

Knut Iwerslund

Norske klassikere

Litterære essays

Høgskolen i Hedmark  
Rapport nr. 16 – 2003

Online-versjon

Utgivelsessted: Elverum

Det må ikke kopieres fra rapporten i strid med åndsverkloven og fotografiloven eller i strid med avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

**Forfatteren er selv ansvarlig for sine konklusjoner. Innholdet gir derfor ikke nødvendigvis uttrykk for Høgskolens syn.**

I rapportserien fra Høgskolen i Hedmark publiseres FoU-arbeid og utredninger. Dette omfatter kvalifiseringsarbeid, stoff av lokal og nasjonal interesse, oppdragsvirksomhet, foreløpig publisering før publisering i et vitenskapelig tidsskrift etc.

Rapporten kan bestilles ved henvendelse til Høgskolen i Hedmark.  
(<http://www.hihm.no/>)

Rapport nr. 16 - 2003  
© Forfatteren/Høgskolen i Hedmark  
ISBN: 82-7671-314-9  
ISSN: 1501-8563



# Høgskolen i Hedmark

<b>Tittel:</b> Norske klassikere: litterære essays			
<b>Forfatter:</b> Knut Imerslund			
<b>Nummer:</b> 16	<b>Utgivelsesår:</b> 2003	<b>Sider:</b> 254	<b>ISBN:</b> 82-7671-314-9 <b>ISSN:</b> 1501-8563
<b>Oppdragsgiver:</b>			
<b>Emneord:</b> Litterære klassikere, kanon, Hanna Winsnes, Bjørnstjerne Bjørnson, Tryggve Andersen, Hulda Garborg, Hans Aanrud, Åsmund Sveen, Alf Prøysen, Ingvar Ambjørnsen			
<b>Sammendrag:</b> Artiklene i denne rapporten dreier seg alle om det en kan kalle litterære klassikere, fra Hanna Winsnes til Ingvar Ambjørnsen. Karakteristisk for de klassikerne som er trukket fram, er at de befinner seg litt i utkanten av den akademiske kanon. Dette henger sammen med at det er mye spennende litterært terreng å utforske utenfor de mest opptråkkede stiene, men det henger også sammen med at jeg både av egen lyst og på oppfordring har beskjeftiget meg en del med klassikere fra egen region.  Denne artikkelsamlingen inneholder også en del refleksjoner rundt spørsmål knyttet til hvordan vi velger ut våre litterære klassikere, hvorfor enkeltverk og -forfattere kanoniseres og ikke andre, hvilken rolle de litterære klassikerne i det hele tatt spiller i skjæringspunktet mellom fortid og framtid osv. Dette igjen har bakgrunn i en følelse av at de litterære klassikerne, i den stormfloden av informasjon og underholdning som flyter rundt med dagens mediemangfold, er under sterkt press.			





# Høgskolen i Hedmark

<b>Title:</b> Norwegian classics: literary essays			
<b>Author:</b> Knut Imerslund			
<b>Number:</b> 16	<b>Year:</b> 2003	<b>Pages:</b> 254	<b>ISBN:</b> 82-7671-314-9 <b>ISSN:</b> 1501-8563
<b>Financed by:</b>			
<b>Keywords:</b> Literary classics, canon, Hanna Winsnes, Bjørnstjerne Bjørnson, Tryggve Andersen, Hulda Garborg, Hans Aanrud, Åsmund Sveen, Alf Prøysen, Ingvar Ambjørnsen			
<b>Summary:</b> The essays in this report are all about what we can call literary classics, from Hanna Winsnes to Ingvar Ambjørnsen. Characteristic for the classics who are focused, is that they are situated somewhere in the fringe of the academic canon. This has to do with the fact that there is a lot of exciting literary terrain to explore outside the most established paths, but it also has to do with the fact that I, both at my own desire and on request, have been working a lot with classics from my own region.  This collection of essays contains also a lot of reflections on the question connected to how we are choosing our literary classics, why single works and authors are canonized and not others, what role the literary classics are playing in the intersecting point between past and future etc. This again is based on a feeling that the literary classics, in the flood of information and entertainment which is floating around in today's multitude of media, are under a strong pressure.			



## Forord

Denne rapporten inneholder et utvalg av de litterære artiklene jeg har publisert i de siste 10 årene. Noen av dem er ganske sterkt bearbeidet i den form de har fått her. Andre er nærmest opptrykk av tidligere versjoner.

Artiklene dreier seg alle om det en kan kalle litterære klassikere, fra Hanna Winsnes til Ingvar Ambjørnsen. Karakteristisk for de klassikerne som er trukket fram, er at de befinner seg litt i utkanten av den akademiske kanon. Dette henger sammen med at det er mye spennende litterært terreng å oppdage utenfor de mest opptråkkede stiene, men det henger også sammen med at jeg både av egen lyst og på oppfordring har beskjeftiget meg en del med klassikere fra egen region.

