c'est, comme il l'avoue vers la fin du roman, à travers Sidner, parce que : « Je n'ai pas d'histoire. Je suis obligé de la façonner à partir de fragments, d'images de souvenirs intenses, mais j'ai besoin du tout » (ON, 461).

---

<sup>15</sup> Doris Ottesen, *op. cit.*, p. 81.

<sup>16</sup> Les événements et les éléments décrits par Göran Tunström dans son roman nous font explorer un paradigme tout à fait spécial de la mémoire, là où l'écriture devient son synonyme. Victor se rappelle des événements survenus avant sa naissance, ce qui fait que sa mémoire semble être une sorte de *pharmakon* - remède et poison. Une idée pareille se retrouve dans *Livret de famille* de Patrick Mondiano.

## BIBLIOGRAPHIE

- De Nys, Carl, *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], entrée « oratorio », URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/oratorio/>, consulté le 12 juin 2016.
- Jagenheim, Ann, « Ett studium av olika aspekter av tid i Göran Tunströms roman *Juloratoriet* », mémoire de maîtrise, Växjö Universitet, coordonateur Margareta Petersson, 2006, consulté le 20 juin 2016, URL: <http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:206887/FULLTEXT01.pdf>
- Johansson, Eva, « Den sakramentala konsten. Backs Juloratorium i Tunströms Juloratoriet », *Signum*, n° 5, 2001, pp. 7-19.
- Frimodig, Margaret, « Sorgens väsen och jublets kategorier. Läsning av Göran Tunströms roman *Juloratoriet* som process », in *Psykisk hälsa*, 1987, årgång 28, häfte 4, Stockholm, Svenska föreningen för psykisk hälsa, pp. 225-238.
- Nadeau, Amélie, *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire : l'univers musical dans Les Chroniques du plateau Mont-Royal et L'Oratorio de Noël de Göran Tunström*, Montréal, Imaginaire / Nord, coll. « Droit au Pôle », 2005.
- Nordenfalk, Katarina, « Författaren Guds förlängda arm? », i tidskriften *Ordets makt*, 1984, n° 4, p. 26
- Ottesen, Doris, *Om kärtegn. Det guddomelige i Göran Tunströms författarskap*, ANIS, Fredriksberg, 1989.
- Sibony, Daniel, *L'Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991.
- Tunström, Göran, *Prästungen*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1976.
- Tunström, Göran, *L'oratorio de Noël* [Juloratoriet], roman traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, lecture de Marc de Gouvenain, Arles, Actes sud, série « Babel », 1992.
- Tunström, Göran, *Le buveur de lune* [Skimmer], roman traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Arles, Actes sud, série « Babel », 2002.
- \*\*\* Le dictionnaire *Larousse*, [en ligne], entrée « oratorio », URL: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/oratorio/56314>, consulté le 18 juillet 2016.

## LE ROMAN GRAPHIQUE ITALIEN – LA GRAPHIC NOVEL ITALIANA Présentation

SOPHIE SAFFI<sup>1</sup>, ȘTEFAN GENCĂRĂU<sup>2</sup>

Dans le cadre des recherches effectuées depuis janvier 2013 au sein de l'axe de Linguistique comparée des langues romanes (LICOLAR) du Centre aixois d'études romanes (CAER EA 854) de la Faculté Arts, Lettres, Langues et Sciences Humaines (ALLSH) d'Aix Marseille Université (AMU), dans le cadre de la thématique 2 « La représentation spatiale dans les langues romanes : langues standards, langues régionales et dialectes », avec la création d'un corpus écrit comptant à ce jour une cinquantaine de transcriptions d'ouvrages italiens, français, roumain et portugais, ainsi qu'une trentaine de transcriptions de périodiques Disney italien et français des années Trente à nos jours, et dans la perspective d'un colloque consacré au roman graphique en langues romanes et germaniques, qui aura lieu en avril 2017 en collaboration avec l'Università di Napoli L'Orientale, les Rencontres du 9<sup>e</sup> Art d'Aix-en-Provence, et l'Institut Italien de Culture (IIC) de Marseille, le Goethe Institut, le CAER qui réunit des spécialistes de l'italien, du français, du roumain, de l'espagnol, du portugais et du néo-latin, a organisé une journée d'études le 9 mars 2016, afin d'établir des passerelles entre secondaire et supérieur.

La journée d'études incluait des ateliers sur des ouvrages des éditions *001 Edizioni* en présence des auteurs, mais aussi des ouvrages des éditions *BeccoGiallo*, *COconino Press* et *Tunué*, des interventions de membres (PR, MCF, docteur, doctorant) du CAER (linguistes, littéraires et civilisationnistes) et d'intervenants extérieurs du monde de l'édition, de la communication culturelle et de l'enseignement secondaire. La journée d'études accueillait des enseignants d'italien en lycée général de la région Provence – Alpes – Côte d'Azur (PACA), en lycée général option binationale français/italien ESABAC (permettant la double délivrance du baccalauréat et de l'Esame di Stato italien), en lycée général proposant l'option internationale (OIB), en établissement privé, en vue d'une analyse comparative valorisant les différentes déclinaisons et les aspects linguistiques et stylistiques de 4 thématiques : 1. Les années de plomb, 2. Journalisme et engagement, 3. La chanson, 4. La première guerre mondiale. La

---

<sup>1</sup> Aix Marseille Université, CAER EA 854, E-mail : sophie.saffi@univ-amu.fr

<sup>2</sup> Aix Marseille Université, CAER EA 854, E-mail : stefan.gencarau@univ-amu.fr

perspective est d'élargir l'initiative aux autres langues romanes et notamment au roumain, avec l'étude du roman graphique politique roumain.

Le choix du support est motivé par plusieurs raisons. Il s'agit d'une catégorie de bandes dessinées qui s'adressent à un lectorat adulte et qui traitent de sujets graves (faits de société, affaires judiciaires, histoire contemporaine, actualité sociale et politique, etc.) par divers biais tels que l'approche documentaire, l'humour, l'ironie etc. La bande dessinée joue aujourd'hui un rôle important de médiation culturelle si l'on considère sa vaste circulation. Un rôle important parce que ce media littéraire est hétérogène, il est constitué de la combinaison de deux vecteurs informationnels, l'écrit et le dessin, ce qui multiplie les portes d'entrée pour un lecteur étranger à la culture de l'auteur. En effet, la redondance et la complémentarité des bulles et des dessins facilitent la compréhension et offrent des possibilités de vérification : la posture d'un personnage confirme le contenu de la bulle. Le dessin qui met le discours en contexte est l'arme supplémentaire du roman graphique. La combinaison du travail du dessinateur et de l'auteur nous intéresse en tant que linguistes car le lecteur de bandes dessinées combine – tout comme les acteurs de l'interlocution pour le langage parlé – une diversité cognitive où le rôle du contexte est incontournable dans l'étude du discours. Ce support nous intéresse dans le cadre d'une étude linguistique car bien que notre corpus soit réalisé à partir de la transcription du texte de l'auteur, le travail du dessinateur permet une contextualisation des répliques des personnages qui nous intéresse tout particulièrement. Les éléments de contextualisation du discours que sont les regards, la posture et les gestes ne manqueront pas d'être analysés afin de nous faire une idée précise de la représentation de l'espace du locuteur dans les langues romanes et des conséquences qu'elle peut avoir sur l'utilisation des démonstratifs, adverbess de lieu afférents et possessifs. La décision de proposer des ouvrages publiés par différents éditeurs est motivée par la possibilité d'une analyse comparative des différents styles, langages, représentations des images, cadres.

Les maisons d'édition sélectionnées sont spécialisées dans la production de *graphic novel* sur des thématiques très actuelles, avec un intérêt pour les vicissitudes liées au panorama social et culturel italiens, entre autres exemples, la biographie de Pier Paolo Pasolini, les meurtres de Renata Fonte, de Peppino Impastato, ou de Aldo Moro. Elles publient des auteurs importants au niveau international. Notre sélection offre aux élèves-étudiants la possibilité de se confronter à la traduction de et vers le français. La collaboration avec les maisons d'édition italiennes, nous a permis d'établir une méthodologie que nous souhaitons partager avec des éditeurs roumains, espagnols, portugais et de langues germaniques.

L'adéquation entre le support d'étude – le roman graphique – et les notions et thématiques issues des programmes du cycle terminal de lycée soulignent la pertinence de cette proposition. Dans les textes qui encadrent plusieurs romans graphiques que nous avons sélectionnés (préfaces, postfaces

et notes d'auteur), on retrouve le même questionnement sur la manière de rapporter l'histoire. Comment la raconter ? Comment la dire ? Un questionnement qui laisse supposer une langue de l'écrit, distincte de la langue parlée et de ses constructions « spontanées » ou plutôt « constructions en temps réel », ici il s'agit d'une langue d'auteur, d'une création dont la construction intègre un temps de réflexion, un droit au remords, à la correction avant la livraison au lecteur. Nous sommes intéressés par cette revendication d'une réflexion d'auteur sur son écriture, d'une non spontanéité, pour nous saisir de cette langue et y étudier la représentation de l'espace et de la personne qui va transparaitre par-delà la réflexion de l'écrivain, dans une expression sous-jacente au discours conscient, et qui est représentative des structures profondes du système de la langue utilisée, des structures caractéristiques, comme nous espérons le démontrer, d'une conception de l'univers spécifique à chaque langue et culture.

D'un point de vue historique, il semble tout à fait pertinent de faire réfléchir les futurs étudiants romanistes à partir de ce support, sur les sociétés d'hier et d'aujourd'hui, sur des thèmes plus que jamais d'actualité après les terribles événements survenus en ce début d'année 2015, notamment à la rédaction de Charlie Hebdo. Une étude des événements de l'histoire récente de l'Italie peut permettre de réaliser des parallèles tout à fait opportuns afin de leur fournir les clés nécessaires à la compréhension du monde contemporain, à tous les mécanismes mis en jeu dans certaines luttes de pouvoir (mafia, terrorisme durant les années de plomb en Italie, etc.), afin de rendre possible un recul critique permettant une analyse éclairée et pertinente de ces futurs citoyens. Au sein de ce cadre, l'étude textuelle comparée, au choix pour le professeur, des romans graphiques listés ci-dessus permettra d'apporter un éclairage intéressant.

Pour des élèves de langue vivante, la notion « Lieux et formes du pouvoir » du cycle terminal (classes de première et de terminale), abordée sous l'angle du pouvoir des médias (la presse, « quatrième pouvoir », l'opinion publique, etc.), du goût du pouvoir et résistance au pouvoir (les personnalités qui font l'histoire, les grandes figures, la désobéissance civile, la guerre et le pacifisme) et des arts et du pouvoir (sa représentation, sa mise en scène ; la soumission : louanges, art officiel ; la dénonciation : satire, fable, caricature) sera éclairée sous un angle nouveau grâce aux ouvrages consacrés aux années de plomb et à la première guerre mondiale.

De plus, l'entrée culturelle du programme des classes de seconde, qui se consacre à l'art de vivre ensemble, dans le présent, le passé, et l'avenir, fondé sur différentes formes de sociabilité ou de solidarité, qu'il s'agisse de l'évolution des sociétés traditionnelles ou de la redéfinition des rapports sociaux, partagés entre valeurs collectives et individualisme, pourra, elle aussi tirer bénéfice (cf. C6) des romans graphiques consacrés aux années de plomb, et à la grande guerre, mais aussi à ceux sur le thème de la chanson. De plus, ce

travail pourra être l'occasion de réaliser un pont avec le programme d'histoire, or les relations avec les autres enseignements sont encouragées.

En ce qui concerne les élèves se préparant à l'Esabac, notre proposition est en lien avec les thèmes 6 et 7 du programme d'histoire, avec le sous-thème « Société et culture (mouvements idéologiques ; évolution de la population, des modes de vie, des pratiques culturelles et des croyances) ». Les romans graphiques consacrés à la Grande Guerre pourront être étudiés avec profit dans la classe de première, le programme d'histoire portant sur la période 1850-1945, en illustrant le thème 4 intitulé *Le premier XXème siècle : guerres, démocraties, totalitarismes (jusqu'en 1945)*, avec le sous-thème « La Première Guerre mondiale et ses conséquences (étude de cas : neutralistes et interventionnistes en Italie, en particulier par l'examen des journaux de l'époque) ».

Pour ce qui est du volet littéraire, la thématique 9, « La recherche des nouvelles formes de l'expression littéraire et les rapports avec les autres manifestations artistiques », pourra être enrichie par un travail sur la chanson.

Pour les sections italiennes de l'OIB, notre proposition concerne le Thème 2 du programme d'histoire de la classe de terminale – *Idéologies, opinions et croyances en Europe et aux États-Unis de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, la question *Médias et opinion publique* et plus précisément *Médias et opinion publique dans les grandes crises politiques en France depuis l’Affaire Dreyfus*.

Les ouvrages consacrés à la Grande Guerre sont quant à eux en accord avec le thème 2 du programme d'histoire de la classe de première, présenté dans Bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010 consacré à *La guerre au XXème siècle* avec la question « Guerres mondiales et espoirs de paix » mise en œuvre grâce à l'étude de la Première Guerre mondiale comme expérience combattante dans une guerre totale.

C'est ainsi que se décline notre offre de collaboration entre linguistes du CAER et enseignants du secondaire, pour un échange à multiples facettes grâce à une réflexion commune abordant les problématiques des enseignants d'italien au lycée, mais aussi celles des chercheurs en linguistique, civilisation et littérature italiennes, qui sera sans aucun doute, riche et fructueuse.

En parallèle de la journée d'étude, des membres de l'axe LICOLAR du CAER ont procédé à des interviews enregistrées dans la chambre sourde de la Maison de la Recherche, de Sandra Federici, Antonino Velez, Ilaria Ferramosca et Bepi Vigna. Cette activité entre dans le cadre du projet d'élaboration de corpus oraux de la thématique 2 de l'axe LICOLAR.

Depuis la journée d'étude, des collaborations ont été établies avec les enseignants qui utiliseront le support roman graphique en classe. En 2017, dans le cadre des *Rencontres du 9ème Art*, en parallèle du colloque susnommé, des rencontres entre les auteurs et les classes seront organisées.

## **LA GRANDE GUERRA. STORIA DI NESSUNO, D'ALESSANDRO DI VIRGILIO ET DAVIDE PASCUTTI : PROPOSITION D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE D'UN ROMAN GRAPHIQUE EN CLASSE DE LANGUE VIVANTE**

**YANNICK GOUCHAN<sup>1</sup>**

**ABSTRACT.** *La Grande Guerra. Storia di nessuno, by Alessandro Di Virgilio and Davide Pascutti : educational use of a graphic novel proposal in foreign language class.* Our contribution includes the presentation of two teaching sequences in Italian class, starting with the material offered by a graphic novel about the First World War in Italy. Analysis of images and text will understand how the media contributes to the understanding of a crucial event in history. It will also show the educational benefits of a graphic novel to an audience of learners in Italian advanced level.

*Key words : graphic novel, Italian, didactic, WWI.*

**RÉSUMÉ.** *La Grande Guerra. Storia di nessuno, d'Alessandro Di Virgilio et Davide Pascutti : proposition d'exploitation pédagogique d'un roman graphique en classe de langue vivante.* Notre contribution propose la présentation de deux séquences pédagogiques en classe de langue italienne, à partir du matériel offert par un roman graphique consacré à la Première Guerre mondiale en Italie. L'analyse des images et du texte permettra de comprendre comment ce support contribue à la compréhension d'un événement essentiel de l'histoire. Il s'agira également de montrer les atouts didactiques d'un roman graphique auprès d'un public d'apprenants en langue italienne de niveau avancé.

*Mots clés : roman graphique, italien, didactique, Première Guerre mondiale.*

**REZUMAT.** *La Grande Guerra. Storia di nessuno. Alessandro Di Virgilio și Davide Pascutti : utilizarea educațională a unei propuneri roman grafic în clasa limbă străină.* Contribuția noastră include prezentarea a două secvențe de predare în clasa italiană, începând cu materialul oferit de un roman grafic despre primul război mondial în Italia. Analiza de imagini și text va evidenția modul în care mass-media contribuie la înțelegerea unui eveniment crucial în istorie. Acesta va arăta, de asemenea, beneficiile educaționale ale unui roman grafic pentru o audiență de elevi de nivel avansat italian.

*Cuvinte cheie : roman grafic, italian, didactic, Primul Război Mondial.*

---

<sup>1</sup> Aix-Marseille Université CAER EA 854. Email address : yannick.gouchan@univ-amu.fr



Le roman graphique constitue de nos jours un support et un outil pédagogique tout à fait novateur et particulièrement utile dans l'application des méthodes d'enseignement des langues étrangères, suivant le modèle proposé par l'approche actionnelle. L'élaboration de scénarios pédagogiques en classe de langue vivante italienne doit tenir compte, d'une part, des contenus proprement linguistiques (le lexique, les faits de langue, la phonologie, la sociolinguistique), d'autre part, des contenus spécifiquement culturels, et par là même en mesure de transmettre à l'apprenant des connaissances et des compétences relatives à l'histoire de l'aire culturelle visée. En l'occurrence, dans l'apprentissage de la langue et de la culture italiennes, on néglige un peu trop souvent la période de la Première Guerre mondiale, au profit sans doute de l'ère fasciste (le *Ventennio* entre 1922-1945) et de la Seconde Guerre mondiale. Or, la participation effective de l'Italie au premier grand conflit moderne du continent européen permet de comprendre en premier lieu l'état d'une nation et d'un peuple à un moment clé de son histoire, puis la réalité d'un front combattant italien quasiment ignoré dans les programmes d'histoire de l'enseignement Secondaire – à tout le moins en France –, enfin et surtout une des origines principales, précisément, du fascisme italien qui prend peu à peu forme au lendemain du conflit, en 1919. Nous proposons donc de fournir des pistes d'exploitation pour traiter la Première Guerre mondiale en classe de langue vivante italienne, aux niveaux B1 (seuil) et B2 (avancé) du Cadre Européen Commun de Référence des Langues (CECRL), c'est-à-dire le cycle terminal de l'enseignement Secondaire français, en fondant notre analyse sur les descripteurs de capacités publiés dans les programmes de l'Éducation Nationale. Ajoutons que ce type d'exploitation peut être adapté et utilisé dans des classes de langue italienne dans d'autres pays que la France.