Nå er fortsatt Bjørnstjerne Bjørnson en sentral klassiker i academia, men de sidene ved Bjørnsons virke som her er tatt opp, hans forhold til folkehøgskolebevegelsen og hans litterære artikler, må sies å være i utkanten av det litteraturforskere og litteraturformidlere har vært mest opptatt av ved Bjørnson. Hanna Winsnes har nok vært en klassiker i alle år etter hennes levetid, men ikke først og fremst på grunn av sin skjønnlitterære produksjon. Tryggve Andersen har fått atskillig oppmerksomhet blant litteraturforskerne på 1900-tallet, og hans tekster har vært brukt i undervisning, men mindre og mindre i de seneste tiårene. Hulda Garborg, Hans Aanrud og Åsmund Sveen er alle forfattere som – på ulike måter og av ulike grunner – har fristet tilværelsen litt i utkanten av det sentrale klassikerfeltet. Alf Prøysen har vært en meget sentral skoleklassiker, men har så langt ikke riktig slått an som akademisk klassiker. Ingvar Ambjørnsen kan en kalle en moderne klassiker, som særlig har hatt grepet på unge mennesker.

Denne artikkelsamlingen inneholder også en del refleksjoner rundt spørsmål knyttet til hvordan vi velger ut våre litterære klassikere, hvorfor enkeltverk og -forfattere kanoniseres og ikke andre, hvilken rolle de

litterære klassikerne i det hele tatt spiller i skjæringspunktet mellom fortid og framtid osv. Slike spørsmål dukker naturlig opp når man har brukt et helt yrkesliv på å formidle den klassiske litteraturen, og samtidig opplever at klassikerne synes å være under sterkt press. I stormfloden av informasjon som flyter rundt med dagens mediemangfold, er de litterære klassikerne på vikende front.

Dette betyr ikke at disse refleksjonene har å gjøre med bekymringer rundt egen og kollegers karriereframtid. Det dreier seg mer om bekymringer for hvilken plass kunnskaper om fortida vil ha i utformingen av framtida. Det dreier seg helt generelt om hvilken plass historiserende forklaringer på ulike samfunnsfenomener vil ha når framtidige generasjoner skal forme sin virkelighet. Jeg tror at verden fort vil framstå som uoverskuelig og kaotisk hvis den historiske selvforståelsen blir for dårlig, og at en slik situasjon vil friste til mange lettvinde og ugjennomtenkte løsninger på kompliserte samfunnsproblemer.

Hamar august 2003

Knut Imerslund



## Innhold

Forord.....	7
-------------	---

### I

Hva er en litterær klassiker? .....	13
1.0 Allment om klassikeren .....	13
1.1. Klassikerbegrepet – historikk .....	13
1.2. Definisjon .....	14
1.3. Vesenskriterier og funksjonskriterier .....	18
1.4. Klassikerne og miljøet .....	22
1.5. Parallelltøpende litterære kulturer .....	24
2.0 Skoleklassikeren .....	28
2.1. Definisjon .....	28
2.2. Allmenne utviklingstrekk .....	31
3.0 Hvorfor leser vi klassikere? .....	36
3.1. Fortida viktig for framtida? .....	36
3.2. Argumentene .....	36
3.3. Klassikerne på vikende front? .....	41

### II

Hanna Winsnes – en fungerende klassiker? .....	45
Bjørnstjerne Bjørnson og folkehøgskolen .....	68
“...fordi jeg sommetider fik slig fortvivlet Fingerklø...” .....	84
Om Bjørnstjerne Bjørnsons litterære artikler. ....	84
Tryggve Andersen – romantiker og realist .....	102
Om Tryggve Andersens litteratursyn .....	102
Gullik Hauksveen – en morder «oppe fra bygdene» .....	115
Hulda Garborgs <i>Barndomsminne</i> – et glemselsprosjekt.....	128

Harmonisk realisme? .....	144
Om Hans Aanruds fortellinger .....	144
Åsmund Sveen – modernist og nazist .....	160
1.0 Ungdommen .....	160
2.0 Tenåringsdiktene .....	161
3.0 Diktningen i 30-årene .....	164
3.1 Debuten .....	164
3.2 <i>Andletet</i> .....	165
3.3 <i>Jordelden</i> .....	170
3.4 <i>Eros syng</i> .....	174
3.5 <i>Såmannen</i> .....	176
3.6 Modernist?.....	179
3.7 <i>Svartjord</i> .....	180
3.8 Bygdevisene .....	188
4.0 Krigen.....	193
4.1 <i>Norsk ånd og vilje</i> .....	193
4.2 Avisartikler .....	194
4.3 Hvorfor? .....	196
5.0 Etterkrigsdiktene .....	199
5.1 <i>Brunnen</i> .....	199
5.2 <i>Tonemesteren</i> .....	201
6.0 Klassikerstatus .....	202
6.1 Nyutgivelser .....	202
6.2 Litteraturhistoriene .....	203
6.3 Antologiene .....	204
6.4 Konklusjon .....	205
To opprørere i Alf Prøysens tidlige prosa .....	207
Outsidernes retorikk .....	218
Om språket i Ingvar Ambjørnsens roman <i>Hvite niggere</i> .....	218

### III

Bibliografi .....	235
Personregister .....	245
Opplysninger .....	253

**I**



# Hva er en litterær klassiker?

”En kanon bør være privat. Det er litt som med bord og seng. Du deler det ikke med alle.”

(Georg Johannesen i intervju i *Dagbladet* 22.10.00)

## 1.0 Allment om klassikeren

### 1.1. Klassikerbegrepet – historikk

Den romerske konge Servius Tullius (konge i årene 557–534 f. Kr.) delte borgerne i det gamle Rom inn i seks klasser etter formuesforhold. Den som tilhørte den rikeste og mest fornemme av disse klassene ble betegnet som *classicus*. Etter hvert ble dette ordet brukt metaforisk om alt som var korrekt og mønstergyldig, især når det gjaldt skrifter og kunstverk. Begrepet *scriptor classicus* ble brukt første gang av den romerske forfatteren Aulus Gellius (2. årh. e. Kr.) som betegnelse på en fremragende skribent, i motsetning til en *scriptor proletarius*, som betegnet det motsatte.<sup>1</sup>

Renessansehumanistene på 1500-tallet tok opp igjen dette ordet, og nyhumanistene på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet brukte det (Lindberg 1999:71). Klassisk kom da til å være en betegnelse på alt som hadde med gresk og romersk oldtidskultur å gjøre. Når man snakket om klassisk litteratur, tenkte man på den greske og latinske oldtidslitteraturen. Klassisk filologi var på samme måte en betegnelse på alle typer generaliserings-, systematiserings- og restaureringsarbeid knyttet

---

<sup>1</sup> Det synes riktignok ikke å være helt sikkert at det er slik betegnelsen *scriptor classicus* skal forstås. Jf. Erik Skyum Nilsen: ”Hvad mener de med en ’klassiker’”? i Hunosøe og Schwab: *At læse klassikere*, Kbh 1991, s.15f. Dette kan ifølge Skyum Nilsen også forstås som en forfatter som var velegnet som studieobjekt i skolen.

til den klassiske litteraturen, dvs. til språk og litteratur i gresk og romersk oldtid. Klassisk dannelse var likeledes den dannelse man kunne tilegne seg ved å studere den greske og romerske oldtidskulturen, og det å tilegne seg grunnverdiene og grunnholdningene i denne kulturen.

Etter hvert kom ordet klassisk i bruk med en videre betydning enn det som viste tilbake på gresk og romersk oldtid. Begrepet klassisk ble brukt på all kunst som ble lest og studert ut over sin egen samtid, og som ikke lenger hadde interesse bare på grunn av dens nyhet og aktualitet. Klassisk ble en betegnelse på den kunst som inngikk som en del av tradisjonen, dvs. den kunst som en ønsker å bære med seg kunnskap om og bruke inn i framtida. Fram mot vår egen tid er begrepet blitt tatt i bruk på stadig flere områder. I dag kan en for eksempel snakke om Beatles som klassikere innfor popens verden, og en kan snakke om Le Corbusier som en klassiker i moderne arkitektur. Ordet klassiker kan en – kanskje med et snev av metaforisk betydning – bruke også utenom den høgkulturelle sfæren. For eksempel kan en si at Jens Book-Jensen er en klassiker innenfor norsk populærmusikk. Samtidig har klassiker-begrepet beholdt sin opprinnelige betydning i enkelte sammenhenger fram til i dag. Når vi i dag taler om klassisk filologi, mener vi fortsatt språk- og litteraturvitenskap med gresk-romersk oldtidslitteratur som emne. Når vi taler om klassisk dannelse, mener vi fortsatt den dannelse som følger med en fordypelse i den gresk-romerske oldtidskultur. Men når vi snakker om klassisk dannelse i dag, er det helst om en danneskultur som ble dyrket av overklassen i flere europeiske land, også her hjemme, på slutten av 1700-tallet og gjennom mesteparten av 1800-tallet, og som hadde den gresk-romerske oldtidskulturen som et ideal.