Le support pédagogique retenu pour traiter la Première Guerre mondiale en Italie sera un roman graphique, *La Grande Guerra. Storia di nessuno*, écrit par Alessandro Di Virgilio et dessiné par Davide Pascutti, un volume de 144 pages, publié en 2008 chez l'éditeur de romans graphiques et de bandes dessinées BeccoGiallo (dans la collection « Cronaca storica » consacrée à des faits marquants de l'histoire contemporaine, cf. le site de l'éditeur <http://main.beccogiallo.net/category/catalogo/cronaca-storica/>). Le livre s'inspire notamment des lettres et des journaux de tranchée consultés dans des archives pour reconstituer le quotidien des soldats sur le front. Les deux séquences pédagogiques que nous proposons se fondent principalement sur des planches en noir et blanc tirées du roman graphique<sup>2</sup>, auxquelles nous suggérons d'ajouter d'autres documents complémentaires, tirés de la culture

---

<sup>2</sup> Nous tenons à remercier vivement Mme Virginie Culoma-Sauva, enseignant-chercheur à Aix Marseille Université, pour sa collaboration, notamment lors de la reproduction des planches tirées du roman graphique.

italienne et d'autres enseignements scolaires, tels que l'histoire ou l'anglais, dans une dimension pédagogique interdisciplinaire. Les deux séquences suivent les grandes lignes d'un scénario pédagogique à visée actionnelle, cependant en fonction du niveau du public des apprenants, des objectifs fixés par l'enseignant et des besoins didactiques, ces séquences peuvent donner lieu à des adaptations et ne sont en aucune façon des modèles fixés. Il s'agit avant tout de susciter l'intérêt pour l'utilisation des planches de romans graphiques dans l'apprentissage des langues étrangères.

### **Séquence 1 : Le front italien de la Grande Guerre en 1915**

**Support pédagogique principal :** une image sans texte insérée à la fin du roman graphique (page 90) et les planches des pages 11 et 12 qui correspondent au début du roman (voir la reproduction des planches plus bas).

**Niveau CECRL :** B1 cycle terminal, classe de Première (toutes filières).

**Activation de l'interdisciplinarité au cycle terminal :** en classe de Première, en cours d'histoire, le thème 2 du programme s'intitule : « La guerre au XX<sup>e</sup> siècle ». Dans ce thème on trouve la question « Guerres mondiales et espoirs de paix », puis le sous-thème « La Première Guerre mondiale : l'expérience combattante dans une guerre totale ».

**Notion retenue<sup>3</sup> :** « Mythes et héros ». Il s'agira ici de traiter la figure du combattant et d'expliquer l'expérience combattante sur le front de la Première Guerre mondiale en Italie.

**Problématisation de la notion :** comment des Italiens vivent-ils la condition de soldat et deviennent-ils, dans la mémoire collective et historique, des héros de la Grande Guerre ? Pour décliner cette problématique, nous pouvons proposer deux axes. En premier lieu, l'espace du front : le *Carso*, lieu de batailles devenu lieu de mémoire (le Karst). En second lieu, le soldat italien mobilisé sur le *Carso* et le mélange entre plusieurs origines (ici, Sienne et Naples). La rencontre avec l'autre, le langage de l'autre (par exemple : « non li capivo »). La formation d'un esprit de groupe et l'héroïsme au quotidien : la vie sur le front, le contact avec les familles, l'amitié et la fraternité face au conflit et à la hiérarchie (au niveau lexical on soulignera les termes « tenente » et « commilitoni »).

**La compétence culturelle :** le début de la Première Guerre mondiale en Italie, avec la nature du front du Nord-Est : le *Carso*, entre l'Italie et l'Autriche. L'armée italienne en 1915 : les soldats mobilisés, le mélange des origines et des langages, les dialectes italiens.

---

<sup>3</sup> Nous citons ici les programmes officiels de langues étrangères et régionales de l'Éducation Nationale française, notamment la notion « Mythes et héros », au programme du cycle terminal, dans l'entrée culturelle « Gestes fondateurs et mondes en mouvement ».

Voici les éléments à exploiter en priorité : pour l'accès au sens, en début de séquence on montrera l'image de la page 90 où l'on voit le soldat en uniforme qui écrit une lettre (on pose les questions suivantes : qui est-ce ?, de quelle époque s'agit-il ? que fait-il ? à qui écrit-il ?, etc.). L'objectif de la séquence sera de comprendre l'espace du front et la figure du combattant à partir de deux axes. D'abord, l'exploitation des images de l'espace du *Carso* (pages 11 et 12) pour comprendre le lieu des combats (le relief, l'horizon, savoir situer le *Carso* sur une carte de l'Italie en document complémentaire) et la réalité militaire des combattants italiens en 1915 : la mention de la date, la rangée de soldats mobilisés, l'équipement mis à disposition (des animaux de trait pour tirer le char, ce qui dénote une armée peu équipée et technologiquement en retard). Ensuite, l'exploitation des deux images de soldats (page 11) pour comprendre comment le soldat est équipé (casque, uniforme, armes). Le sens des mots « *prima linea* », « *tenente* », « *requisire* », « *carro* », autrement dit le lexique de la guerre. L'âge et l'origine régionale des mobilisés (la « *contrada* » de Sienne, Naples). L'origine sociale : « *nobile* », « *tenente* », « *figlio di nessuno* » et le poids des origines, car le Siennois revendique son appartenance à la « *contrada* » tandis que le Napolitain est traité de « *figlio di puttana* » car « *figlio di nessuno* ». On exploitera aussi la lettre du soldat à son épouse qui porte un enfant.

Les éléments facilitateurs pour la compréhension sont ici les images explicites des soldats avec leur équipement, les images du front (ici on touche, précisément, à la valeur ajoutée spécifique du roman graphique dans la compréhension du contexte, par rapport à un texte littéraire, car le contenu explicite des images permet de proposer un travail de description détaillée qui facilitera par la suite la compréhension des répliques entre soldats et de la lettre de Corrado), la mention spatio-temporelle explicite « *Carso, autunno 1915* », la langue relativement facile utilisée dans la lettre du soldat à son épouse, les noms des villes « *Siena, Napoli* ». En revanche, on signale parmi les éléments qui peuvent rendre la compréhension difficile, le registre familier de certaines répliques, l'allusion ironique à « *nobile* » pour le napolitain et le sens de « *figlio di puttana* ».

#### **Les activités langagières dominantes pratiquées durant la séquence :**

L'expression orale en continu, par la description de la première image de la page 11, avec le front, la date, les soldats en marche. Puis la description de la première image de la page 12, avec les animaux et le type d'armée qui va au combat.

La compréhension de l'écrit, par la lettre fragmentée du soldat napolitain (Corrado) à son épouse (pages 11 et 12) où il faut deviner à qui il écrit en justifiant la réponse, puis établir les détails de la vie quotidienne du soldat sur le front à partir de ce qu'il raconte. On exploitera aussi les répliques entre soldats (pages 11 et 12) pour repérer l'origine régionale, la difficulté à se comprendre à cause des écarts linguistiques et la moquerie implicite envers le Napolitain.

L'expression écrite en imaginant la suite de la lettre du soldat à son épouse pour donner des détails sur la vie sur le front, sur le combat, sur la peur et l'espoir, etc. On peut aussi imaginer la lettre que l'épouse envoie à son mari sur le front en racontant la vie des civils (dans ce cas, le prérequis sera d'avoir déjà étudié en cours d'histoire cet aspect-là, on pourra fournir un document complémentaire sur la vie à l'arrière du front, par exemple une séquence filmique de *La Grande Guerra* de Mario Monicelli, notamment un extrait du chapitre intitulé « In licenza », ou bien l'extrait d'un roman sur la Grande Guerre italienne (par exemple *Un anno sull'Altipiano* d'Emilio Lussu).

**La compétence linguistique se décline en trois parties :**

a) Le lexique contenu dans les planches : pour parler de l'armée (« fronte, tenente, requisire, commilitoni, carro, prima linea »); pour la description du soldat (« elmo, un'uniforme, arma, baionetta »); pour décrire le paysage du front (« collina, orizzonte, pianura, rilievo, brullo, confine »).

b) La grammaire, en réactivation : on fera repérer la valeur du pronom démonstratif « quelli » péjoratif par rapport à « questi » utilisé plus loin. On fera repérer et comprendre la forme familière impersonnelle dans « noi...s'ha ». On travaillera sur l'emploi du pronom personnel complément dans « non li capivo », et sur la préposition d'origine « da ». On demandera d'utiliser l'impératif à la forme négative avec le pronom personnel proclitique « non li stare a sentire ».

c) La phonologie : la consonne géminée dans les mots « carro, Corrado » et savoir reproduire le schéma intonatif interrogatif et exclamatif.

**La compétence sociolinguistique :** on remarquera le passage de *Lei* à *Tu* en fonction de l'interlocuteur, par exemple : « Ha sentito tenente ? » / « Chiudi ». On remarquera également le registre familier et les régionalismes, comme « bischeri ».

**La compétence pragmatique :** pour un niveau B1 il s'agira de rendre compte d'expériences, de faits et d'événements. Ici on pourra demander à l'apprenant d'écrire une lettre au soldat sur le front ou bien d'imaginer la suite de la lettre du soldat à son épouse. Au niveau de l'oral, on demandera d'échanger des informations et réagir à des sentiments. Par exemple, le soldat rentre chez lui pour une licence, imaginer le dialogue avec sa famille lors de ce retour.

**Les tâches pour entraîner :** on pense à une production puis à une interaction. L'expression écrite aura pour consigne : « *Scrivere la lettera della moglie che risponde a suo marito sul fronte* », d'une longueur de 150 mots environ, en utilisant le lexique de l'armée, du front, les codes de la lettre adressée à un membre de la famille sur le modèle de la lettre du soldat dans le roman graphique. L'interaction orale sous la forme de questions/réponses permettra de former des groupes de trois élèves : le soldat napolitain en permission et deux membres de sa famille. La consigne sera : « *Il soldato torna a casa, a Napoli, per una licenza di tre giorni. La sua famiglia gli chiede com'è la vita sul fronte, come si sente, come sono i commilitoni, se il paesaggio è diverso, ecc. Immagina le sue risposte* ».

**Trois documents complémentaires pour approfondir la séquence :**  
une carte de l'Italie pour situer le *Carso* à la frontière autrichienne, puis situer  
Sienne et Naples. Une séquence du film *La Grande Guerra* de Mario Monicelli sur le  
thème de la « Licenza ». Un extrait de roman qui évoque la Grande Guerre, par  
exemple : Alessandro Baricco, *Questa storia*, le chapitre « Memoriale di Caporetto »,  
ou bien le passage de la licence en famille dans le roman *Un anno sull'Altipiano*  
d'Emilio Lussu.



Source : Alessandro Di Virgilio, Davide Pascutti, *La Grande Guerra. Storia di nessuno*,  
BeccoGiallo, 2008, p. 90.



Source : Alessandro Di Virgilio, Davide Pascutti, *La Grande Guerra. Storia di nessuno*,  
BeccoGiallo, 2008, p. 11.



Source : Alessandro Di Virgilio, Davide Pascutti, *La Grande Guerra. Storia di nessuno*, BeccoGiallo, 2008, p. 12.

## Séquence 2 : Le front italien de la Grande Guerre en 1918

**Support pédagogique principal** : les planches des pages 62-63 et 66-67.

**Niveau CECRL** : B1 cycle terminal, classe de Première (toutes filières).

**Activation de l'interdisciplinarité au cycle terminal** : en classe de Première, en cours d'histoire, le thème 2 au programme s'intitule « La guerre au XX<sup>e</sup> siècle ». Une des questions de ce thème s'intitule « Guerres mondiales et espoirs de paix », avec le sous-thème « La Première Guerre mondiale : l'expérience combattante dans une guerre totale ». En classe de Première, en cours d'anglais (langue dominante ou langue renforcée), à partir de la notion au programme « Mythes et héros », on traitera de la Grande Guerre, de la figure du combattant et notamment de l'intervention des anglo-saxons sur le front italien. Pour cela, nous proposons l'étude d'un extrait du roman *Farewell to the Arms* d'Ernest Hemingway (pour l'évocation du front italien, de la défaite de Caporetto, du contact entre soldats italiens et anglo-saxons), puis l'étude d'un poème tiré du corpus des *War Poets* britanniques, et notamment le poème d'Isaac Rosenberg, *Break of Day in the Trenches*. Enfin, une séquence du film *Paths of Glory* de Stanley Kubrick, consacrée au thème du combattant sur le front de la Grande Guerre, en insistant sur le lieu (la tranchée), le pouvoir absolu des officiers, les sentiments de fraternité et d'humanité.

**Les deux notions activées dans la séquence :** « Mythes et héros », avec la figure du combattant et l'expérience combattante sur le front de la Première Guerre mondiale en Italie ; « Lieux et formes du pouvoir », avec la pression de la hiérarchie militaire sur les soldats de la troupe, la prison militaire, le rapport entre pouvoir militaire, patriotisme, nation à défendre, survie et liens affectifs.

**Problématisation de la notion :** La condition du soldat entre désespoir et fraternité. Au-delà du héros patriote, comment le soldat subit-il la pression de sa hiérarchie et devient-il "chair à canon" dans un massacre inutile ? Cette problématique se déclinera de la manière suivante : en premier lieu, l'espace du front, le front après la défaite de Caporetto, la zone du Piave et la nouvelle frontière à défendre, vers la fin de la guerre. En second lieu, le soldat italien mobilisé : la rencontre avec l'allié anglo-saxon, la répression féroce de la hiérarchie (avec une allusion à la prison militaire au début de la page 62), le sentiment de découragement tempéré par le contact avec les familles (voir le courrier qui arrive sur le front) et l'arrivée de forces armées alliées, la vulnérabilité du soldat exposé en première ligne.

**La compétence culturelle :** elle comprendra trois aspects de la Première Guerre mondiale en Italie : l'année 1918 et la fin de la guerre (une reconquête de la Vénétie et des terres irrédentes) ; l'armée italienne en 1918 sur le Piave (vers la victoire) ; l'intervention des alliés en Italie.

**Les éléments prioritaires de l'exploitation :** Pour l'accès au sens, en début de séquence on montrera une carte de l'Italie en 1918 (ou juste après la défaite de Caporetto) et mettre en évidence la nouvelle frontière et le fleuve Piave.

Ensuite on guidera l'apprenant suivant deux parcours d'exploitation des planches. D'abord, le front et le combattant : dans les pages 62 et 63 on trouve la mention « Piave », la date « 1918 » dès la première image, le contenu de la lettre de Corrado qui permet de comprendre le découragement du soldat après trois ans de guerre, l'expérience de la punition par la hiérarchie (« tre mesi di prigione »), l'intervention des étrangers pour aider les Italiens. Puis le dialogue entre Corrado et le soldat américain qui permet de saisir les clichés sur l'Italie et les Italiens, le sentiment de fraternité sur le front.

Ensuite, la mort du soldat : dans les pages 66 et 67 il n'y a quasiment pas de mots, mais l'on se concentrera sur les images et leur enchaînement narratif qui permet de déclencher la parole pour sémantiser l'iconographie. On exploitera notamment le mouvement de cadrage du plan large vers le plan serré (c'est-à-dire du front jusqu'au gros plan sur le visage de Corrado), la fonction des onomatopées pour reproduire le bruit de la mitraille, l'exclamation « Nunziatina ! » qui permet de comprendre qu'il s'agit de Corrado qui meurt, avec la photo de son mariage.

Les éléments facilitateurs pour la compréhension sont la mention initiale « Piave 1918 » ; la typographie utilisée dans le discours du soldat américain (avec un travail sur les clichés) ; la langue anglaise relativement facile pour saisir le rôle des alliés en Italie ; la lettre de Corrado, essentiellement factuelle, très explicite,

avec l'utilisation de mots simples. En revanche, les éléments qui peuvent rendre la compréhension difficile sont le contexte historique (pourquoi passe-t-on du *Carso* au fleuve Piave ? Pourquoi les étrangers viennent-ils aider les Italiens ?) ; les faits antérieurs (pourquoi Corrado a-t-il fait de la prison militaire ?) ; les fautes de langue dans la lettre « l'americano non lo visto » [sic] ; l'allusion historique à « Corradino di Svevia » qui sera didactisée.

**Les activités langagières dominantes pratiquées durant la séquence :** L'expression orale en continu, pour expliquer les éléments implicites en émettant des hypothèses : pourquoi Corrado a-t-il fait de la prison ? Pourquoi y a-t-il un soldat étranger sur le front italien ? Que peut-on supposer de la relation entre Corrado et sa hiérarchie (le lieutenant et les officiers supérieurs) ? etc.

La compréhension de l'écrit sera activée en étudiant dans un premier temps la lettre du soldat Corrado à son épouse (pages 62-63). Dans ce cas, le prérequis sera d'avoir déjà travaillé sur la lettre des pages 11 et 12 dans le même roman graphique. Ensuite, il faudra repérer les éléments négatifs de la vie sur le front qui montrent que le soldat est découragé : « voglia di andar via, mi sento solo », etc. Puis repérer l'allusion à la prison (« mi anno fatto fare »), le personnage du lieutenant et comment il est perçu par le soldat, la perception de l'étranger par l'Italien. On exploitera dans un second temps les répliques entre soldats (pages 62-63) par un repérage des clichés dans le discours du soldat étranger.

Quant à l'expression écrite, elle sera activée dans une activité visant à rétablir la correction de la langue italienne dans le discours du soldat étranger, en réécrivant par exemple les bulles de la page 63 : « Quanto mi piace...come dite voi...tu hai mai visto...moglie... ». Puis il s'agira de raconter la mort de Corrado à partir des images sans paroles des pages 66-67.

**La compétence linguistique se déclinera en deux parties :**

a) le lexique : on apprendra les mots pour décrire les conditions difficiles sur le front (« andar via, prigione, tenente ferito, spaventato »).

b) la grammaire : en réactivation on pourra travailler sur l'accord du participe passé au pluriel avec le pronom personnel de la troisième personne (exemple : « li ho sentiti ») ; sur l'accord du participe passé au féminin avec le pronom personnel de la troisième personne (exemple : « la ho capita ») ; sur le pronom personnel complément « gli » au pluriel (dans « sembra che gli è morto »). Les planches permettent également de réactiver le présent du subjonctif après « spero che stia bene ».

**La compétence sociolinguistique :** ici on fera remarquer l'orthographe du verbe « avere » : « anno », qui trahit à la fois une faute d'orthographe chez le soldat, peu instruit, et/ou une forme régionale.

**La compétence pragmatique :** pour le niveau B1, on demandera à l'apprenant de parler en continu pour relater des expériences, ici il s'agira de formuler des hypothèses sur l'origine de la punition du soldat qui a fait trois mois de prison militaire, et la raison de la présence de soldats étrangers en



Italie. À l'occasion d'une production, on demandera ensuite d'écrire un court récit, ici il faudra raconter la mort de Corrado suivant un modèle d'un récit (une narration des faits qui expliquent la mort du soldat), ou bien en écrivant des légendes pour chaque image des pages 66 et 67.