## 1.2. Definisjon

*En litterær klassiker kan helt generelt defineres som et litterært verk som har beholdt en leserkrets ut over den tida det ble til i.<sup>2</sup> Ars longa, vita brevis. sa de gamle romere, visstnok som en oversettelse av en aforisme*

---

<sup>2</sup> Denne definisjonen sammenfaller så vidt jeg kan se med den Per Buvik gir i en kronikk i *Dagbladet* den 3.9.1995 med tittelen "De gode gamle", hvor det heter: "Det er tekster som stadig nye generasjoner finner fram til og bruker på sin måte, med eller uten utdanningssystemets hjelp. Disse tekstene er imidlertid så mange i tallet at det er tåpelig å prøve å samle dem i én lett oversiktlig kanon. Det holder lenge om vi nøyer oss med å kalle dem klassikerne."

utmyntet av legekunstens far, grekeren Hippokrates. Denne latinske aforismen kan oversettes med ”Kunsten er lang og livet er kort”. Den store kunsten har potensial til et lengre liv enn det mennesket som skapte den. Kunsten er udødelig, i motsetning til alt biologisk liv. Den har et *klassikerpotensial*. Ikke til å undres over at den som stadig konfronteres med sykdom og død – Hippokrates, og hans yrkesbrødre – søker noe som *varer*.

Litterære verks eller forfatteres klassikerstatus kommer til uttrykk som en virkning av at de leses, eller at noen ønsker at de skal leses. Selve det at et eldre litterært verk har klassikerstatus, kan uttrykkes ved at det blir brukt som leseboktekst i skolen, ved at det kommer til syne som intertekst i et nyere litterært verk, ved at det omtales i aviser og tidsskrifter, ved at det påvirker vår tale- og tenkemåte rent allment, bevisst eller ubevisst, eller ved at det på annen måte er til stede i nåtida. Når Knut Faldbakken skriver en roman med tittelen *Glahn*(1985), forteller det noe om Hamsuns *Pans* status som klassiker. Bak denne tittelen ligger det dessuten fra Faldbakkens side et bevisst spill på det lesende publikums kunnskap om *Pan* og hovedpersonen i romanen. Eventyr- og sagastilen i Bjørnsons bondefortellinger, og balladeetterligningen i Welhavens romanser, er andre eksempler på hvordan klassikere gjenspeiles i moderne litteratur. Når et eldre litterært verk på noen måte brukes i skolen, er det en god bekreftelse på dets klassikerstatus.

Det er ikke så interessant i denne sammenhengen å si noe om *hvor lenge* det må ha gått siden en bok ble skrevet for at den skal kalles en klassiker. I den vanlige språkbruk behøver det ikke å ha gått mange årene. Det henger blant annet sammen med at litteraturens omløpstid i våre dager er kort, svært mange utgivelser blir fort glemt, og en bok som fortsatt leses etter noen få år, kan en godt si har en slags klassikerstatus. Dette igjen kan ha sammenheng med at samfunnet utvikler seg raskt, og at litteraturen av den grunn fort føles fortidig. I år 2000 ble en dramatisert versjon av Dag Solstads roman *Genanse og verdighet* (1994) oppført på Nationaltheatret, og i programmet til denne forestillingen var Solstad intervjuet. Der blir han spurt om etterlysningen etter *Den store Samtalen* er like aktuell i dag (september 2000) som da romanen ble skrevet. Til det svarer Solstad bekreftende, og legger til: ”Men så er det ikke mer enn seks år siden boka kom, og da er det fortsatt en samtidsroman.” (Solstad 2000)

Det kan en tolke slik at Solstad mener at seks år gamle romaner er samtidsromaner og ikke klassikere. Men en kan også tolke den oppfatning inn i dette utsagnet at romaner som ikke lenger *føles* som samtidige, men som fortsatt er til stede i vår bevissthet, er klassikere. Og da har spørsmålet om hvor lang tid det må gå før et diktverk blir en klassiker, ikke bare å gjøre med hvor mange år det har gått, men også med hvor fort samfunn, tenkemåte, og kanskje også litterære former, forandrer seg. Hvis samfunn, tenkemåte og litterære former forandrer seg fort, blir diktverk som fortsatt brukes, fort til klassikere. Da kan også litterære tekster raskt komme til å føles fortidige. Hvis tidene ikke endrer seg, kan litteraturen føles samtidig lenger.

I *Aftenposten* for 7. mai i 2001 sto det anmeldt en teaterforestilling bygd på Jon Fosses drama *Nokon kjem til å komme*. I denne anmeldelsen som er skrevet av Elisabeth Rygg står det blant annet følgende: "Jon Fosses stykke fra 1996 har allerede rukket å bli en slags moderne klassiker." (Rygg 2001) I anmeldelsen ellers står det ikke noe som ytterligere bidrar til tolkningen av hva som ligger i dette utsagnet. Begrepet "moderne klassiker" er sikkert ikke ukjent for de som leser om kunst i aviser og tidsskrifter. Det er således et mye brukt begrep. Når en setter ordet "moderne" foran begrepet "klassiker", ligger det nettopp i det at den omtalte klassiker ikke er gammel, og at det derfor er litt paradoksalt å omtale den som klassiker. Ordsammensetningen "moderne klassiker" er altså et slags oxymoron. Når begrepet "moderne klassiker" er brukt i den nevnte artikkelen, tolker jeg det slik at stykket, til tross for at det er mer enn fem år gammelt, er mye lest, mye spilt, mye omtalt osv., og at det er derfor det kalles en "klassiker". Fem år er likevel ingen alder for en klassiker. Derfor "moderne". Kanskje kunne man også kalle Dag Solstads *Genanse og verdighet* en moderne klassiker og med det nettopp mene et verk som er relativt nytt, og som likevel så gammelt at det kunne vært glemt, men som likevel fortsatt leses.

Lena Lindgren bruker i en artikkel i avisa *Dagens Næringsliv* begrepet "samtidsklassiker" på en måte som synes nokså identisk med det Elisabeth Rygg legger i "moderne klassiker". Lindgrens formulering er slik: "De [en rekke norske bokhandlere] mener 'Halvbroren' tegnet til å bli en større samtidsklassiker enn kultromanen 'Beatles', som var Saabye Christensens gjennombrudd for 17 år siden." (Lindgren 2001, s. 53)



Samtidig har vi her å gjøre med et paradoksalt faktum, både når det gjelder den litterære klassikeren og andre typer klassikere. For på den ene siden ligger det i selve betegnelsen klassiker at vi har med et stykke litteratur å gjøre som ikke er blitt til i samtiden, men det ligger også i betegnelsen klassiker at vi har med litteratur å gjøre som fortsatt er interessant, og som kan og bør leses i vår egen tid. Her kommer vi inn på spørsmålet om klassiker-legitimering: Leser vi klassikere for å finne ut noe om den tida klassikeren ble til i, eller leser vi klassikeren for å finne ut noe om og for å få bekreftet noe i oss selv og vår egen tid? Dette er et spørsmål som involverer spørsmålet om hva en litterær tekst egentlig er, dvs. om den for eksempel er de forestillingene som fantes i forfatterens bevissthet da teksten ble til (*sensus litteralis*), eller om teksten egentlig er de forestillingene som framkalles i leserens bevissthet når teksten leses (*sensus spiritualis*). Dette er et spørsmål som skal drøftes mer inngående i et senere kapittel.

Går vi litt tilbake i tid, var det vanlig å begrense klassikerbetegnelsen til verker som i lengre tid hadde vist seg motstandsdyktige mot tidens tann. Etter dette synet burde en eksempelvis reservere klassiker-betegnelsen for forfattere med hele sin produksjon (og eventuelt sitt liv) avsluttet for noen tiår siden. Tidligere var det i det hele tatt vanlig når det gjaldt arbeidet med klassikerne, både i de store litteraturhistoriene og i skolens litteraturundervisning, å holde seg til den litteraturen som lå noe lenger tilbake i tid. Årsaken kunne i en del tilfeller være at litteraturen som lå nær i tid, var kontroversiell. Man ønsket å konsentrere seg om klassikere som hadde en så allmenn tilslutning som mulig, blant annet fordi avstanden i tid mildnet et eventuelt preg av avvik og opprør i deres verker. Her var det også et moment at et forfatterliv skulle være avsluttet før den endelige biografien kunne skrives, og det var gjerne den endelige biografien man ville presentere eksempelvis i skolen. (Steinfeld 1986 I:36f.) "[...] man fikk i hvert fall dø før man gjorde sitt inntog i skolen", tenker norsklærer Elias Rukla i Dag Solstads roman *Genanse og verdighet* (Solstad 1994:28). Det kan se ut som om dette er et synspunkt som deles av de som står bak L 97. Av de 49 forfatterne som nevnes ved navn i norskplanen, var bare to i levende live da planen var ferdig.<sup>3</sup> De to var Astrid Lindgren, som døde i januar 2002, og Anne-Cath. Vestly. Dette er en måte å forholde seg til

<sup>3</sup> Riktignok står det også flere steder at man skal lese tekster av nålevende, ikke navngitte forfattere.

klassikerne på som er mer i overensstemmelse med den ”klassiske” klassikerdefinisjonen, hvor man gjerne snakket om den litteraturen som hadde overlevd gjennom århundrer.