**Les tâches pour entraîner et évaluer :** une production intermédiaire, sous forme d'expression écrite, dont la consigne sera : *"Basandosi sulle immagini delle pagine 66-67, scrivere un brano che racconta le ultime ore del soldato Corrado sul fronte del Piave nel 1918"*, environ 150/200 mots. La tâche finale pour évaluer les deux séquences (après avoir exploité en priorité les pages 11-12, 62-63 et 66-67 du roman graphique) sera une expression orale en continu, par groupes de deux ou trois apprenants, avec une répartition des catégories listées ci-dessous. La consigne sera : *"Fare il ritratto di un soldato sul fronte italiano della Grande Guerra"*. Chaque groupe devra travailler sur une seule catégorie du portrait, avant de passer à une mise en commun afin de dresser un portrait complet au terme de l'intervention de chaque groupe : *Come si sente nel 1915 - la scoperta dell'esercito, del Carso e dei commilitoni - Il combattimento e il pericolo della prima linea - Il contatto con la famiglia - Il contatto con gli ufficiali e il potere militare - Come si sente il soldato nel 1918 rispetto al 1915 - Perché è considerato come un eroe oggi? Cosa ne pensate?*



Source : Alessandro Di Virgilio, Davide Pascutti, *La Grande Guerra. Storia di nessuno*, BeccoGiallo, 2008, p. 62.

**Quatre documents complémentaires pour approfondir la séquence :** une carte de l'Italie en 1918 pour situer le fleuve Piave et montrer que le Nord-Est était occupé par les Autrichiens après Caporetto. Puissez plusieurs dates clé parmi la

chronologie d'événements fournie à la fin du roman graphique (aux pages 81-89) et constituer une brève chronologie utile pour exploiter les planches 11-12 et 62-63. Un extrait de roman italien qui évoque la Grande Guerre, par exemple un passage de *Un anno sull'Altipiano* d'Emilio Lussu qui montre la dureté de la vie sur le front, ou bien la pression exercée par le pouvoir de la hiérarchie des officiers. Enfin, la chanson *Guerra di Piero* de Fabrizio De André, sur le soldat mort.



Source : Alessandro Di Virgilio, Davide Pascutti, *La Grande Guerra. Storia di nessuno*, BeccoGiallo, 2008, p. 63.



Source : Alessandro Di Virgilio, Davide Pascutti, *La Grande Guerra. Storia di nessuno*, BeccoGiallo, 2008, p. 66.



Source : Alessandro Di Virgilio, Davide Pascutti, *La Grande Guerra. Storia di nessuno*, BeccoGiallo, 2008, p. 67.

## BIBLIOGRAPHIE

DI VIRGILIO Alessandro, PASCUTTI Daniele, *La Grande Guerra. Storia di nessuno*, Padova, BeccoGiallo, 2008.

CECRL, Cadre Européen Commun de Référence des Langues, consultable sur le site : <http://eduscol.education.fr/cid45678/cadre-europeen-commun-de-referance-cecrl.html>

Programmes d'enseignement des langues vivantes du cycle terminal pour les séries générales et technologiques, *Journal Officiel* du 28-08-2010, consultables sur le site : <http://www.education.gouv.fr/cid53320/mene1019796a.html>

## ANNI DI PIOMBO – DIE BLEIERNE ZEIT : REGARDS CROISÉS

CARMELA LETTIERI<sup>1</sup>, CATHERINE TEISSIER<sup>2</sup>

**ABSTRACT.** *Anni di Piombo - Die bleierne Zeit: Comparative views.* This paper proposes a contrastive analysis of the so called “Years of lead” in Italy and Germany. First we look at the meaning of this term and its use. Next, the social, economic and political context in which terrorist violence emerged in the two countries in the seventies is presented and a comparative chronology of the main events is analyzed. The analysis ends by looking at the question of iconography and iconizing of the years of lead.

**Keywords:** *Years of Lead, terrorism, ionizing, violence, comics.*

**REZUMAT.** *Anni die Piombo – Die bleierne Zeit : o abordare comparativă.* Acest articol îți propune să studieze în manieră contrastivă perioada astfel denumită în Italia și în Germania, îndreptându-se întâi spre semnificația acestei expresii și a utilizării sale. Analizăm apoi violența teroristă a anilor șaptezeci în cele două țări, în funcție de sistemul social, economic și politic în care s-a produs. Propunem apoi o cronologie comparată a principalelor evenimente pentru a aborda în cele din urmă aspectele de iconografie și de iconizare a anilor de plumb.

**Cuvinte cheie :** *Anii de plumb , terorism , iconizare , violență , benzi desenate.*

Quarante ans après les événements qui ont eu lieu en Allemagne et en Italie dans les années soixante-dix, la production scientifique, mais aussi artistique, autour et à propos de ce qui s’est passé pendant cette période, est d’ores et déjà conséquente. L’utilisation de l’image par les protagonistes a fait l’objet de nombreuses études, notamment en Allemagne (Sachse, 2008 ; Hamers, 2009 ; Bronner/Schott, 2012). Plus tard, le discours sur les événements, qu’il soit mémoriel ou fictionnel, s’est également (mais non exclusivement) incarné dans l’image : photographies, films, dessins, graffiti, etc. La bande dessinée ou le roman graphique, où texte et image se nourrissent et s’interpénètrent, représente pour la période considérée un moyen particulier d’accéder à la

---

<sup>1</sup> carmela.lettieri@univ-amu.fr Aix Marseille Université CAER EA 854

<sup>2</sup> catherine.teissier@univ-amu.fr Aix Marseille Université ECHANGES EA 4236

connaissance de ces événements ainsi qu'à la réflexion sur l'émergence de la violence dans des contextes démocratiques. Avant de pouvoir comparer la production de romans graphiques sur les Années de plomb en Allemagne et en Italie, nous proposons ici de mettre en regard deux contextes particuliers en relevant les analogies et les différences, en nous intéressant d'abord à l'expression qui, en allemand comme en italien, sert à nommer la période allant de 1969 à 1978 en Italie et en République fédérale d'Allemagne. Nous proposerons une chronologie comparée des Années de plomb dans les deux pays afin de pointer les similitudes mais aussi les différences. Enfin, nous aborderons la question de l'iconographie et de l'icônisation des Années de plomb, en nous demandant dans quelle mesure ces années sont devenues une « matrice audiovisuelle » (Hamers, 2009 :113).

### 1 - Anni di piombo – die bleierne Zeit

L'expression Années de plomb (Die bleierne Zeit ou Anni di piombo) est un exemple étonnant de transfert (ou de malentendu) culturel entre l'Allemagne et l'Italie. Il s'agit en effet du titre d'un film de Margarethe von Trotta, *Die bleierne Zeit*, sorti en septembre 1981 en Allemagne, mais auparavant montré au Festival du Film de Venise, racontant l'évolution divergente des sœurs Christiane et Gudrun Ensslin. Les Italiens comprirent le titre, traduit par *Anni di piombo*, en se l'appropriant, c'est à dire en l'interprétant à travers ce qu'ils avaient eux-mêmes vécu. Alors que la réalisatrice allemande, utilisant une citation du poète romantique Hölderlin, évoquait l'atmosphère pesante dans laquelle elle avait grandi dans l'Allemagne de l'après-guerre et dont toute sa génération ne rêvait que de se libérer, les spectateurs italiens virent dans le mot « blei » le plomb des balles, et par ce glissement remarquable de signification, l'expression se répandit et devint, en italien, en français puis même en allemand la métaphore évoquant l'intensité de la violence des années soixante-dix du vingtième siècle.

Si dans le langage courant l'expression désigne la décennie 1970 toute entière, il convient néanmoins de souligner l'absence de consensus autour du découpage de la période dite des « Années de plomb » tout comme le risque qu'une utilisation trop totalisante de cette expression comporte. En Italie, selon les interprétations politiques que l'on veut en donner, des événements et des dates différents peuvent être indiqués comme déclencheurs du climat de violence : l'attentat de la Piazza Fontana à Milan le 12 décembre 1969 ou bien l'année 1976 avec les premiers meurtres politiques perpétrés par les Brigades Rouges. On attribue au massacre de 1969 un rôle déterminant dans le choix de la lutte armée par un certain nombre de militants de gauche, évoqué par l'expression « perte de l'innocence », tandis que certains font

commencer la radicalisation des mouvements activistes de gauche avec le premier meurtre politique prémédité réalisé par les Brigades Rouges, celui du juge Francesco Coco, le 8 juin 1976.

On le voit, dans son apparente efficacité, l'utilisation du chrononyme n'est pas du tout neutre du point de vue politique. De plus, elle risque de cautionner une vision simplifiée d'un contexte qui, dans les deux pays, évolue au cours de la décennie et dont les dynamiques complexes ne peuvent se réduire au seul recours d'une partie de la jeunesse à la violence politique.

## 2 - Un contexte d'émergence commun

De fortes similitudes caractérisent les deux pays en ce qui concerne le contexte d'émergence, les acteurs et les phases de la violence politique. On peut retenir tout d'abord une première phase commune, ce que nous appelons le « prologue », un certain malaise dans la civilisation, le contexte autour de 1968. Depuis le début des années soixante, et particulièrement au milieu de la décennie se développent de nouveaux mouvements sociaux dans lesquels la jeune génération, nombreuse (baby-boom d'après 1945) et qui accède à l'enseignement supérieur (notamment les jeunes femmes) joue un rôle déterminant. C'est aussi une génération ouverte sur le monde, les débats sur la décolonisation (guerre d'Indochine puis du Vietnam), la problématique du Tiers Monde, et sensible au renouveau du marxisme (les écrits des sociologues et philosophes de l'Ecole de Francfort pénètrent les campus). Elle a grandi dans une société matérialiste prospère, mais alors en crise. En Allemagne, après l'Affaire du *Spiegel*<sup>3</sup>, les procès de Francfort ou procès d'Auschwitz ont lieu de décembre 1963 au mois d'août 1965. Toute une génération découvre alors l'étendue de la barbarie nazie et l'implication de leurs parents.

Parallèlement en Italie, la décennie 1960 voit l'émergence dans l'espace public d'une jeunesse qui en se politisant de plus en plus prend aussi conscience du poids de l'héritage fasciste au sein des institutions de la jeune république italienne. Ils participent aux manifestations organisées à Gênes en juillet 1960, s'engagent lors des inondations de Florence en novembre 1966, ou bien à Rome le 1er mars 1968. La « bataille de la Valle Giulia », siège de la faculté d'Architecture, fait référence aux heurts entre les étudiants (de droite et de gauche) qui avaient occupé les lieux et la police, et symbolise le début du

---

<sup>3</sup> Dans la nuit du 26 au 27 octobre 1962, et à la suite d'un article critiquant la politique de défense de la RFA, la rédaction du *Spiegel* est perquisitionnée par la police puis occupée pendant un mois, le rédacteur en chef Rudolf Augstein emprisonné. Cet événement provoquera des protestations monstres d'une grande partie de la population, pas seulement jeune. C'est l'un des événements fondateurs de la démocratie allemande, caractérisée par ce que l'on appelle le « patriotisme de la constitution ».

mouvement étudiant qui se poursuit pendant l'année suivante jusqu'à son apogée et à la phase dite de l'« autunno caldo ». C'est le premier temps du cycle protestataire en Italie qui, à la différence de ce qui arrive en Allemagne, est caractérisé par une collaboration étroite entre monde ouvrier et jeunesse dans l'occupation des usines et des universités. Cette phase se clôt brusquement avec le massacre de la piazza Fontana à Milan le 12 décembre 1969<sup>4</sup>.

En Allemagne en 1966-67 un ralentissement économique inquiète profondément, et provoque le succès d'un parti d'extrême-droite, le NPD, qui entre en 1966 au parlement régional de certains Länder. Or, au niveau fédéral, la vie politique semble bloquée : une Grande Coalition, alliance des sociaux-démocrates du SPD et des chrétiens-démocrates (CDU et CSU), gouverne la république de 1966 à 1969. Cela provoque la naissance d'une « opposition extra-parlementaire »<sup>5</sup> dans laquelle les étudiants politisés et bien organisés du SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund) jouent un rôle actif. Dans cette atmosphère tendue, un événement met une première fois le feu aux poudres : le 2 juin 1967, lors d'une manifestation à Berlin contre la visite du shah d'Iran, l'étudiant Benno Ohnesorg est tué par un policier, qui n'est pas inquiété par la justice. Des troubles ont lieu dans plusieurs villes d'Allemagne de l'Ouest, la photo du corps ensanglanté devient une première icône de la jeunesse innocente abattue par l'Etat tout-puissant. Gudrun Ensslin lance le soir même le terme de « génération Ausschwitz », qui n'aurait rien appris, 22 ans après la fin du nazisme (Sachse :133).

Depuis la fin de 1967, les actions étudiantes s'attaquent de plus en plus à la « presse Springer », propriétaire du tabloïd *Bild*, lequel s'en prend régulièrement aux jeunes manifestants et en particulier à leur leader, le chef du SDS Rudi Dutschke. Le 11 avril 1968, le peintre en bâtiment Josef Bachmann l'abat en pleine rue, le blessant gravement<sup>6</sup>. Cet attentat provoque les plus graves émeutes de l'histoire de la République fédérale. À Munich, les heurts avec la police font deux morts. L'année soixante-huit, qui avait commencé par l'offensive du Têt au Vietnam (30 janvier), qui s'était poursuivie par les attentats contre Martin Luther King (le 4 avril), Rudi Dutschke (le 11 avril) et Robert F. Kennedy (le 6 juin), connaît un certain point culminant dans la nuit des barricades du 10 au 11 mai à Paris. Les étudiants peuvent percevoir leurs actions de protestations, largement diffusées par les médias, comme entrant en résonance avec un contexte mondial (Bude, 2005 : 424).

---

<sup>4</sup> Le 12 décembre 1969, l'explosion d'une bombe dans le hall de la Banque de l'Agriculture à Milan provoqua 17 morts et 87 blessés. Même si, au lendemain de l'attentat, l'enquête de la police s'oriente vers les milieux anarchistes et d'extrême gauche, ces derniers dénoncent un « massacre d'État » (*strage di stato*).

<sup>5</sup> APO, Außerparlamentarische Opposition.

<sup>6</sup> Dutschke mourra des suites de ses blessures en 1979.

Le changement politique, avec l'arrivée au pouvoir des sociaux-démocrates le 28 septembre 1969, confirmé en 1972, semble apporter une réponse aux bouleversements de la société. Mais l'échec de certaines réformes, puis la crise économique à la suite du premier choc pétrolier de 1973 signent la fin de la foi en l'avenir. Willy Brandt se retire du pouvoir, le 6 mai 1974. Son successeur, Helmut Schmidt (chancelier de 1974 à 1982), revendique l'action pragmatique et le rejet d'une pensée utopique. Son mandat sera dominé par le problème de la sécurité intérieure et la réaction de l'Etat à la violence terroriste de groupes d'extrême-gauche, dont le principal est la RAF.

En Italie, dans un contexte institutionnel sous certains aspects comparable, la situation géopolitique du pays lui donnait un rôle central pour l'équilibre entre les deux blocs Est/Ouest. Si le gouvernement démocrate chrétien en place depuis les années 1950 avait fait le choix d'adhérer à l'OTAN, l'Italie demeurerait néanmoins le pays avec le parti communiste le plus fort du monde occidental. Toutefois, alors que le PCI avait un poids électoral conséquent, l'alliance des catholiques (DC) avec les petits partis dits « laïques » (PRI, PSDI, PSI) permettait à ces derniers de leur fermer les portes du gouvernement. Dans ce contexte de « démocratie bloquée » et de manque d'alternance, les tentatives réitérées de prises de pouvoir de la part de certaines franges de l'extrême-droite (avec l'aide d'une partie des services secrets) ouvre une page sombre de l'histoire récente évoquée par une autre expression aussi séduisante qu'ambiguë : la « stratégie de la tension » (Ferraresi, 1995).

Ce contexte, par bien des aspects communs aux deux pays envisagés, explique en partie l'identification très forte, et sinon peu compréhensible, à une « génération 1968 » qui se reconnaît dans des figures tels que Rudi Dutschke et Ulrike Meinhof. Il doit d'autre part nous interroger si nous tentons de comprendre pourquoi, alors que certains entameront le « long chemin à travers les institutions »<sup>7</sup>, d'autres vont basculer dans la violence.

### **3 - Une dynamique similaire : les différentes phases et événements-clés en Allemagne et en Italie**

Paradoxalement les années 1970 ont marqué en Italie d'énormes progrès notamment sur le plan législatif : le nouveau droit du travail entre en vigueur en 1969 ; l'introduction du divorce est ratifiée par un referendum en 1974 ; les modifications du code civil (avec la majorité à 18 ans) et du droit de la famille (qui soustrait les femmes mariées à la tutelle de leur conjoint)

---

<sup>7</sup> Selon le terme de Rudi Dutschke. Ce chemin n'aboutira qu'en 1998, avec l'élection de Gerhard Schröder. Mais entretemps, de nouvelles formes d'engagement auront marqué la société ouest-allemande (les mouvements alternatifs), un nouveau parti sera né (Die Grünen, 1980).



interviennent en 1975. Ces mesures, tout comme la loi Basaglia sur les soins psychiatriques, celle introduisant le contrôle du marché de l'immobilier ainsi que la légalisation de l'interruption volontaire de grossesse en 1978, sont toutes introduites sous l'impulsion des mouvements collectifs de la jeunesse et de féministes. Malgré tout, le souvenir de cette période qui reste gravé dans la mémoire collective est celui de la violence terroriste. Le répertoire d'actions violentes auxquelles ont eu recours les groupes d'extrême-gauche actifs pendant cette décennie (parmi lesquels les Brigades Rouges sont les plus connus) a été très varié. Il est vrai par ailleurs qu'il existait également un terrorisme d'extrême-droite, actif sur la même période, pour lequel le recours au massacre aveugle était le mode d'action le plus courant. Le massacre de la Piazza Fontana en 1969 et l'attentat de la gare de Bologne en 1980 sont les actes qui symboliquement ouvrent et ferment la période des Années de plomb en Italie<sup>8</sup>. De fait, ce pays a connu un double cycle de protestation (*maggio rampante*) : en 1968-1969 d'une part et en 1977 avec le mouvement des *Indiani Metropolitani* d'autre part. Si l'expression Années de plomb renvoie avant tout à la violence diffuse et à l'utilisation du meurtre comme moyen d'action politique, alors, c'est à la deuxième moitié des années soixante-dix qu'elle s'applique davantage.

Pour l'Allemagne, on retient comme début de la violence les incendies provoqués dans des grands magasins de Francfort-sur-le-Main par Gudrund Ensslin et Andreas Baader pour « protester contre l'indifférence de la population envers la guerre du Vietnam » (avril 1968). Emprisonné à la suite de ces premières attaques, Andreas Baader est libéré par un petit groupe dont fait partie la journaliste Ulrike Meinhof le 8 mai 1970. Passant alors dans la clandestinité, ils créent la RAF avec Gudrun Ensslin. C'est le début de trente années de violence terroriste en Allemagne de l'Ouest, justifiée par la RAF sous le terme de « guérilla urbaine » destinée à « démasquer le caractère fasciste de l'Etat ».

Cette période culmine avec l'année 1977 en Allemagne (« l'automne allemand ») et 1978 avec l'enlèvement d'Aldo Moro en Italie. Nous renvoyons à notre chronologie comparée pour l'enchaînement des événements.

Italie	Allemagne
<b>1967-1969</b> : <i>autunno caldo</i> <b>12 décembre 1969</b> : massacre de la Place Fontana (Milan, 17 morts)	<b>2 juin 1967</b> : mort de Benno Ohnesorg 2 avril 1968 : Incendies dans deux grands magasins de Francfort-sur-le-Main (Baader-Ensslin)
1969-1974 : première vague d'attentats (extrême droite), <i>strategia della tensione</i> Vague d'actions contre des objectifs matériels (BR)	<b>1 avril 1968</b> : attentat contre Rudi Dutschke mai 1972 : « offensive de mai » : vague d'attentats contre des objectifs symboliques (armée US, presse Springer, Etat)

<sup>8</sup> Une bombe explose dans le hall de la gare de Bologne le 2 août 1980 faisant 85 morts et 200 blessés.

Italie	Allemagne
1974 : enlèvement du magistrat M. Sossi (BR)	Juin 1972 : arrestation de la « première génération » de la RAF
1976 : meurtre du magistrat F. Coco (BR)	mai 1975-Avril 1977 : Procès de Stammheim
1977 : mouvement des <i>indiani metropolitani</i> Mai rampant	<b>1977 : automne allemand</b> : enlèvement et assassinat de H. M. Schleyer, détournement d'un avion Lufthansa. Les otages sont libérés, aussitôt les prisonniers de Stammheim se suicident.
<b>16 mars-9 mai 1978 : enlèvement et meurtre de A. Moro</b>	1980 : création du parti des Verts
1977-1980 : deuxième vague d'attentats par les groupes d'extrême gauche	Novembre 1982 : arrestation de la « deuxième génération » de la RAF
1980 : formes spontanées d'actions terroristes (extrême droite)	1991 : assassinat du chef de la Treuhand, D. K. Rohwedder
2 août 1980 : massacre de la gare de Bologne (NAR)	1998 : autodissolution de la RAF
Mai 1999 : meurtre de M. D'Antona (NBR)	
Mars 2002 : meurtre de M. Biagi (NBR)	

Dans les deux pays, on peut parler d'une spirale de la violence dans laquelle les terroristes s'attaquent à la fois à des « objectifs politiques », cherchant à provoquer une réaction de la part de l'Etat dont il s'agit de « démasquer » les tendances autoritaires, mais font également des victimes parmi le « prolétariat » qu'ils sont censés défendre et mobiliser (chauffeurs, policiers). On peut rappeler par exemple les nombreux magistrats et journalistes pris pour cibles en Italie jusqu'au meurtre du syndicaliste Guido Rossa, ouvrier chez Fiat assassiné par les Brigades Rouges à Gênes en 1979. De l'autre côté, notamment en Allemagne, une certaine presse aggrave un climat qui s'apparente à certains moments à de l'hystérie collective. L'Etat quant à lui prend des mesures d'exception qui aux yeux de certains peuvent paraître aller au-delà de la légitime préoccupation de la sécurité des populations<sup>9</sup>.

Près de Stuttgart, le procès de Stammheim (21 mai 1975-28 avril 1977), va à la fois cristalliser le débat et donner lieu à un redoublement de violence. Le 5 septembre, le chef des unions patronales Hanns-Martin Schleyer est enlevé. En échange de sa libération, les terroristes exigent la libération des

<sup>9</sup> En Allemagne, la loi anti-terrorisme du 18 août 1976, et en Italie, la loi Reale, entrée en vigueur le 22 mai 1975.

prisonniers de Stammheim. Helmut Schmidt et son gouvernement décident alors qu'ils ne céderont pas. Le détournement par un commando palestinien d'un appareil de la Lufthansa (13 – 18 octobre 1977) ne les feront pas changer de stratégie. À l'annonce de la libération des passagers, Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan-Carl Raspe se suicident. Le 19 octobre 1977, sur l'indication de ses ravisseurs, Hanns-Martin Schleyer est retrouvé mort dans le coffre d'une voiture volée à Mulhouse. En six semaines, la RFA vient de vivre sa plus grave crise intérieure, mais le gouvernement est resté inflexible, opposition et majorité se sont soudées dans l'adversité. Le parallèle est saisissant entre le sort de H.-M. Schleyer en Allemagne et celui de Aldo Moro en Italie, quelques mois plus tard. La quasi totalité de la classe politique italienne réagit en effet en suivant la même « ligne de la fermeté » face aux revendications des BR lorsqu'ils menacent de tuer le président de la Démocratie Chrétienne retenu en captivité pendant 55 jours. C'est ainsi que son cadavre est retrouvé le 9 mai 1978.

En mars 1998, la RAF proclame son autodissolution. C'est la fin officielle des Années de plomb en Allemagne tandis qu'en Italie, des enlèvements et des meurtres marquent encore la première moitié des années 1980.

#### **4 - Iconographie et icônisation des *Années de plomb***

Plusieurs constats sont à l'origine de la nécessité de faire une place de plus en plus importante à l'analyse des images qui constituent une véritable iconographie des *Années de plomb*. Tout d'abord, l'action terroriste peut être avant tout vue comme une action symbolique. Il suffit de songer à l'attention portée par les groupes armés au choix des symboles, à la mise en scène des otages ou bien aux formes de médiatisation des procès. Dans son article, J. Hammers montre à quel point la RAF est, dans sa conception et dans ses actes, « profondément autoréférentielle et « automythifiante » » (Hammers, 2009:117). Il analyse notamment la production d'images de Schleyer ou de Meinhof en prison (Hammers, 2009: 121-128) et leur utilisation par les terroristes, qui manipulent ainsi les médias. En Italie, le sociologue canadien Marshall McLuhan pointait en 1978 la responsabilité des médias qui en diffusant les informations et les images transmises aux rédactions par les groupes terroristes, se rendaient de fait complices de leurs actions.

Il existe une abondante imagerie produite par les groupes terroristes eux-mêmes qui a traversé les époques et qui est aujourd'hui reproduite sous différentes formes et sur différents supports. Il convient de l'examiner en se demandant quelles sont les icônes qui se sont imposées au fur et à mesure (les images de la violence ou bien celles des mouvements pacifistes par exemple).

De manière générale, la place de la photographie ainsi que le rôle des fabricants et preneurs d'image a largement changé justement à partir de la fin des années 1960<sup>10</sup>.

Nombreux sont les exemples qui témoignent de la nécessité de se pencher sur les mécanismes de reprise des ces photos devenues les symboles d'une époque. Il suffit de songer à l'image d'Aldo Moro dans la « prison du peuple » diffusée par un communiqué de ses geôliers, base de référence de toute les représentations cinématographiques suivantes<sup>11</sup>, ou bien au cliché de son cadavre dans le coffre d'une Renault Rouge rue Caetani à Rome le 9 mai 1978, qui a servi de modèle pour un tableau de Marco Cingolani en 1989.

Le cinéma est très tôt le lieu d'une relecture du phénomène des Années de plomb, qui navigue en permanence entre les écueils de la fascination et du glamour, de l'héroïsation des terroristes et de la représentation morbide de la souffrance. Le dernier exemple en date et les discussions que le film a provoquées donne un aperçu de l'état de la question en Allemagne.

*Der Baader Meinhof Komplex* (2008), film de Uli Edel, produit par Bernd Eichinger, suit essentiellement le livre du même titre de Stefan Aust. Edel, dans son effort pour représenter les faits et l'enchaînement de la violence (le film retrace la période de 1967 à 1977), parvient certes à faire passer au second plan l'interrogation sur les motifs des terroristes (qui animait par exemple les trois films que Volker Schlöndorff a consacré au sujet<sup>12</sup>). Toutefois, il n'évite pas entièrement l'écueil de l'héroïsation des membres de la RAF (ce que lui reproche par exemple Bettina Röhl, journaliste et fille d'Ulrike Meinhof). De plus, en concentrant l'action sur les terroristes, il néglige la perspective des victimes.

De nombreux exemples similaires pourraient être cités pour l'Italie. Limitons-nous à évoquer le débat soulevé par le film *La Prima Linea* de Renato De Maria, en 2009. Ce film, inspiré du livre témoignage de Sergio Segio, retrace l'histoire du groupe terroriste du même nom actif au début des années 1980 en mettant l'accent sur la relation amoureuse entre Susanna Ronconi et S.

<sup>10</sup> Cf. G. De Luna, « Spontaneità e organizzazione. L'immagine dei movimenti », in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, Vol. I, Turin, Einaudi, 2005, pp. 401-436.

<sup>11</sup> Giuseppe Ferrara: *Il caso Moro*, 1986; Marco Belocchio: *Buongiorno Notte*, 2003; Gianluca Maria Tavarelli : *Aldo Moro, il presidente*, 2008.

<sup>12</sup> Volker Schlöndorff : *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975 ; *Deutschland im Herbst* (coll.), 1978 ; *Die Stille nach dem Schuss*, 2000. Citons également pour les films se concentrant sur la recherche des raisons de la violence des Années de plomb celui, plus récent, d'Andreas Veiel : *Wer wenn nicht wir*, 2001, basé sur l'ouvrage de Gerd Koenens (2003) : *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*, Köln, Kiepenheuer und Witsch. Veiel a par ailleurs réalisé l'un des documentaires les plus importants sur le sujet. Il y confronte la perspective de la victime avec celle du terroriste : A. Veiel : *Black Box BRD*, 2001

Segio lui-même. Ce dernier a critiqué cette représentation selon lui trop simpliste du phénomène terroriste.

Pour finir, il ne faut pas oublier que la bande dessinée représente une partie importante de la production culturelle des années 1960-1970 étant l'un des langages les plus en vogue au sein des différents mouvements<sup>13</sup>. C'est bien la BD qui a ouvert la voie à la *graphic novel* présente aujourd'hui dans les catalogues de nombreux éditeurs italiens parmi lesquels la maison Becco Giallo est la plus prolifique. Les événements les plus marquants de cette période ont fait l'objet d'une publication dans ce format ces dernières années<sup>14</sup>. L'exemple le plus intéressant dans une optique comparative Italie-Allemagne est sans doute celui de la bande dessinée réalisée par Milo Manara sur un scénario d'Alfredo Castelli et de Mario Gomboli en 1975. Commandité par le Parti socialiste lors de la campagne électorale de 1975, cet album qui évoquait le massacre de la piazza Fontana constitue l'ancêtre du roman graphique actuel. Il a connu une deuxième édition en 2010 chez QPress et est le seul exemple de RG traduit en allemand sous le titre *Die Strategie der Spannung*.

Qu'elle soit fixe (photos, dessins, tableaux) ou animée (films, documentaires et reportages journalistiques), l'image joue bel et bien un rôle dans la diffusion de certaines interprétations courantes de cette période et elle contribue à en structurer le souvenir partagé.

Certes, on n'en est pas encore au processus de repositionnement virale sur le web qu'on a connu pour des événements plus contemporains, mais l'examen de l'imagerie de cette phase historique suggère de nombreuses interrogations sur le processus collectif qui produit les icônes. Si l'icône est un signe qui se trouve dans un rapport de ressemblance avec la réalité extérieure, elle a aussi une fonction de stylisation de l'événement.

Le jeu permanent de répétitions, de citations, de renvois ne fait qu'accentuer certains aspects de cette même réalité. L'effet qui en résulte est que dans la représentation la plus courante de ces années, certaines images, extraites du flux de l'information, accèdent à la dignité de symboles. C'est ainsi que, malgré toute la complexité qu'on a ici tenté de montrer, c'est la violence qui domine, avec toute sa dangereuse séduction.

---

<sup>13</sup> Limitons-nous à citer l'exemple de la revue *Re nudo*, vecteur de la culture dite de l'*underground*, qui avait débuté ses publications en 1970 et qui sera à l'origine du festival du Prolétariat juvénile. La dernière de ces manifestations organisée au Parc Lambro à Milan en 1976 est considérée comme l'événement de clôture de la saison des mouvements de protestation.

<sup>14</sup> Paolo Parisi, *Il sequestro Moro, storie dagli anni di piombo*, Padoue, BeccoGiallo, 2010 (1<sup>a</sup> ed 2006). Bepi Vigna, Mattia Surroz, *Pinelli e Calabresi. La storia sbagliata*. 001 Edizioni, 2012. Francesco Barilli, Matteo Fenoglio, *Piazza della Loggia*, vol. 1 et vol. 2, Padoue, BeccoGiallo, 2012.

## BIBLIOGRAPHIE

### Allemagne

- AUST, Stefan (1998). *Der Baader-Meinhof-Komplex. Erweiterte und aktualisierte Ausgabe*, München : Goldmann Verlag, 668 p.
- BRONNER, Stefan, SCHOTT, Hans-Joachim (dir.) (2012). *Die Gewalt der Zeichen. Terrorismus als symbolisches Phänomen*, Bamberg : University of Bamberg Press, 380 p.
- BUDE, Heinz (2005) : « Achtundsechzig », dans FRANÇOIS, Etienne, SCHULZE, Hagen, *Deutsche Erinnerungsorte*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, p. 418-431.
- COLIN, Nicole, DE GRAAF, Beatrice et UMLAUF, Joachim (dir.) (2007) : *Der « Deutsche Herbst » und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und internationale Perspektiven*, Bielefeld : Transcript – Verlag für Kommunikation, Kultur und soziale Praxis, p. 187-194.
- HAMERS, Jérémy (2009) : « Les années de plomb allemandes : matrice audiovisuelle ou réseau de représentations ? », *MethIS : Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences Humaines*, 2, Liège, Editions de l'université de Liège, p. 113-131 en ligne sous <<http://hdl.handle.net/2268/17280>>, consulté le 20.06.2016.
- JESSE, Eckhard (2007) : « Die Ursachen des RAF-Terrorismus und sein Scheitern », *1977 und die RAF, Aus Politik und Zeitgeschichte*, N° 40-41, p. 15--23.
- SEMLER, Christian (2007) : « Die radikale Linke und die RAF », *1977 und die RAF, Aus Politik und Zeitgeschichte*, N° 40-41, p. 3-5.
- WEINHAUER, Klaus (2004). « Terrorismus in der Bundesrepublik der Siebzigerjahre. Aspekte einer Sozial- und Kulturgeschichte der Inneren Sicherheit », in *Archiv für Sozialgeschichte* 44, p. 219-242, en ligne sous <[http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/\\_rainbow/documents/pdf/raf/weinhauer\\_as.pdf](http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/_rainbow/documents/pdf/raf/weinhauer_as.pdf)>, consulté le 20.06.2016.

### Italie

- CASALINO, Leonardo, CEDOLA, Andrea et PEROLINO, Ugo (2016), *Il caso Moro : memorie e narrazioni*, Massa, Transeuropa.
- DELLA PORTA, Donatella (1990), *Il terrorismo di sinistra*, Bologne, Il Mulino.
- DELLA PORTA, Donatella (1995), « Italian Leftwing Terrorism », in M. Crenshaw (ed.), *Terrorism in Context*, University Park, PA, Penn State Press, , pp. 105-159.
- FERRARESI, Franco (1995), *Minacce alla democrazia. La destra radicale e la strategia della tensione*, Milan, Feltrinelli.
- LAZAR, Marc et MATARD-BONNUCCI, Marie-Anne (2010), *L'Italie des années de plomb. Le terrorisme entre histoire et mémoire*, Paris, Autrement.
- SOMMIER, Isabelle (1998), *La violence politique et son deuil. L'après 68 en France et en Italie*, Presses Universitaires de Rennes.
- TOLOMELLI, Marica (2006), *Terrorismo e società. Il pubblico dibattito in Italia e in Germania negli anni Settanta*, Bologne, Il Mulino



## AMERICAN ANTI-HUMOR AND 21<sup>ST</sup> CENTURY SPANISH TELEVISION COMEDY

EDUARDO BARROS GRELA<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** American Anti-Humor and 21<sup>st</sup> Century Spanish Television Comedy. This article studies the connections between American and Spanish comedy shows taking *Muchachada Nui* as a case study. I analyze their referentiality to contemporary American audiovisual culture in order to question the associative projections of this Spanish show as a humoristic manifestation—and interrogation—of a national identity. *Muchachada Nui* displays acid satirical performances of “Spanishness” using parody as a decontextualizing device to produce humor, mostly by impersonating American celebrities of the 70s and 80s in the context of contemporary Spain.

*Muchachada* rewrites the power of anti-humor by applying the hyperbolic features of Spanishness to these characters from other countries (who are normally subject to be representative of a démodé aesthetics in Spain). The subsequent alienation that this practice confers to Spanish nationals from their own national identity becomes the container of the absurdity that is typical of the anti-humor performances of *Muchachada Nui*.

**Keywords:** *Anti-humor, American television, Spanish television, national identity, humor, Muchachada Nui, Cultural Studies, Media Studies.*

**REZUMAT.** *Anti-umorul American si Comedia televizată spaniolă a secolului 21.* Acest articol studiază legăturile între spectacolele de comedie americane și cele spaniole, bazându-se pe studiul de caz *Muchachada Nui*. Se analizează, astfel, influența acestora asupra culturii audio-vizuale contemporane americane, pentru a descoperi proiecțiile asociative ale spectacolului spaniol ca manifestare umoristică și de interogare a identității naționale. *Muchachada Nui* expune interpretări satirice acide ale “Spaniolizării”, utilizând parodia ca instrument de decontextualizare pentru a produce umor, în principal prin imitarea unor celebrități americane ale anilor 70 și 80 în contextul Spaniei contemporane. *Muchachada* rescrie puterea anti-umorului, prin aplicarea unor trasături hiperbolice de “Spaniolizare” asupra personajelor altor țări, personaje ce sunt în

---

<sup>1</sup> Department of English Studies. Facultade de Filología. Rúa Lisboa 7. Campus da Zapateira 15008 A Coruña (Spain). E-mail: ebarros@udc.es



mod curent demodate în Spania. Alienarea ulterioară pe care o conferă această practică cetățenilor spanioli din punctul de vedere al identității naționale devine recipientul absurdului, proces specific teatralizării scenice anti-umor din *Muchachada Nui*.