Det finnes i det hele tatt innenfor visse miljøer en konvensjon for en bruk av klassiker-begrepet som gjør klassikeren til noe mer eksklusivt og noe som er mer hevet over tidens og samfunnsgruppers skiftende smak enn det er lagt opp til her. Innenfor denne konvensjonen er en klassiker et diktverk som en gang for alle har dokumentert sin uomtvistelige plass innenfor kulturarven. I eksempelvis Vigdis Ystads innlegg i kanondebatten i 1995 kan en ane en slik grunnoppfatning. (Ystad 1995:9)

Det er heller ikke noe poeng i en slik allmenn klassiker-definisjon å angi eksakt *hvor stor* leserkretsen må være. Et diktverk kan i prinsippet være klassiker for en person, selv om det kanskje ikke er så vanlig å bruke klassikerbegrepet på denne måten.<sup>4</sup> Man vil gjerne reservere klassikerbetegnelsen for litterære verker som settes høyt og leses innenfor det som kan sies å utgjøre en *samfunnsgruppe*. Det finnes derfor heller ikke noen skarpe grenser mellom en klassiker og en ikke-klassiker. Det er heller ikke så vanlig at kanon-begrepet brukes om ett menneskes samlede klassikervalg, slik Georg Johannesen gjør det i et intervju når han sier at ”En kanon bør være privat. Det er litt som med bord og seng. Du deler det ikke med alle.” (Johannesen 2000)

### 1.3. Vesenskriterier og funksjonskriterier

Erik Skyum-Nielsen har i en artikkel forsøkt å gi en todelt definisjon av klassikerbegrepet. Han skiller mellom *vesenskriterier* og *funksjonskriterier*, og sier at

*”en litterær klassiker dels må være et verk udstyret med et bestemt sæt litterære egenskaber, dels må være et verk, der i kraft af disse og andre egenskaber faktisk har vist sig i stand til at initiere sin egen receptions historie, derved at det har undret, engageret og udfordret mennesker til skiftende tider.”* (Skyum-Nielsen 1991:9. Sainte-Beuve 1997:138f.)

---

<sup>4</sup> Her skal det bemerkes at begrepet *kanon* i denne artikkelen brukes om et utvalg av litterære klassikere som er i bruk innenfor en større eller mindre gruppe mennesker.

Historisk sett har definisjonene av hva en klassiker er, vekslet mellom disse to typene av kriterier. I gresk-romersk oldtid var det vesenskriteriene som var de helt dominerende. Dette hadde sammenheng med at man i oldtiden så på estetiske verdier, så vel som menneskelige verdier i det store og hele, som noe hevet over tiden og en gang for alle gitt. Stor diktning ville forbli stor diktning til alle tider, og var ikke noe som var avhengig av tidenes skiftninger. Slik var det likeledes blant renessansehumanister og klassisister. Med romantikken kommer for alvor funksjonskriteriene inn i bildet, som et ledd i omdefineringen av menneske, kultur og samfunn som dynamiske og historisk foranderlige. Fram mot vår egen tid er funksjonskriteriene blitt mer og mer dominerende, i takt med den økende relativiseringen både av estetiske og mer allmenne menneskelige verdier. Derfor er det kanskje noe overraskende at det legges så stor vekt på å formulere vesenskriterier i en artikkel fra vår egen tid, slik vi finner det hos Skyum-Nielsen.

I vår tid er det slik at hver generasjon må definere sine klassikerpreferanser. Ingen litterære verk eller forfattere kan regne med evig klassikerstatus, selv om de i en periode har vært høyt verdsatt. Det finnes da også atskillige eksempler på klassikere som i en periode har vært svært populære, men som så i etterfølgende perioder har hatt mindre betydning. En forfatter som Andreas Munch var populær og avholdt på hele 1800-tallet, mens knapt andre enn spesialistene vet hvem han var i dag.

Dette betyr ikke at ikke forestillingen om at klassikerstatus henger sammen med allmenngyldige estetiske verdier fortsatt eksisterer. Da forfatteren Ola Bauer døde i juni 1999 skrev Espen Haavardsholm følgende i en nekrolog: ”Gi en Bauer-roman til en sekstenåring, og han blir oppslukt. Sånn kommer det til å forbli, tror jeg. Ola er en klassiker.” (Haavardsholm 2001:44) Dette utsagnet er tvetydig. Det inneholder imidlertid en sterk antagelse om at enhver sekstenåring i dag blir oppslukt om han får en Bauer-roman i hendene. Hvis dette virkelig slår til, dreier det seg om et funksjonskriterium. Det er kanskje dette som hovedsakelig er grunnlaget for den konstateringen som kommer til slutt i sitatet, at Bauer er en klassiker. Men når det står at ”Sånn kommer det til å forbli”, er det ikke urimelig å tolke det slik at Haavardsholm mener Bauers forfatterskap har kvaliteter som gjør at en kan *forutsi* hans klassikerstatus også i framtida.

Da dreier det seg sannsynligvis ikke bare om det at sekstenåringer allerede har vist seg å sette stor pris på hans forfatterskap, men om allmenngyldige kriterier som gjør klassikerstatusen forutsigelig, dvs. om vesenskriterier.