**Cuvinte cheie:** *Anti-umor, televizare americană, televizare spaniolă, identitate națională, umor, Muchachada Nui, studii culturale, Studii Media.*

Absurd and surrealist Spanish TV show *Muchachada Nui* (2007-10), as well as its predecessor *La Hora Chanante* (2002-06), have been defined by national media as representatives of a new generation of Spanish national humor<sup>2</sup>. The constant references of the characters played by actors Julián López, Joaquín Reyes, or Ernesto Sevilla to the Spanish “*castizo*” (pure, authentic) typical figure have been mentioned as referential of a native and “unique” Spanish humor. However, the connections to other instances of foreign humor (particularly American anti-humor, impersonated by Andy Kaufman or Lenny Bruce) are evident and frequent in *Muchachada's* sketches, proving a strong connection to (and profound knowledge of) American TV humor shows and popular media manifestations.

This article looks at those connections between American and Spanish comedy shows taking *Muchachada Nui* as a case study. Going through its different sections, I aim to study their connotative referentiality to contemporary American audiovisual culture, which will allow me to question the associative projections of this Spanish spoof as a humoristic manifestation of a national identity. Also, I discuss how these TV shows (*Muchachada Nui* and *La Hora Chanante*) are abducted by a realm of global media that undermines the subjacent ideological attempts to foster a national identity through an exclusive appropriation of their humor.

Also, from a theoretical point of view, the creators of *Muchachada* have described their show as a deconstructed version of Chiquito de la Calzada, a very well-known Spanish stand-up comedian who represents the traditional conception of Spanish humor. What they mean by deconstruction here is a postmodern counter-referentiality to *castizo* “Spanishness”. Following Chiquito’s hyper-characterization of absurd Spanish comedy, *Muchachada* rewrites the power of such a humor by taking it globally, and applying those hyperbolic

---

<sup>2</sup> For example, Luis Fernández, CEO of RTVE Corporation had to explain publicly that “*Muchachada Nui*” “promotes knowledge and cultural dissemination of Spanish television”.

features of Spanishness to popular characters from other countries (who are normally subject to be representative of a *démodé* aesthetics in Spain). The subsequent alienation that this practice confers to Spanish nationals from their own national identity becomes the container of the absurdity that is typical to each *Muchachada Nui* program, and their anti-humor performances establish the links to the different references of their comedy.

It was 2002 when a group of emerging stand-up comedians in Spain decided to put their efforts together into producing a TV series that was intended to devastate all precedent humor shows in the national channels. Raised under the inspiration of the American and British long tradition of stand-up humor, the components of *La Hora Chanante* (“The Amazing Hour”) tried to distance their sketches from the legitimate humor that had traditionally monopolized the challenged diversity of Spanish comedy shows. Based on mocking mimicry of easily recognizable national personalities of the time, those standardized productions of comicality had been stuck in a creativity block that led them to repeat season after season the same kind of comedy, to the point of inevitably losing the surprise factor in their audiences. Well-known comedians such as José Mota<sup>3</sup>, Josema Yuste<sup>4</sup>, or those appearing as recurrent contributors in “Un, dos, tres” were acclaimed, yet extenuated figures of Spanish humor at the time. Theirs was a type of humor based on ridiculing impersonations whose actions were taken to the extreme of producing hilarity by means of an identification with the caricaturized subject. In order to produce that effect, comedians tended to procure an exact image of the impersonated character, and then proceeded to simply exaggerate one of the features that would be easily recognizable in that person.

The case of Josema Yuste, for instance, is paradigmatic in this sense. *Martes y Trece* were the epitome of the Spanish humor during the Spanish “Transición Democrática<sup>5</sup>.” Their New Year’s Eve yearly TV show<sup>6</sup> containing sketches that focused on caricaturized advertisements and on parodies of well-respected journalists, singers, or actors is still remembered to this day by Spanish populations<sup>7</sup>. As paradigms of the “easy laughter” (Pavlovic 16), the components of “Martes y Trece” tended to deviate Spaniards’ concerns during

<sup>3</sup> José Mota (b. 1965) is a contemporary Spanish comedian.

<sup>4</sup> Born in 1954 he was a founding member of comedic duet *Martes y Trece*.

<sup>5</sup> This historic period in Spain (1975-1992) meant the slow abandonment of the isolating autarky imposed by the Francoist dictatorship (1939-1975), as well as the adoption of democracy. It resulted in a heterodox postmodernism in Spain, represented by Pedro Almodóvar, Eduardo Mendoza or Juan Goytisolo (see Navajas 23 and Holloway 84).

<sup>6</sup> 1988-1997

<sup>7</sup> Their performances became part of Spanish popular culture.

the transition to produce burlesque discourses of entertainment. In a way, they unconsciously meant a continuity of the long-inherited tradition of the “pan y toros<sup>8</sup>” machinery of control<sup>9</sup>. In a time when the powers that be were struggling to settle their positions in the new sociopolitical panorama, comedians were normally exposed to forces of censorship or self-censorship. M. Salcedo, one of the components of “Martes y Trece” explains in 2005 that “...con motivo de un partido de fútbol reciente entre el Cádiz y el Real Madrid [...] recibimos varias cartas protestando por ridiculizar a la Santa Madre Iglesia<sup>10</sup>.”

Humor was thus restricted from resorting to official and highly-respected personages of the public sphere, and was instead encouraged to foster a continuity of the “soft” approach to laughter that had been considered as legitimate in the Francoist period.

A similar scenario applies to other representatives of Spanish traditional humor. Particularly, the TV show *Un, dos, tres* (1972-2004) was paradigmatic of this type of comedy. Launched during the aligid moments of the totalitarian regime, this quiz show included several performances by well-known comedians who introduced representations of Spanish stereotyped typologies: “La Bombi” (a reifying image of the attractive yet “intellectually-challenged woman”) “Arévalo” (whose performances were well-known for his constant ridiculing of homosexuals, women, or disabled people), and “El Dúo Sacapuntas,” who were dressed up as bullfighters and used to caricaturize the strange relation of—uneducated—matadors with show-business people in Spain. Many of these characters were internalized by Spanish viewers as carriers of the standard discourse of humor in Spain, and their pet-phrases were repeated *ad nauseam* in media shows, bar conversations, and even at schools and universities. All of these performances were intended to prolong the legitimized association between humor and politics established by the totalitarian regime, and also to strengthen the relation between humor and nationalist ideology. They were fostering models of behavior that had been considered in previous political times as paradigmatic of the Spanish character, in particular, the identification

---

<sup>8</sup> Literally meaning “bread and bullfights”, this slogan was intended to inflect on the Spanish population under the Franco dictatorship a continuity of their repressing “*Panem et circenses* attitude”. Entertainment was used to divert worrying minds from becoming critically active against the regime.

<sup>9</sup> The socio-political inertias that were considered as legitimate during the regime were able to survive this process of democratization, resulting in a paradoxical conglomerate of old laws for new desires.

<sup>10</sup> “After a Real Madrid-Cádiz soccer game in Madrid, we received several letters complaining against us for mocking the Holy Mother Church” [my translation].

with bullfighting, with Andalusian folklore, and with condescending and disavowing views of women<sup>11</sup>.

Therefore, the relation between the production of humor and the production of a nationalist ideology had been part of the collective unconscious for quite a long time, and has long been discussed in critical studies (Rourke, Zubieta.) Also, as commented in the previous example, political criticism as a medium to inscribe a particular acidity in collective subjectivities has not been uncommon world-wide over the last decades (Marciniak, Jones,) and Spain has not been an exception to this tendency. In particular, important studies have been published on epochs that had humor as an essential component to configure a particular aesthetics, such as the Spanish Baroque during the 17<sup>th</sup> century<sup>12</sup>, or the Spanish “tremendismo” style during the Francoist regime (Rodríguez-Puértolas). Also, the postmodern era at the end of the 20<sup>th</sup> century and beginning of the 21<sup>st</sup> century takes as well a position on how humor is used to perform identity discourses either nationalistic or otherwise (Franklyn, García McCausland).

*Muchachada Nui* represents the latter within the Spanish context. After the contradictory period of the Democratic Transition, the epistemological turn of Spanish society was one of relative backlash away from extremisms, and the inertia—or, rather, ontological void—resulting from the continuous questioning of one’s identity gave way to the concept of the absurd as a valid approach to sociopolitical interpretation. The former fallacious aperture of Spanish society to foreign cultures had been translated into Spanish standards as diminishing and alienating, even despotic. The gradual incorporation into the global reconfiguration of cultures other than Spanish after the Transition gave case, however, to the immersion of comedians from Spain into environments of transgressive types of humor that were common in—particularly—the Anglo-Saxon world. References to American stand-up comedians from the Sixties to the Eighties started to flourish in the—reconfigured as a postmodern culture—Spain of the Nineties: *Esta noche cruzamos el Mississippi*, for instance, aired in 1995 as a Spanish version of American Late-Night Shows, and incorporated comedians who parodied political figures of the time and showed diversity from perspectives that had long been concealed from television to that time (transvestites, caricatured

---

<sup>11</sup> During the second part of Franco’s dictatorship (1960-1975) the Spanish government made a radical turn into a policy that privileged Northern European tourism, which turned out to favor transnationality.

<sup>12</sup> For further research on humor during the 17th century in Spain, see Victoriano Roncero’s sharp look into the picaresque genre.

performances of American actors, *wackos* and eccentric citizens, etc.). Also *No te rías que es peor* (1990) incorporated a series of theater performers who could be considered as prototypes of American stand-up comedians in Spain (Pedro Reyes, Miriam Díaz-Aroca, etc.)

It was not, however, until 1999 when the stand-up comedy genre made its definitive entrance into Spanish television. That year, a subsidiary station of American MTV, Paramount Comedy, aired for the first time as a comedy-centered channel in Spain. One of their most-acclaimed shows was then *Central de Cómicos* (“Comedian Central”), which introduced a new comedy format for Spanish television viewers, consisting of young comedians who performed monologues in comedy-clubs or in bar atmospheres. Despite belonging to a minority channel, *Central de cómicos* was soon recognized by younger spectators as a point of reference in the national humoristic panorama, and allowed for their actors to become popular television figures and gain access to other Spanish commercial channels. Their approach to humor took a clear distance from traditional standards of previous national views of comedy, and leaned towards reinterpretations of American comedy dynamics readapted to the Spanish environment.

Such was the case of *La Hora Chanante*, the sketch comedy show that would later become *Muchachada Nui*. A group of actors who performed as regular comedians in *Central de Cómicos* decided to create a new production that would take their transgressive cultural manifestations to their ultimate consequences. They wanted to reinforce their decontextualization of American entertainment mechanics by displacing jokes from their natural environment, and also by dissociating images with a strong connotative power towards Spanish society from their logical cultural referentiality. For example, they took well-known American films from the Hollywood’s Golden Age, and dubbed absurd dialogues with their own distorted voices, producing thus hilarity not only by the cultural effect of the semantic variation, but also because of the caricaturized effect of American well-known actors speaking with an accent that would be recognizable by Spanish audiences as belonging to poorly-developed rural areas of Spain. Also, they fostered their resources to use American B-list celebrities as protagonists in their politically incorrect sketches, in which, for instance, Joaquín Reyes appears as a chubby, old-fashioned David Hasselhoff who repeatedly yells “The Eighties were mine” with a perfectly localized Spanish accent while he clumsily crawls around on a building roof. In this case, besides the obvious comical effect produced by the decrepit representation of whom acted as a popular hero for Spanish children of the Eighties, his autoreferentiality as a television icon—despite his dated appearance and his hysterical Spanish accent—provides a lean towards

absurdity that had been absent in other Spanish comedy shows of the time. Well-known American comedians' influences are clear in this aspect. Gregg Turkington's character Neil Hamburger, or Andy Kaufman's Tony Clifton are definitely a referent to Reyes's style. Their decontextualization of famous figures of American popular culture is reproduced in *La Hora Chanante* with a particular Spanish national tone.

References to American cultural icons became thus prominent in this unique Spanish show. Its actors and scriptwriters turned their look towards what was being done in the Anglophone contexts at the time, and not only as a semantic tool to import—and incorporate—their icons to the Spanish system, but also to soak up their theoretical discussions. It is particularly noticeable how contributions from absurd humor and anti-humor began to solidify through *La Hora Chanante*, and how the resulting discursivity enacted a reconfiguration of Spanish national humor, as we will see in detail.

Let us focus first, though, in some necessary discussions on the nature of humor. According to Henri Bergson (2008, 14) at the end of his seminal introductory chapter, humor, as represented explicitly by laughter, means an affirmation of the self through the establishment of differences with the object of our laughter, i.e. through alterity.

Also, Billig (2005) explains "Today the gift of humour must not be restricted to one class, nation or gender: in theory, positive humour belongs to everyone" (45).

Billig's thoughts could be clarified by Jane Littlewood reflection on the case of a man who was convicted for telling anti-Irish jokes at work:

The serious purpose in sexist humour, for example, is the definition of patriarchal/masculine otherness in terms of demeaning and insulting stereotypes, the consequence of which is to reduce the claim of "the other" to equal status in our common humanity (303)

This end is carefully treated in the production of *La Hora Chanante*. Their sketches usually recreate an identification refraction, in which viewers are exposed to two colliding cultural manifestations. First, they recognize the distorted images of American characters that were once admired by viewers on Spanish television screens from the 80s. At the same time, they also identify the Spanish *castizo* accent in these characters' voices. This accent produces a contradictory reaction of identification with—but distancing from—the comic recreations expected by specific viewers. Traditionally<sup>13</sup>,

---

<sup>13</sup> As early as in 1870, American poet and ambassador in Spain James Russell Lowell already described humor as "a perception of the incongruous" (296).

laughter has sprouted from the parodical dislocation of a given situation, but in this case, the comic decontextualization is caused by viewers' conscious recognition of traditional forms of national identification through humor.

In this line, *Muchachada Nui* provides several sections in each feature, some of them displaying acid satirical performances of "Spanishness," and some others using parody as the aforementioned decontextualizing device, in order to produce humor by impersonating (mostly) American celebrities of the 70s and 80s in the context of contemporary Spain. Therefore, it is crucial to the successful development of my argument to pay close attention to how each of the different sections of the show work their combination of American and Spanish epistemologies through humor. Once the contextual panorama of current forms of humor has been described, and once the ways humor and national identity production coalesce to produce a *displaced* type of humor, I will direct my critical focus to the discussion of those separate sections.

### **"Celebrities," Curb our Enthusiasms**

Within the section called "Celebrities," outmoded foreign characters taken from either popular or high culture of the 70s or 80s are reincarnated as coarse Spanish versions of themselves. A few examples would be *A Team* star Mr. T; former chess World Champion Anatoli Karpov; tennis player Martina Navratilova; TV popular film star Chuck Norris; grunge music idol Courtney Love; gothic icon Robert Smith (former leading singer of The Cure); TV family and teen sitcom star Kirk Cameron; actress and performer Grace Jones; wrestling star Hulk Hogan; or Hollywood actor Macaulay Culkin.

The referentiality of this section's headline is clear. "Celebrities" alludes to the nostalgic view of certain iconic elements of popular culture that are currently placed in a decrepit place of irony. By recalling the tragic—yet contradictorily reaffirming—effect of Norma Desmond in *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), and David Lynch's melancholically-charged parody of show-business in *Mulholland Drive* (2001) or *Inland Empire* (2006)), "Celebrities" looks at popular figures of television shows from the 80s, aiming to ridicule Spaniards' current tendency to reconfigure present-time Spain through a nostalgic view of the past.

In this line, some musical performances are reinterpreted to ridicule the aesthetic excesses of the original songs: Mr. T's well-known foray into children's music "Treat your mother right" (1984), for instance, is transformed into "*Hijo de puta, hay que decirlo más*" ("You should say 'motherfucker' more often.") When translated into Spanish rhetorical context, educative and well-intentioned Mr. T's message becomes an ill-meaning,

hostile, and insulting reference to politically incorrect behavior. As aforementioned, Spaniard viewers' national identification is thus activated through the stimulation of an epistemological humorous factor—or subgenre—coming from Spanish 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries: the Spanish Picaresque. The “pícaro”, a tragicomic antihero figure of Spanish folklore responds to the model of a knavish child who survives in a hostile social environment by lying, stealing, and adopting an insurrectionist—and even revolutionary—attitude. Contemporary Spanish populations have inherited that genetic character of Baroque Spain and have translated it into the postmodern era as a humorous parody of former legitimized discourses from popular culture. Whichever features that could be identified as close to a legitimate status in current media will be scorned and derided until they become grotesque misrepresentations of the original, connoting an acid—yet uprising—referentiality to decrepitude and bad temper.

In this manner, *La Hora Chanante's* reinterpretation of Mr. T.'s song alludes to a traditional feature of Spanish society that has endured since the beginning of the Baroque period: the use of insulting laughter and swearwords as a form to express familiarity:

Girl: Mequetrefe/ Boy: payasa/ Girl: botarate/ Boy: tontaca/ Girl: gilipipas  
 Marlo: No, pero hombre... gilipilas no pero... No, hay que decir hijo de puta, eh?,  
 hijo de puta, niños, siempre hijo de puta... venga. No permitáis que la palabra hijo  
 de puta desaparezca de nuestras vidas, de nuestras calles, de nuestras escuelas.<sup>14</sup>

Performers of this song respond to an extensively-parodied model of Spanish citizen: a mature, unsophisticated hick who is both disgusting and likable. In this song, not only does the decontextualization of American Mr. T.'s message come from a cultural distance from the original. It rather unfolds significantly into multiple comic discourses. First, the music style these characters are using is extremely far from what is expected from them (probably a more folkloric genre). Typical Spanish citizens who respond to the proposed characterizations here tend to appreciate conservative forms of music, such as the ones favored by the rural political descendants of the Francoist regime: orchestral reinterpretations of classic popular songs, or new—yet repetitive—interpretations of old themes. These characters'

---

<sup>14</sup> *La Hora Chanante*, episode 21 (February 2004). [My translation]: Girl: Squirt/ Boy: clown/ Girl: smarty/ Boy: silly/ Girl: hick Marlo: No, no, my friend... not “silly”, come on...You have to say motherfucker, ok? Motherfucker, kids. Always use motherfucker, come on. Please don't let the word “motherfucker” disappear from our lives, from our streets, from our schools.



utilization—and appropriation—of Mr. T’s music becomes the ultimate decontextualization of incongruences, and can only be interpreted as an evolution of anti-humor discourses. The fact that they end the song with free-style rapping makes this incongruent feature even clearer.

Second, the fact that they are educating children into ways to swearing “more appropriately” becomes also the ultimate parody of the original message interpreted by Mr. T. Spanish younger populations were probably unaware of the referentiality that this sketch implies—at least during the first time they watched it, but even so the high level of decontextualization marked by both the *castizo* accent used by the singers, and the message they are trying to send out to children is sufficient to produce the incongruence of humor. Once Mr. T’s song has been referenced, this effect acquires a multiplying effect, and the laughing scope reaches a much higher level.

Third, Marlo, the singer, makes direct allusions to vulgarity in a praising tone. Spaniards’ use of discourteous language is accepted as a cultural marker by popular circles within Spain’s borders. The Spanish equivalents to words that in other cultures would be considered as inadmissible are used in daily conversations and in diverse registers: work, home, bars. *La Hora Chanante*’s use of this “identity feature” of Spanish culture in a decontextualized environment transforms its national identification value into an anti-humor explosion of laughter.

### ***Castizo Rap and Laughter***

Something similar to Mr. T’s parody occurs with another *La Hora Chanante*’s character: *El Payaso*. He is a clown that imitates both Ronald MacDonald and Krusty from *The Simpsons*. Also, he is an economy expert who later becomes a rap singer and performs music video clips following the style of Wu-Tang Clan, Public Enemy, or The Beastie Boys. As Marlo did in his reinterpretation of Mr. T’s song, *El Payaso* inherits the anti-humor attitude of Anglophone humorists such as Andy Kaufman or Ted Chippington, being the former a reference to histrionic surrealist performativity (Hetch 179, Zehmer 80), and the latter to offensive, and politically incorrect statements (Moon 9)<sup>15</sup>.

*El Payaso*’s humor is generally defined as incorrect, aggressive, misogynous, and, perverse. His dictatorial attitude collides with his jocular appearance in an incongruous body discourse that has, however, an inherent

---

<sup>15</sup> In the case of Chippington, his use of a Midlands accent to decontextualize his discourse is also a clear referent to *La Hora Chanante* and *Muchachada Nui*’s performances.

coherence. *El Payaso* integrates direct references to reifying capitalism (in the form of a well-known icon pertaining to a global fast-food company,) to identification problematizations (he, as Krusty the Clown, is a caricaturized surrogate of an absent—and serious—father figure for a Spanish society that spent forty years of authoritarianism control and lacking any sort of democratic referent,) and finally—and directly associated with the latter feature, presents referentiality to the Spanish dictator through his despotic attitudes. In *The Interpretation of Dreams* (1899), Sigmund Freud claims that the production of a surplus of energy through laughter conceals an inhibition of the repressed unconscious before a threatening situation. In our case, a clown that incorporates so many connotative indicators prevails as a container of repressed social problematics of contemporary Spanish society. His words are not humorous at all, but his presence as a rapping dictatorial clown triggers audiences' loss of self-control. As Plessner (1982) puts it, "laughter is the loss of self-control as a rupture between the person and his body" (185). Such a rupture becomes evident in *El Payaso's* popular rap performance "Vivo con tu madre" ("I live with your mother")<sup>16</sup>:

Soy un payaso honrado. Tenía mis problemas pero los he superado. Problemas con la bebida, problemas con el juego, problemas con las drogas y con las armas de fuego<sup>17</sup>.

The aforementioned dislocation of self and body through laughter is shared in this instance by performers and audiences. The distance created by "El Payaso" between his physical appearance and his "speech acts" are correlated with his audience's separation of their subjectivities from their bodies by the explosion of laughter.

*El Payaso's* use of American rap music to explain his frantic philosophical thoughts about life can only be understood through a process of reterritorialization. This Deleuzean concept alludes to the resignification of cultures through global communication. Rap music from the eighties and nineties meant a cultural imposition of American popular music (Condry 116), but later humoristic appropriations of rap by Spanish comedians implied a reterritorialization of those discourses. Far from the autarky impositions of the dictatorship, *El Payaso* embraces foreign cultural artifacts, but then translates them into parodied Spanish versions that alienate those discourses from their original meanings. *El Payaso* provides anti-humor performances

---

<sup>16</sup> *La Hora Chanante* 12.

<sup>17</sup> I'm an honest clown. I used to have some problems but now they are all over. Drinking problems, gambling problems, problems with drugs and problems with firearms" [my translation].

that cause hilarity through the common social apparatus shared by his audience. Simon Critchley (2002) explains the phenomenology of a joke by explaining that,

...joking is a specific and meaningful practice that the audience and the joke-teller recognize as such [...] That is, in order for the incongruity of the joke to be seen as such, there has to be a congruence between joke structure and social structure (4).

In this sense, anti-humor works as a deconstruction of the typical joke, and produces comedy from the unexpected relation between reterritorialized foreign discourses and Spanish traditional social structures. National identifiers of laughter are deconstructed through anti-humor performances of resignified foreign discourses, producing thus a comic effect on apparently serious enactments.

Other sections in *La Hora Chanante* and *Muchachada Nui* are equally representative of their performers' anti-humor attitude influenced by American comedians, and they deserve a mention in this analysis. *Mundo viejuno*<sup>18</sup> ("Older times"), for instance, represents B-series Hollywood films of the 50s. The Spanish show dubs those films, though, with Spanish-accent contemporary dialogues that provide humor via decontextualization, much in the same lines as Woody Allen's 1966 comic film debut *What's up, Tiger Lily?* Again, the appropriation of dialogues from those discourses result in a decontextualized seriousness that brings about the laughter of their audiences in Spain. The ridiculous effect (Hutcheon 53) is thus bidirectional, because the original images become caricaturized versions of themselves—and so the cultural semantics implied on those images do. But also the new text that is superposed to the original transcript becomes a ridicule version of itself, as it presents trivial concerns of contemporary Spanish society (more precisely, subjects that are directly associated with entertainment) as satirical misreadings of serious subjects presented by the images shown. This feature is again enhanced by the typical rural accent of certain regions of Castille, which provides an extra decontextualizing factor to the characters in the section.

Also, in *Las aventuras del joven Rappel: Muchachada's* creators take American production *Smallville* (2001-2010) as a model, and generate a Spanish version that includes the impersonation of Rappel, a famous Spanish

---

<sup>18</sup> "Retrospecter" in *La Hora Chanante*.

TV psychic Tarot reader, as the protagonist of the section. Their recurrence to American classic stories pursues a clear satirical objective. *Smalville* tries to recover the moral values enhanced by the figure of Superman by looking back at this character's teenage years, a time when his moral perspectives begin to settle. *Muchachada's* recreation of this tale within the Spanish popular culture is the definitive deformation of those values.

The role of the young TV psychic is played by an actor who resembles exactly the same as adult Rappel, and behaves exactly the same as Rappel would do when confronted with typical *Smallville* situations (he has to confess to his friends about his "powers", he uses those alleged abilities to get to take his loved one to the prom (an event that does not exist in Spain), or he is exposed to different moral dilemmas, normally solved by choosing the most perverse of the options).

Again, the comic effect comes from a two-folded motivation: first, the negative critical opinion of Spanish television audiences toward American television programs such as *Smallville*, which are seen as puerile (even for teen audiences) or, if anything, humorous. Second, as Superman has long been a referent in American popular culture identifications, the fact that his teenager character is substituted in the Spanish version by a fraudulent television psychic and protagonist of celebrity gossip suggests the kind of cultural identifications that are customary in Spain. Writers of *La Hora Chanante* and *Muchachada Nui* satirize the significant responsibility of show business in the national identity production, and let their audiences spontaneously laugh aloud about non-humorous dialogues placed in decontextualized cultural environments. Such an epistemological consideration is reflected in Critchley's thoughts about humor:

Humour is a form of cultural insider-knowledge, and might, indeed, be said to function like a linguistic defence mechanism. Its ostensive untranslatability endows native speakers with a palpable sense of their cultural distinctiveness or even superiority. [...] We wear our cultural distinctiveness like an insulation layer against the surrounding alien environment. It warms us when all else is cold and unfamiliar.

According to the writers of *La Hora* and *Muchachada's* views, their sketches are not limited to those "insulation layers" but, rather, they intend to appropriate the alien forms of humor and transform them into new ways to express a deformed "Spanishness" through humor.

Many of the characters in both *La Hora Chanante* and *Muchachada Nui* (some of which have been studied in this chapter) amalgamate the humorous

techniques of American comedy discourses, to then integrate them into a discursivity of parodied Spanish identifications<sup>19</sup>. The evolution of humor in Spain has been broadly studied, as well as its relations with national identity production. In the case of *La Hora* and *Muchachada*, what calls for critical attention is their use of American discourses of humor as tools to deterritorialize Spanish comedy from an archaic, controlled, and unintelligent comicality. Rather, they introduce a parodical humor that decontextualizes accepted discourses and, through a transgressive political incorrectness, reterritorializes them to produce a deformed and caricaturized discursivity of anti-humor (or meta-humor)<sup>20</sup>.

Any study on humor and anti-humor should not end without a mention to Groucho Marx. He explained in one of his favorite jokes that,

...a man tells an analyst he has lost the will to live. The doctor advises the melancholy figure to go to the circus that night and spend the evening laughing at Grock, the world's funniest clown. "After you have seen Grock, I am sure you will be much happier". The patient rises to his feet and looks sadly at the doctor. As he starts to leave the doctor says, "By the way, what is your name?" The man turns and regards the analyst with sorrowful eyes.

I am Grock.

This acid example of anti-joke could be easily found in any of *El Payaso's* appearances in *Muchachada Nui*, and would probably generate a similar effect of laughter, compassion, and sadness. Yet probably, our *El Payaso* would have visited the analyst dressed as a clown and would still have had the same conversation and produced the same effects.

---

<sup>19</sup> Another section that has been praised and critically acclaimed (Ejido 20) as one of the best units in the *Muchachada Nui* show would be a cartoon showing a boy in his room in front of a computer. *Enjuto Mojamuto* is a *Southpark*-like cartoon where the protagonist (and only character) is a boy who is addicted to the Internet. He has a poster in his room that imitates 1982 *Ebony's* magazine front-page showing a picture of ET and Michael Jackson together.

<sup>20</sup> In "The Future of Humor: Anti-Humor", cartoon editor from The New Yorker, Robert Mankoff answers to the question "What upcoming comedic trends can we expect?" by saying: "Well, I do I think you see more what I call meta humor – humor about humor, as humor's so infuses everything that for instance we have a caption contest in The New Yorker, and then there's an anti-caption contest. And with the idea is to the unfunniest caption. Of course, unfunniest caption is actually funny in itself. You can see trends like this going aways back". *Big Think* (Sept. 25 2009). Retrieved from <http://bigthink.com/ideas/16505>

**BIBLIOGRAPHY**

- Becker, Micaela M. "Estereotipos y clisés del moro en el imaginario español: El caso del morito Juan en la televisión española". Conference presentation in *V Congreso de Relaciones Internacionales*. Buenos Aires: 2010.
- Bergson, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Trad. Cloudesley Brereton & Fred Rothwell. New York: Dover Publications, 2005.
- Billig, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Laughter*. Los Angeles: Sage, 2005.
- Condry, Ian. *Hip-hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Critchley, Simon. *On Humor*. New York: Routledge, 2002.
- Egido, Ana. "A Enjuto Mojamuto le crecen las piernas. Movistar y Arena Media se alzan con el GP a la Eficacia con la ayuda del personaje creado por Joaquín Reyes". *Ipmark*, 2011 (768): 20-22.
- Franklyn, Blair. *Towards a Theory of Postmodern Humour*. Saarbrücken: VDM Verlag, 2008.
- García McCausland, Elisa. "Humor, comic y posmodernidad." In *Morfología del humor II. Fabricantes*. Asociación Cultural CSN (AA.VV.) Sevilla: Editorial Padilla Libros, 2007.
- Hecht, Julie. *Was This Man a Genius?: Talks with Andy Kaufman*. New York: Simon and Schuster, 2009.
- Holloway, Vance R. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española, (1967-1995)*. Editorial Fundamentos, 1999.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Jones, Jeffrey P. *Entertaining Politics: Satiric Television and Political Engagement. Communication, Media, and Politics*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2010.
- Jordan, Barry and Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000
- Marciniak, Vwadek P. *Politics, Humor and the Counterculture: Laughter in the Age of Decay*. New York: Peter Lang, 2008.
- Moon, Tony. «Scenes in the House of Comedy: Interview with Stewart Lee». *Comedy Studies* 2.1 (2011): 5-12.
- Morant Marco, Ricardo. "El lenguaje políticamente correcto y el humor" *Analecta Malacitana* 23 (2007): 101-115.
- Navajas, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Edicions del Mall, 1987.
- Pavlovic, Tatjana. "Television (Hi)Stories: "Un escaparate en cada hogar". *Journal of Spanish Cultural Studies* 8.1 (2007): 5-21.
- Rodríguez-Puértolas, Julio. *Historia de la literatura fascista española*, Volumen 2. Madrid: Ediciones AKAL, 2008

- Roncero, Victoriano and Ignacio Arellano. *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- Rourke, Constance. *American Humor: A Study of the National Character*. Tallahassee: University Presses of Florida, 1986.
- Russell Lowell, James. *Among My Books*. Boston: Fields, Osgood, 1870.
- Wagg, Stephen. *Because I Tell a Joke or Two: Comedy, Politics, and Social Difference*. New York: Routledge, 1998
- Zehme, Bill. *Lost in the Funhouse: The Life and Mind of Andy Kaufman*. New York: Random House Publishing Group, 2001.
- Zubieta, Ana María. *Humor, nación y diferencias*. Buenos Aires: Consorcio de Editores, 1995.

**Official Web Sites:**

*La Hora Chanante*: <http://www.paramountcomedy.es/programas/la-hora-chanante/>  
(Spanish)

*Muchachada Nui*: <http://muchachadanui.rtve.es/> (Spanish)

## BOOK REVIEW

---

### **Sanda Tomescu Baci, *Velkommen! – Manual de conversație în limba norvegiană* [*Welcome! – Norwegian Conversation Textbook*], Ed. a III-a rev., Iași: Polirom, 2015, 184 p.**

---

*Velkommen! – Manual de conversație în limba norvegiană* [*Welcome! – Norwegian Conversation Textbook*] is written

by professor Sanda Tomescu Baci, the head of the Department of Scandinavian Languages and Literatures at the Faculty of Letters of “Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca. She is the author of various articles and translations from Norwegian literature among which we make reference to the the third edition of the Norwegian conversation textbook, *Velkommen!* [*Welcome!*]. It is worth mentioning that this textbook was first published in 2006 and then reprinted twice, in 2010 and in 2015. In the preface of the third edition from 2015, professor Sanda Tomescu Baci provides a brief overview of the Norwegian conversation textbook, pointing out the fact that learning Norwegian is the gateway towards the other Scandinavian languages and cultures. Apart from these, the author states that this textbook offers an introduction into Norwegian language,

namely into *bokmål*<sup>1</sup>, being very useful both for Romanian people who want to learn Norwegian and for students who study Philology alike.



*Velkommen!* [*Welcome!*] comprises an introduction into Norwegian phonetics, a set of eleven Norwegian lessons, followed by a brief Norwegian grammar, ending with a Norwegian - Romanian dictionary. Thus, in the first section of the book, the author explains the manner in which the sounds have to be pronounced in Norwegian, providing a mini guide of Norwegian pronunciation, accompanied by appropriate examples of Norwegian words

translated into Romanian. Consequently, for a better understanding of the way in which several sounds are pronounced in Norwegian, the author makes reference to a series of concrete examples, making different analogies with French, German

---

<sup>1</sup> Professor Sanda Tomescu Baci explains that *bokmål* and *nynorsk* are two official written languages in Norway, stating that the former is equivalent with “the book language”, while the latter is “the New Norwegian”.



and English, besides Romanian. Additionally, the author presents the difference between accent and tone in Norwegian, together with a separate presentation of the Norwegian vowels, diphthongs and consonants.

With reference to the eleven Norwegian lessons, it is important to note that they are very well structured and they form the most extensive part of the textbook. Each of them consists of a Norwegian lesson, that may be either a dialogue or a short text, followed by its Romanian translation and a list of unknown words translated into Romanian as well. At the end of each lesson Sanda Tomescu Baciu provides explanations related to different Norwegian parts of speech followed by a set of grammar and vocabulary exercises with key that can be found at the end of the textbook. Among the eleven lessons, we refer to the following: "Hva heter du?" ["What is your name?"], "Hvordan går det?" ["How are you?"], "I butikken" ["At the shop"], ending with the lesson entitled "Marits familie" ["Marit's family"]. It is important to remark that each lesson has, at the end of it, a set of useful Norwegian expressions. Consequently, this book is of a great use for beginners, because it contains various vocabulary topics, containing: *klær* (clothes), *ukedagene* (the days of the week), *kroppsdeler* (body parts), *måneder* (the months of the year), *årstider* (the seasons of the year).

Besides, beginning with the second lesson, the author uses challenging exercises for learners, including translations from

Romanian into Norwegian. Apart from these, the level of difficulty grows gradually with each lesson. As a result, the last lessons include explanations regarding Norwegian syntax, passive voice, sequence of tenses, subordinate clauses, time expressions, and the possessive pronoun. However, the author gives practical teaching information related to the above mentioned grammar topics and to other useful rules, comprised in the little Norwegian grammar guide at the end of the textbook. In addition to these, *Velkommen!* [Welcome!], as the author herself states, comes together with a CD-ROM on which the eleven lessons are recorded, thus being very useful in developing the listening skills of those who learn Norwegian, as well as their pronunciation. In this sense, by providing such a great amount of teaching explanations, it is obvious that the author's intention was to design this Norwegian conversation textbook, both for independent learners and for tourists, businessmen and students who study Norwegian at the university.

To briefly conclude, it is important to remark that *Velkommen! – Manual de conversație în limba norvegiană* [Welcome! – Norwegian Conversation Textbook] is an accessible book, devoted to people interested in learning an exotic language like Norwegian. The whole textbook comprises an intensive course, through which professor Sanda Tomescu Baciu offers learners a gateway into the challenging process of learning Norwegian.