*En* årsak til at en forsker som Skyum-Nielsen fortsatt opererer med vesenskriterier i tillegg til funksjonskriteriene, er at han da ikke behøver å beskjeftige seg med *all* litteratur som leses ut over sin egen samtid. Han bruker med andre ord vesenskriteriene til å kvalitetssikre sitt klassikerbegrep. Han bruker det til å ekskludere trivialklassikere som Sigurd Lybeck, Margit Sandemo, Hardy-guttene osv. Fra en side kan en se på dette som et forsøk på å gjøre den virkeligheten man tar for seg, mindre kompleks. Sett fra en sosiologisk synsvinkel er det man da gjør nemlig at man bruker vesenskriterier for å reservere klassikerbegrepet for den litteratur som hentes fram fra fortiden av en borgerlig-akademisk elite, og som er denne borgerlige elitens egen litterære fortid.

Ut fra det som er hensikten med denne studien, er det i utgangspunktet umulig å operere med noe annet enn funksjonskriterier i denne sammenheng. Jeg deler altså oppfatning med Henning Hagerup når han sier at "Det finnes ingen essensielle kvaliteter ved de forfatterne vi kaller klassikere som kan reduseres til et grunnleggende sett av vesenskriterier à la storhet, universalitet, mangfoldighet, skjønnhet, enkelhet og tvetydighet." (Hagerup 1997:12) Dette henger blant annet sammen med at en av de problemstillingene som er interessant når det gjelder klassikerne, er spørsmålet om hvilke samfunnsgruppers lesning skolen har hentet sine klassikere fra. Dette innebærer at en studerer klassikerutvalget i skolen fra en litteratursosiologisk synsvinkel. Da kan vi ikke innføre vesenskriterier som ekskluderer noen av de klassikerne som vitterlig er i bruk i skolen.

Ett generelt argument mot vesenskriterier i forbindelse med en definisjon av hva en litterær klassiker er, kan være at det finnes en lang rad diktverk som oppfyller alle vesenskriterier man er i stand til å formulere ut fra de diktverkene som *har* fått klassikerstatus, diktverk som i høg grad ville tåle å bli lest om igjen,<sup>5</sup> men som likevel er gjemt og glemt for all ettertid. Mange diktverk går i glemmeboka selv om de er fremragende og – i

---

<sup>5</sup> Rolv Nøtvik Jakobsen sier i artikkelen "Kva er ein religiøs klassikar?" at en klassiker er en tekst som tåler å bli lest om igjen (Jakobsen 1997:99). Etter undertegnendes mening hjelper ikke dette hvis den ikke *blir* lest om igjen, selv om den ville tåle det.

manges øyne – minst like gode som diktverk som *blir* husket, og uten at det er mulig å forklare hvorfor. Ikke minst gjelder det diktverk som allerede i samtida blir utropt til klassikere, men som likevel blir glemt etter noen år. I den brutale utvelgelsesprosessen som skjer her, spiller uoverskuelige tilfeldigheter, tilsynelatende irrasjonelle prioriteringer og uforutsigelige litterære valg alltid en viss rolle.

Ut fra den definisjon som her er gitt, er en klassiker et litterært verk som fortsatt leses, i hvert fall i visse grupper. Å omtale diktverk fra for eksempel 1800-tallets norske litteratur som ikke leses av noen i dag som klassikere, ville etter dette være en selvmotsigelse, og dagens klassikere kan godt ha mistet sin klassikerstatus om 50 år. Er diktverkene glemt, er de heller ikke klassikere, selv om de aldri så mye er ufortjent glemt.<sup>6</sup> Ut fra den definisjonen av en klassiker som er gitt her, er altså historiens dom til enhver tid korrekt.

Ut fra en rent funksjonell klassikerdefinisjon er det i dag vanskelig å finne diktverk eller forfattere som fungerer som klassikere for absolutt hele nasjonen. Svaret på spørsmålet om hva en klassiker er, vil avhenge av hvem vi spør, eller hvilke kilder vi tar utgangspunkt i. Dette vil igjen si: hvilke samfunnsgruppers preferanser vi velger å legge vekt på. Unntaket er den rituelle bruken av visse litterære tekster i det offentlige rom. (Jf. ”Ja, vi elsker”)

Vi kan for eksempel gjennom leserundersøkelser ta utgangspunkt i den litteraturen som fortsatt leses av en viss minsteandel av befolkningen, barn og/eller voksne, kvinner og/eller menn, borgerskap og/eller arbeiderklasse. Tar vi derimot utgangspunkt i de store litteraturhistoriene, vil vi sannsynligvis finne ut at de omtaler en del forfattere som ikke lenger leses av noen stor gruppe mennesker, og helst av folk som i profesjonelt ærend oppsøker dem, mens de til gjengjeld ikke omtaler en del eldre litteratur som fortsatt leses. Man kan også velge å bruke som utgangspunkt for en klassikerdefinisjon den litteraturen som brukes som pensum ved skoler og universitet, og man kan bruke en kombinasjon av alle disse kriteriene. Når