**RALUCA-DANIELA RĂDUȚ**

raluca\_daniela\_radut@yahoo.com

## BOOK REVIEW

---

### Svanhild Naterstad, *Romania*, Trondheim/Oslo: Akademika forlag, 447 p.

---

Romania is a beautiful country. It has a rich history and an even richer present. In 2012, the Norwegian journalist, Svanhild Naterstad, published a detailed and fascinating book about Romania - containing information about all that was, and all that is in the country. Naterstad refers to the book as 'a declaration of love' towards a country that has meant the world to her since her first visit in 1988.

*Romania* is the first complex text about Romania written for the Norwegian audience in the last 30 years. *Romania* is holistic and comprehensive, written by a person who wanted to tell the Norwegian people the story of this magnificent country. The book is 447 pages long, where 116 of them are presenting pictures of places and people taken by Mikaela Berg. The written text in *Romania* is divided into 23 chapters on different subjects: (1) Facts, (2) Years of historic significance, (3) Romania's turbulent history, (4) The communism, (5) The people, (6) "Do as the priest says, not as he acts", (7) Freedom and chaos in an everlasting period of transition, (8) From plan to mar-

ket with the EU as the goal, (9) Industry and agriculture, (10) Education, (11) Social challenges, (12) Freedom of the press on a low budget, (13) Literature, (14) The shortest road to freedom, (15) Architecture, (16) The pan flute, the diva and the gipsy fireworks, (17) Romanian movies - memories from the "golden age", (18) Absurd - on and off the stage, (18) Tennis, (19) The Romanian language - made for humor and poetry, (20) To travel in Romania, (21) Geography and climate, (22) Nature and wildlife, (23) Food and drinks<sup>1</sup>.

Since the subjects in the chapters vary this much, the text gives the reader a full picture of Romania - both the positive and the negative aspects of the history and the present. Through the voices of the Romanians Naterstad has interviewed, the reader also get an impression of how the country's future possibly will be. A few examples of this is given in the analytical and clear foreword of the book.

---

<sup>1</sup> All the quotes are my translations from Norwegian to English.



The foreword in *Romania* called: "To make an aquarium out of fish soup.". Naterstad is here referring to a quote by the Romanian minister of foreign affairs, Teodor Malescanu, who in 1996 said that: "The Communism has managed to make a soup out of a beautiful aquarium. Now it is time to turn the fish soup into a new aquarium". The rest of the foreword is a brief presentation of how Romania is today, and why Naterstad finds the country so interesting. She writes: "Romania has everything it takes to become one of Europe's most beautiful and best visited aquariums". In this book she is also trying to understand the ingredients of the soup. According to her, these ingredients are corruption, bureaucracy, an unstable political situation and laws that are always changing. What she emphasizes as the greatest challenge is that the younger, educated generation willingly leaves the country to find better jobs and happiness abroad. That has led to a decrease in the Romanian population, which will make it harder for the country to rise to the glory that it deserves. Naterstad ends her foreword like this: "It's a shame that a report about Romania is characterized by so much misery. The country - that is the people - deserves better. My intention when I started this project, was that I wanted to show a different Romania than the Romania so many Norwegians envi-

sion. That has not been easy. I still hope that, despite the stories about everything that has gone wrong, it is clear that in the other end of the continent there is a goldmine."

Naterstad's book is exciting, entertaining, accessible and easy to learn a lot from. She has done an incredible amount of research, and is conveying it in an insightful way. At times, the book is so consuming that you forget everything else, which is quite extraordinary, considering the fact that it is a non-fiction writing. Naterstad manages to show distinctions between the Romanian history and present and elaborates on why Romania is how it is. In an explicit way, Naterstad has been able to achieve her goal, which was to show Norwegians a different Romania. She has written the text for Norwegian readers, which is clear in anecdotes about how Bjørnstjerne Bjørnson, who was a famous Norwegian writer, engaged himself in the rights of the people in the Transylvania of the 1800s, and about how the Norwegian girl Marguerite Kvaal married a Romanian prince in 1937.

In *Romania*, Naterstad is showing herself as a just and thorough journalist who is looking for the truth, and the big picture. My opinion is that she, through this work, has managed to extract and capture the Romanian culture and soul in a unique way.

**MARTHE BERG REFFHAUG**  
marthereff@gmail.com

## BOOK REVIEW

---

### Hans Kristian Rustad & Henning Wærp (red.), *Fra Wergeland til Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur (From Wergeland to Knausgård. Studies of Nordic literature)* Akademika forlag, 2014, 497 p.

---

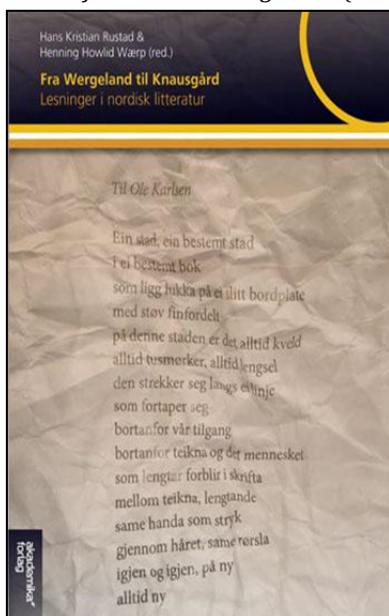
*Fra Wergeland til Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur (From Wergeland to Knausgård. Studies of Nordic literature)* is a collection of articles dedicated to Professor Ole Karlsen, on the occasion of his 60<sup>th</sup> birthday. Ole Karlsen is a professor of Nordic literature at the Hedmark University College, who devoted his life to the intense study of Nordic poetry and literature in general.

The book consists of thirty texts related to Nordic literature written by scholars from Norway, Denmark, Sweden and Germany and edited by Hans Kristian Rustad (Hedmark University College) and Henning Howlid Wærp (University of Tromsø – The Arctic University of Norway). The opening text is a long poem entitled *Overflate, gjenskin (Surface, reflection)* and authored by Paal-Helge Haugen, a Norwegian poet, novelist and dramatist. The collected works are divided into seven chapters: *Om litteratur og litteraturkritikk (About literature and literary criticism)*, *Om ord og bilde (About text and image)*, *Om lyrikk (About poetry)*,

*Om sanglyrikk (About song lyrics)*, *Om Alf Prøysen (About Alf Prøysen)*, *Om Henrik Wergeland (About Henrik Wergeland)*, *Om prosa og drama fra Bjørnstjerne Bjørnson til i dag (About prose and drama from Bjørnstjerne Bjørnson until today)*.

After the introductory poem, Eirik Vassenden, Eivind Tjønneland and Peter Stein Larsen put together a small chapter about literary criticism. Through their texts, they try to explain concepts (Žižek's *The Big Other* or *Oedipus Complex*) or answer to questions like what should we do with the literary content? The new tendencies in

Danish literature are explained by Peter Stein Larsen. The second section opens with a text written in Swedish by the professor Mats Jansjon, University of Gøteborg. The other three articles present different perspectives regarding the relationship between text and image. *Om lyrikk* is a chapter dedicated to Norwegian and Danish poetry. It chronologically starts with an article about a poet born before 1900 (Olaf



Bull), includes an exchange of letters between the poet Hanne Bramness and Bodil Cappelen about the works of Rolf Jacobson and it ends with a commentary on Jon Øystens Flink's poems, that came out in 2010. From poetry, we go further to the next part in which we can read two very interesting works about music and poetry. Firstly, Silje Solheim Karlsen analyzes the lyrics of the Norwegian folk-pop group, *Vømmøl Spellmannslag* and their value as both music and text. At the same time, Nils Magne Knutsen presents a study of the ballads from North-Norway, from Petter Dass to Arvid Hanssen. The next two sections focus on two Norwegian authors. Alf Prøysen was a Norwegian writer and musician to whom are dedicated three articles in this anthology. Moreover, Jan Erik Vold nominates Prøysen's work, *Ungkarssalme* (*Bachelor Hymn*), as Norway's best ballad. The articles about Henrik

Wergeland deal with a difficult moment in Wergeland's life and they touch themes like death, sickness and love. The final part of the book is an exploration of the prose and drama of several Norwegian authors starting with Bjørnstjerne Bjørnson and ending with the newest "literary sensation", Karl Ove Knausgård.

This anthology written in Norwegian (partially in Swedish and Danish as well) is a very useful one for those who speak at least one of the Scandinavian languages and are interested in Nordic literature. Although some of the texts contain specialized literary language, most of the articles can be easily read also by those who just want to learn more about the literature of the Scandinavian countries. Gathering some of the best scholars in the literature field and being rich in the themes that it approaches, I think that this book is a successful project of great value.

**ȘTEFANA - TEODORA POPA**  
(popa\_stefana\_teodora@yahoo.com)

## BOOK REVIEW

---

### Carl Frode Tiller, *Încercuire (Encirclement)*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2015, 287 p.

---

Carl Frode Tiller is the name of the contemporary Norwegian writer and historian who wrote several novels in *Nynorsk* that is “New Norwegian”. He was born in 1970 in Namsos, a town situated in Nord-Trøndelag, Norway. He made his literary debut in 2001 with the novel *Skråninga (The Slope)* which was adapted for the stage in 2004. With this novel, Carl Frode Tiller was nominated for *Brageprisen*, a Norwegian literary prize. In 2003 he published his second novel entitled *Bipersoner (Minor Characters)* followed by the novel *Innsirkling (Encirclement)* that was published in 2007 when the author was awarded both *Brageprisen* and *Kritikerprisen*. This novel is part of a series of psychological and social novels that were published in 2010 *Innsirkling 2 (Encirclement 2)* and in 2014 *Innsirkling 3 (Encirclement 3)*. Before these two novels, in 2007 he also published a play entitled *Folkehelsa (Public Health)*.

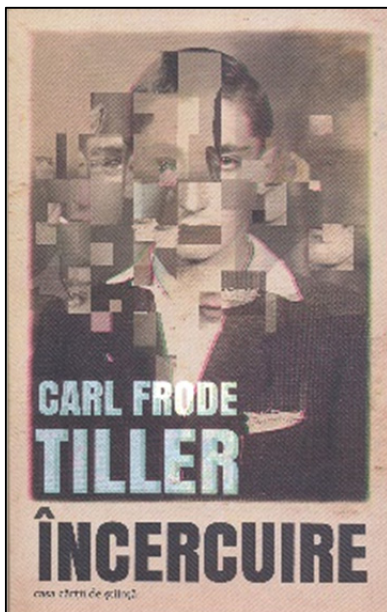
At a first sight the novel *Innsirkling (Encirclement)* seems to have on its basis a kind of diary shaped by a few letters written by three characters to David, the main character of this novel. The persons who wrote

letters to David are: his childhood friend Jon, his stepfather Arvid and his girlfriend from youth, Silje. Through their letters they want

to help David who lost his memory, to remember who he is. The novel can be also characterized as being an epistolary novel formed by a mix of letters and narration offering many details. The word that characterizes best this novel is simplicity. The storylines of both letters and the events narrated, emphasise the characters’ different feelings and moods through simple phrases and words full of spontaneity and originality. The characters express their thoughts in a very original way, thus illustrating

an uninhibited Norwegian realism, attributing the novel many realistic features. The narrated events present life as it is with its good and bad parts, without presenting them only in a good and favourable light. The subjectivity given by the characters’ letters makes the novel to resemble the modern psychological novel.

The letter series begins with Jon’s who wrote four letters, the first one being written on the 6<sup>th</sup> of July, and the last one on the 19<sup>th</sup> of July 2006 from Vemundvik, a village situated in Nord-Trøndelag (North-



Trøndelag), Norway. The following character from this novel is David's stepfather, Arvid, who wrote four letters from Namsos, a municipality in Nord-Trøndelag (North-Trøndelag), Norway, the first letter being written on the 6<sup>th</sup> of July and the last one on the 24<sup>th</sup> of July 2006. And finally there is Silje who wrote other four letters from the 8<sup>th</sup> of July until the 20<sup>th</sup> of July 2006, from Trondheim a city in Sør-Trøndelag (South-Trøndelag), Norway.

On one hand, the most important part of all these letters, through the events narrated by David's friends, Jon and Silje, together with his stepfather, Arvid, is that they bring forward both David's qualities and imperfections. Thus, their intention was not to put David only in a favourable light, but to present the events in the same manner they took place without trying to censor them. On the other hand, analysing the mission of each letter from another perspective it can be easily noticed that each letter outlines in a very concrete way the character's personalities, their feelings and their different social interactions. Furthermore, the translation of this novel helps the Romanian reader to understand and come closer to the Norwegian society, finding out useful and interesting information about the Norwegians' way of living their lives and their way of understanding life.

All in all, the whole novel alternates among the characters' letters written to David and their different narrated events about their present lives. In this sense, the title of the novel is very suggestive, because it presents the method through which this novel was built on, namely the *encirclement technique*. It seems to be made of a series of

circles: the present moment besieges the past, which in turn, the past surrounds the present and thus the entire novel is built on this innovative technique.

The novel *Innsirkling (Encirclement)* was translated into Romanian by Simona Schoutten who graduated from the Babeş-Bolyai University in Cluj-Napoca. She studied Norwegian language and literature at the Faculty of Letters, the Department of Scandinavian Languages and Literatures of "Babeş-Bolyai" University. For translating the novel into Romanian, Simona Schoutten used the original Norwegian version.

This translation opens the series of several other literary translations directly from Norwegian into Romanian all being part of Nordica Collection. This collection took shape as a result of the first International Seminar of Norwegian Literary Translations from Romania organized in November 2013 in Cluj-Napoca by the Department of Scandinavian Languages and Literatures at the Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University in collaboration with NORLA (Norwegian Literature Abroad). Moreover, this translation together with those which are going to be published in this collection, are edited by Professor Sanda Tomescu Baciu.

Taking all these things into consideration, the translation of the novel *Innsirkling (Encirclement)* from Norwegian into Romanian brings forward the translator's abilities to present and to give extra explanations related to different Norwegian concepts or names, in order to make the Romanian readers to understand better the action of the novel and to help them getting closer to the northern hemisphere.

**RALUCA-DANIELA RĂDUȚ**

raluca\_daniela\_radut@yahoo.com



## BOOK REVIEW

### Hédi Kaddour, *Les Prépondérants*, Paris, Gallimard, 2015, 464 p.

Hédi Kaddour nous propose un excellent roman-fresque, la radiographie d'un monde en détresse tel qu'était le nôtre après la Première Guerre mondiale, un roman d'autant plus complexe qu'il nous fait voyager de l'Afrique colonisée par les Français, en passant par un Hollywood en plein scandale, jusqu'en France, un pays qui prend sa revanche en colonisant petit à petit l'Allemagne. Le roman a trois volets disposés chronologiquement et suit l'évolution d'un jeune Arabe éduqué, fils de caïd, nommé Raouf.

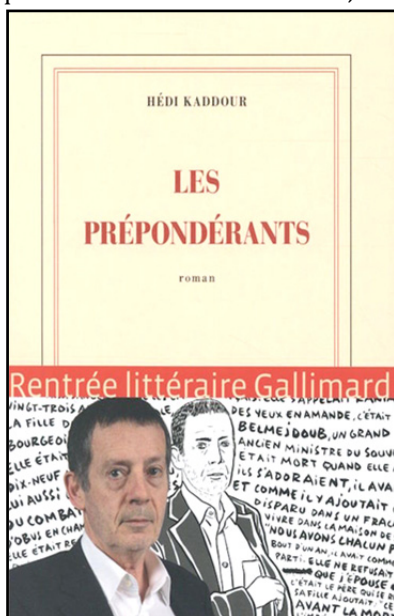
Nahbès, espace imaginaire d'une « Afrique profonde » des années 1920, est une petite ville maghrébine où colonisés et colonisateurs instituent un équilibre fragile menacé par l'arrivée, encore plus exotique (en changeant de perspective), d'une équipe américaine de tournage de. Le coin, apparemment très paisible, de Nahbès doit faire face au renouveau, ce qui l'ébranle en profondeur. En fait, le monde entier doit retrouver ses repères après une désastreuse et sanglante « activité commune » : la guerre.

C'est un roman qui nous permet de retrouver le plaisir de s'immerger dans une

ambiance exotique et de découvrir le regard d'un Autre pour lequel nous, Européens ou Américains, sommes exotiques. Le jeu de perspectives offert par les différentes voix des personnages qui prennent la parole est très nuancé. À travers cette grande galerie de personnages et une multitude de tableaux très vifs décrits en filigrane, en jetant de nombreux ponts vers l'Occident, Hédi Kaddour remet en discussion la question de la communauté par rapport à l'Autre. Quelle que soit la direction du regard entre les trois communautés (celle des colonisés arabes, des « Prépondérants » fran-

çais et celle des Américains), elle est révélatrice pour le lecteur. Les protagonistes sont choisis parmi les personnages qui n'ont pas peur de transgresser les limites de leurs propres communautés, qui vont au-devant de l'Autre et laissent la place aux questions et réponses essentielles. Tels sont : les Arabes Raouf et Rania, les Français Ganthier et Gabrielle, ainsi que les Américains Kathryn et Neil.

Le titre incite à la lecture et l'on ne met pas beaucoup de temps à comprendre que les « Prépondérants » sont les colonisateurs





français de la ville ainsi que les quelques riches, Arabes et Juifs, qui essaient d'accepter le Protectorat sans que leur dignité en souffre trop. C'est une situation de compromis qui n'a pas de pendant dans l'Allemagne de 1922-1923 qui ne veut pas céder à l'opresseur français et, en conséquence, tombe dans les affres d'un nationalisme acerbe. Vouloir être « Prépondérant » signifie, dans ce cas, activer des pulsions destructives du côté opposé, assumer d'être le détonateur d'un destin catastrophique pour l'humanité. Sans envisager un tel dénouement (le fascisme hitlérien), Raouf n'arrête pas de sanctionner les faiblesses d'une France dont il admire la culture, mais qu'il trouve injuste dans son désir accapareur.

Les idéologies véhiculées par les personnages tournent donc autour d'un sujet très sensible : à quel point l'Autre a-t-il le droit de nous imposer ses coutumes, ses lois ? Peut-on raisonnablement établir une hiérarchie sans que cela soit un abus ? Le roman représente une preuve que le passé ne cesse jamais de nous interpeller et nous permet de mieux comprendre et accepter l'Autre.

Du point de vue narratif, l'écriture n'est pas du tout simple car, au début, les plans semblent totalement séparés pour avancer vers une orchestration des voix des personnages très bien maîtrisée à la fin. Chacune des trois parties du roman contient au moins deux fils narratifs qui évoluent de manière parallèle, les chapitres où ils se rencontrent étant souvent traités en registre polyphonique. Si, au début, le lecteur est sous le charme d'une

entrée lente dans le romanesque, vers la fin, les événements se précipitent et l'on a du mal à accepter la mort du protagoniste (Raouf), annoncée toutefois par certains signes parsemés tout au long du récit. Ainsi, nous n'assistons pas à une action qui se livre facilement, car rien de ce qu'on pourrait prévoir ne s'accomplit. Bien au contraire, les surprises s'enchaînent jusqu'à la fin, Hédi Kaddour refusant tout cliché romanesque.

*Les Prépondérants* est un roman très riche quant à la diversité des thèmes traités : l'amour et la jalousie, la mort, la fidélité, l'amitié, la guerre, l'Autre sous ses différents visages (colonisé, colonisateur, occidental émancipé et même l'occidental face à la colonisation en Allemagne) etc. Les rencontres entre les différents personnages sont autant d'occasions de mettre en valeur les subtilités des langues qu'ils connaissent et les spécificités des cultures qu'ils représentent.

Hédi Kaddour nous offre dans *Les Prépondérants* une belle écriture romanesque, une excellente maîtrise des registres de la langue (dont le sommet est l'écriture polyphonique éblouissante du chapitre « Scardère »). La mise en valeur de la beauté et de la poésie de la langue arabe font de ce livre une magnifique découverte. Il faut aussi signaler la présence de nombreux personnages, ce qui demande un effort de mémoire et de multiples arrêts sur certains événements. Mais, malgré ces petits inconvénients, *Les Prépondérants* est un livre qui nous donne envie de suivre de près l'activité littéraire de son auteur.

**SIMONA ILIEȘ**

simonailies2005@yahoo.fr

## BOOK REVIEW

---

### Isabelle Autissier, *Soudain, seuls*, Paris, Stock, 2015, 252 p.

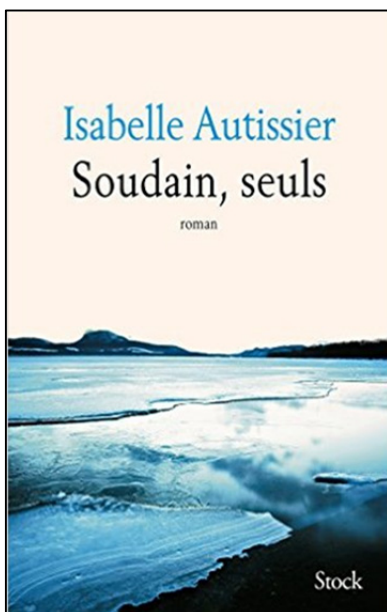
---

Isabelle Autissier, née en 1956 à Paris, interroge les frontières entre le réel et la fiction ; elle reprend des éléments de son métier – navigatrice française et, de plus, la première femme à avoir accompli un tour du monde en compétition en 1991 – dans ses écrits ; c'est ainsi qu'elle nous invite toujours à faire des voyages en palimpseste : le lecteur part à la recherche de l'histoire des personnages qui, à leur tour, sont en quête d'ailleurs. Roman de la crise humaine, *Soudain, seuls*, paru chez Stock en 2015, interroge les valeurs qui dominent et structurent notre époque.

Loin du moralisme et du didactisme, le texte présente l'histoire d'un couple qui va à l'aventure et auquel on peut s'identifier facilement ; la force du récit transforme le lecteur en spectateur : il participe activement au déroulement de la vie des personnages tout en prenant la posture qui lui convient le mieux : juge, psychologue ou frère d'âme d'un des protagonistes. Nous y retrouverons ainsi une étude de cas qui n'impose pas des hiérarchies de principes mais qui, tout au contraire, exemplifie une situation de vie.

Le droit de faire des choix est à maintes reprises souligné par l'auteure, la

structure dichotomique du livre étant, par ailleurs, présente à tous les niveaux du texte. Les deux parties qui constituent le récit, « Là-bas » et « Ici », forment une écriture en écho ; si la première partie parle de la vie du jeune couple, Ludovic et Louise, qui décide de partir loin du monde monotone pour changer le rythme de la vie quotidienne, dans la deuxième partie apparaissent les conséquences de cette aventure. De plus, il y a un jeu entre les espaces et entre les temps, dimensions qui se répondent en miroir : « Là-bas » est soutenu par un temps idyllique, un temps hors



du cadre actuel (car les deux personnages prennent le navire intitulé symboliquement « Janson ») et un espace éloigné de la scène ordinaire, tandis qu'« Ici » fait appel au temps et à l'espace de la société de consommation. Le jeune couple, bien qu'il soit un couple normal, a lui aussi une structure antagonique ; si Ludovic est le représentant par excellence de la famille riche, enfant gâté qui a toujours réussi grâce au prestige de sa famille, Louise est l'enfant effacée, la « petite » qui n'a jamais attiré l'attention de sa famille ; le plein et le vide, formes qui définissent les person-

nages, se rencontrent dans un même idéal : jouir de la vie.

Dans leur quête du bonheur, Louise et Ludovic s'engagent ensemble bien que la différence entre leurs esprits soit toujours présente en filigrane : Louise ne va pas renoncer à sa responsabilité tandis que pour Ludovic rien n'a de limites. Partis pour l'Afrique du Sud, Ludovic veut sentir davantage l'exotisme et propose de changer le cours de leur trajet ; cette décision et les conditions météorologiques néfastes font que le navire échoue sur une île. Loin de la civilisation, ayant l'espoir d'être sauvés, ils commencent une vie de Robinsons modernes – ils luttent pour se procurer de la nourriture, ils commencent à se raconter des histoires pour retrouver la normalité, ils se créent un programme de travail, etc. Mais, la peur les déshumanise peu à peu ; Ludovic perd de ses forces et Louise se voit obligée de le quitter. Après un long examen de conscience, elle est convaincue de son devoir de lutter pour sa survie ; au moment où elle revient chez son mari, c'est déjà trop tard, il meurt. Louise a la chance d'être sauvée après huit mois passés sur l'île.

Elle devient malgré elle la nouvelle héroïne de la société ; « Ici » la transforme en vedette : elle n'a plus de vie publique ; Pierre-Yves, journaliste qui s'intéresse à son cas, explique bien son nouveau rôle : « Je te le répète : tu n'y peux rien. La force de ton aventure, c'est que chacun peut s'y projeter. Nous avons tous peur de tout perdre, de nous retrouver déclassés, au

chômage, de subir un attentat, une catastrophe nucléaire, que sais-je. Toi, tu t'es battue, tu as survécu. Quelle inspiration ! Quand tu étais petite, il n'y a pas eu des gens que tu admirais et qui t'ont fait grandir dans ta tête, qui t'ont poussée à aller de l'avant ? Eh bien, aujourd'hui, c'est toi qui as ce rôle. Ne décrois pas ! » (p. 193)

Dans sa nouvelle position, elle a tout ce qu'elle veut mais elle n'est plus elle-même : elle est une image, une représentation de ce que les gens cherchent à voir. Même la rencontre avec sa famille se passe devant les caméras ; cet éloignement de soi transforme sa vie en une légende, en une belle histoire ; mais tout est faux : Louise cache sa trahison – elle ne dit pas qu'elle a abandonné son mari. La culpabilité l'envahit durant l'enterrement de Ludovic. Pour ne pas perdre le rôle difficilement assumé, elle s'en va : elle décide de passer quelque temps à la montagne, dans le Jura, loin de la société de l'or. La rencontre avec la nature la fait renaître : elle réussit à se sentir, de nouveau, bien dans sa peau ; elle se pardonne et part à une nouvelle recherche dans une nouvelle vie.

Roman dynamique et captivant, *Soudain, seuls* parle de l'ambiguïté de la solitude : serait-ce un devoir ou un trait inhérent à tout individu ? Malgré la liberté qu'elle offre, la solitude promet un égoïsme exacerbé qui annule toute chance de partage ; lecteurs, plongez-vous soudain dans l'aventure de ce couple pour ressentir à la fois leur bonheur et leur malheur!

**ANAMARIA LUPAN**  
anamarialupan@yahoo.com

## BOOK REVIEW

---

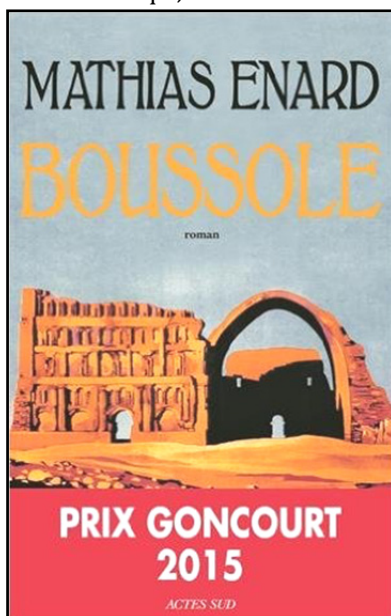
### Mathias Enard, *Boussole*, Paris, Actes Sud, 2015, 400 p.

---

Dans ce roman récompensé par le prix Goncourt en 2015, Mathias Enard raconte une belle histoire d'amour qui, bien qu'elle se passe dans ce début de siècle, ressemble plutôt aux grandes histoires d'amour d'antan. La bien-aimée inaccessible, la présence de la mort, la sensation de n'avoir accompli rien de va-leureux, sont autant de causes de dépression chez l'occidental blasé qu'est devenu le musico-logue autrichien, Franz Ritter. Il s'agit d'un roman très dense dans lequel les études érudites d'orientalisme de l'auteur sont mises à contribution et nous dévoilent un Orient inattendu : celui qui a été exploré au fil du temps par beaucoup d'Occidentaux fascinés non seulement par les traces archéologiques des anciennes civilisations, mais surtout par ce que la culture arabe a transmis à la culture européenne en l'enrichissant significativement. La boussole de ces amoureux de l'Orient indique, tout comme la boussole de Beethoven, l'Est ! La métaphore de la boussole renvoie aussi au cœur et, dans le cas de Franz, elle montre l'Est parce que Sarah n'arrête pas de s'en occuper, qu'il s'agisse du Proche-Orient ou d'un

Orient plus éloigné. Inaccessible au lecteur pressé, ce livre récompense avec générosité le téméraire : l'amour et la maladie, thèmes prépondérants, sont traités dans un registre sombre, celui du désespoir, qui contraste avec la beauté paradoxale de l'espace oriental où évolue Sarah, une chercheuse française d'une érudition remarquable. La belle Sarah représente l'aimant qui attire le narrateur et le motive pour continuer ses études orientalistes. Sa passion le contamine et le pousse à continuer des recherches auxquelles il aurait renoncé depuis longtemps.

Le fil narratif principal se déroule dans le plan du présent et décrit une nuit d'insomnie pendant laquelle Franz Ritter se rappelle au fil des heures – chaque chapitre marquant dans son titre l'heure de la nuit où commence un nouveau plongeon dans le souvenir – les séjours de recherche en Orient auprès de Sarah. Donc, le plan du présent, de la maturité menacée par la maladie et la mort, accueille les immersions dans le passé et nous offre un excellent roman à tiroirs avec une fin suspendue, provocatrice. La perspective de Franz recoupe celle de Sarah qui lui envoie ses



derniers travaux. Les phrases très longues des souvenirs de Franz sont suivies de phrases courtes, pleines d'inquiétude, du vécu douloureux du présent, tandis que Sarah transmet dans ses lettres une exubérance et une chaleur intarissables, doublées du ton précis et convaincant de ses argumentations scientifiques.

Chaque descente dans le passé privilégie un espace oriental ou une époque. Il s'agit des séjours qui, généralement, se trouvent sous la magie des nuits étoilées du désert et des jours pleins de lumière, des contes orientaux, des plats savoureux qu'on y consomme et d'autres raffinements locaux, mais aussi des souvenirs d'autres orientalistes étant passés par là, parmi lesquels il y en a qui ont eu d'incroyables aventures romanesques.

Sans avoir l'air de donner des leçons, Mathias Enard réussit, par l'entremise de son protagoniste, à nous familiariser avec cet univers spécial de l'orientalisme, plein de détails sur la musique, la littérature, la politique et l'art en général. Et tout cet amas de données n'est pas sans éclaircir des zones ténébreuses des rapports que l'Orient a dû entretenir avec un Occident dominant, décidé à tout exploiter au nom des intentions civilisatrices. Cela nous permet de comprendre mieux la tension qui pèse sur notre présent, car l'Orient n'arrive plus à trouver la paix depuis qu'il fait l'objet de

toutes les convoitises occidentales... Mais, comme le dit Sarah, « le monde a besoin de mixité » et accepter cela pourrait représenter la solution pour éliminer la violence de l'équation.

Par cette narration à la première personne Mathias Enard nous fait subir toutes les angoisses d'une nuit parsemée de souvenirs et de cauchemars. Il nous entraîne aussi bien dans les affres d'une poursuite de l'amour sans espoir, que dans les joies des rencontres de Franz avec Sarah. La quête de l'essence au milieu du désert et à travers les récits des exploits d'autres orientalistes, des prédécesseurs, les avancées de ses propres recherches sur l'influence de la musique orientale sur celle des Européens, Franz les doit toutes à Sarah. Ainsi s'explique le désespoir qu'il ressent lorsqu'elle, ravagée par la mort inattendue de son frère, choisit le retrait dans un monastère bouddhiste encore plus à l'est, ce qui s'avère à la fin une étape nécessaire dans son parcours initiatique lui permettant de retrouver la paix.

*Boussole* est un roman envoûtant qui, malgré les nombreux détails scientifiques et la tonalité sombre, nous propose une incursion dans un autre univers, l'orientalisme, un labyrinthe de références pour l'étude duquel la boussole doit rester en permanence à notre portée!

**SIMONA ILIEȘ**

simonailies2005@yahoo.fr

## BOOK REVIEW

---

### Tobie Nathan, *Ce pays qui te ressemble*, Paris, Stock, 2015, 540 p.

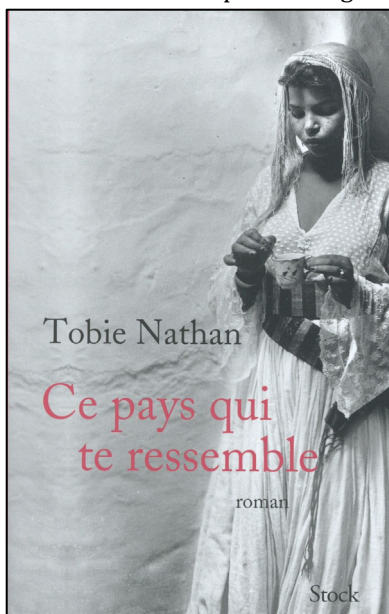
---

Tobie Nathan, représentant de l'ethnopsychiatrie en France, diplomate et écrivain, nous propose dans son dernier roman – *Ce pays qui te ressemble* paru chez Stock en 2015 – un voyage multiple et dense, ailleurs, dans un monde qui ne cesse d'enchanter et d'étonner par son dynamisme et par sa complexité. L'exotisme d'un univers éloigné de notre culture européenne fascine par sa poésie et par la magie qui font tomber toutes les frontières (qu'elles soient de race, de langue, d'âge, de confession religieuse, etc.).

Un livre fossoyant, qui ne met au premier plan la ressemblance – comme le titre l'indique, le pays ressemble au personnage féminin, Masreya, l'Égyptienne – que pour nous cacher le fait que la vraie ressemblance est faite de différences ; et des différences il y en a pas mal dans ce roman parce qu'il nous présente, sous diverses formes, des scènes de passage et de changement.

La confrontation entre passé et présent, entre tradition et modernité, entre superstition et rationalité est narrée à travers des repères temporels qui structurent l'ouvrage ; trois années – 1925,

1942 et 1952 – ponctuent la reprise de l'Histoire par l'histoire ; le grand et le petit dialoguent car l'histoire de l'Égypte – de 1925 à 1952 – réapparaît en filigrane à travers le trajet existentiel des protagonistes – Masreya et Zohar Zohar – frères de lait. L'Égypte de cette période est multiple : il y en a des Arabes, des juifs, des musulmans, etc. mais ils sont tous liés par des forces mystérieuses qui les dépassent et les rassemblent à la fois. Sans vouloir dire qu'il y a du progrès ou de l'évolution dans l'existence de ce pays et dans la vie de son peuple, l'auteur nous



offre un schéma très précis, chronologique, de leur existence ; à côté des repères temporels nous avons des indices spatiaux ; chaque année englobe des lieux emblématiques – par exemple, y sont mentionnés des noms de quartiers « HARET EL YAHOUD », « BAB EL ZOUWEILA » ou des noms de rues « RUE MOUFFETARD », « RUE MA'ROUF ».

L'importance accordée aux noms et aux lettres participe à la force de séduction de ce livre : la poésie des sons est mise en évidence dans le roman à maintes reprises ; dans une scène repré-

sentative pour la magie de l'Égypte, Zohar affirme : « Si on réfléchit, le monde n'est fait que de lettres, n'est-ce pas ? De toutes les lettres... J'ai parcouru, assemblé et réassemblé les lettres de mon nom, y recherchant la clé de mon destin. » (p. 168). C'est aussi à travers les lettres que s'établit un rapport entre le pays et son peuple ; sans reprendre les lois du réalisme balzacien, Tobie Nathan nous montre la manière dont un temps et un espace donnés conditionnent les gens qui y vivent. Chaque événement de l'Histoire de l'Égypte laisse des traces dans l'histoire de Zohar et de Masreya aussi bien que dans celle d'Esther et de Motty, les parents de Zohar. Le questionnement identitaire y est présent : nous apprenons que nous n'héritons que de nos parents, mais de l'univers entier ; Zohar sait qu'il appartient « au pays des pharaons » aussi bien qu'à « une mère possédée par les diables » et à « un père aveugle » (p. 107).

Un autre aspect essentiel du roman consiste dans la présentation des lois

sociales qui agissent dans l'Égypte de ce temps ; comme toujours et comme partout, il y a une forte hiérarchie sociale. Les marginaux, parmi lesquels nous trouvons d'ailleurs Esther et Motty, sont mis ensemble ; les deux souffrant d'un manque, ils se complètent et forment une personne « normale ». Des coutumes – l'interdiction d'épouser sa sœur de lait – y sont aussi bien représentées. Toutefois, ces forces sociales sont enfreintes par des émotions plus puissantes, par l'amour et la tendresse.

Bien qu'ancré dans une période et dans un espace, *Ce pays qui te ressemble* échappe par sa poésie aux conditionnements spatio-temporels ; roman du devenir, il est en même temps un questionnement sur l'identité – problématique très importante dans un monde qui se demande quoi faire d'autrui. Allez vite, lecteurs, vous perdre et vous retrouver dans ce labyrinthe de la recherche de soi à travers les voix de celui qui est différent !

**ANAMARIA LUPAN**  
anamarialupan@yahoo.com