---

<sup>6</sup> Forfatteren Svein Jarvoll formulerer det slik i et intervju i (Jarvoll 1997:26), som svar på et spørsmål om evnen til å overleve er et kriterium på hvorvidt et verk er klassisk: ”Hvis det finnes noe kriterium, så må det være nettopp det. Noen forfatterskap overlever, og det er jo ikke uten grunn, men det ligger et element av tilfeldighet og vold i det.”

man snakker om klassikere, bør man altså også snakke om klassikere *for hvem*. Og på dette området syndes det mye. Mange later som om den smak de representerer, er alles smak, eller en smak basert på udiskuterte og udiskutable kriterier. Man framstiller altså sin gruppes partikulære smak som allmenn. På denne måten kan en se på en gruppes klassikervalg som maktbruk gjennom språket. (Nyernes 1997:7)

Til grunn for synspunktene som er referert ovenfor, ligger den oppfatning at et diktverk blir klassiker ikke bare i kraft av diktverkets egenskaper isolert sett, men også i kraft av at det er mennesker i individuelle og sosiale konstellasjoner i ettertid som har bruk for disse verkene på ulike måter. Når det er umulig å forutsi et samtidig diktverks mulige klassikerstatus i framtida, har det altså å gjøre med at de individuelle, kulturelle og sosiale forhold som betinger utpekingen av framtidens klassikere, ikke kan forutsis. I oldtiden kunne man med større sikkerhet forutsi hvilke diktverk som ville bli klassikere, for da kunne man forutsette at samfunnsforholdene ville forbli noenlunde stabile og uforandret i all framtid. Samfunnsforholdene var *gitt*. Slik er det ikke i dag.

#### **1.4. Klassikerne og miljøet**

Rennesansehumanistene og nyhumanistene så på de gresk-romerske klassikerne som litterære verker som til alle tider skulle framstå som fullkomne ideal, og som det var et mål for samtidens forfattere å etterligne. Klassikerne var for dem *eksemplariske*. Dette forutsatte et menneskesyn som gikk ut på at det fundamentalt menneskelige, det som berøres av den store, mest verdifulle diktningen, var *statisk* og uforanderlig, og uavhengig av historisk tidspunkt, sted og miljø. Fram til i dag kan en si at det har funnet sted en *historisering* og en *relativisering* av synet på hva som er stor diktning. Vi har innsett at den litterære smaken er i konstant endring. Vi har også innsett at ikke alle mennesker i samme land har samme smak, og at de færreste tror at det går an å stille opp mønstre for hvordan god diktning skal være som kan gjelde for alle mennesker over alt til alle tider. Synet på hva som er stor diktning vil variere med historiske og sosiokulturelle variabler.

Denne relativiseringen av den litterære smaken kom for alvor i løpet av det 19. århundre, og hang sammen med store kulturelle og sosiale forandringer, både i Europa og her hjemme, i løpet av dette århundret. Én

viktig ting som skjer, er at leseferdighetene blant folk i løpet av 1800-tallet ble dramatisk forbedret, og at folk flest i økende grad leste, ikke bare religiøse skrifter, men også verdslig litteratur.<sup>7</sup> Det at det kommer til lesere fra nye samfunnslag, bidrar til endrede litterære preferanser i befolkningen, og til endring i klassiker-preferansene.<sup>8</sup> En annen side ved denne utviklingen er det at de som produserte litteraturen, forfatterne, etter hvert rekrutteres fra alle sosiale lag, ikke bare fra en liten, snever og homogen kulturell og sosial elite, den eliten som i flere hundre år hadde dyrket den klassiske dannelsen. Dette fører til at vi etter hvert utover på 1800-tallet får en verdslig litteratur som i miljøskildring og verdigrunnlag gjenspeiler nye samfunnsgruppers liv og holdninger. (Andreassen 1986:22ff.) Dette ble begynnelsen på den utvikling som akselererte fra siste halvdel av 1800-tallet av og utover på 1900-tallet, og som medførte at samfunnet kom til å bestå av ulike grupper med ulik litterær smak og derfor også med ulike klassiker-preferanser.

En annen side ved denne utviklingen er at den nasjonale *litteraturhistorien* vokser fram utover på 1800-tallet, både som akademisk disiplin og som emne i morsmålsundervisningen i skolen. I Norge får vi de første mer omfattende framstillingene av norsk litteraturhistorie med H. Olaf Hansens *Den Norske Literatur fra 1814 indtil vore Dage. Et bidrag til Norsk Literaturhistorie* fra 1862 og Lorents Dietrichsons *Omrids af den norske Poesies Historie* fra 1866 og 1869. Fra begynnelsen av 1800-tallet hadde man likeledes i Norden begynt å gi elevene i den lærde skole en innføring i nasjonens språk og litteratur. Til å begynne med hadde leseverkene form av krestomanier, dvs. tekstene i dem var ordnet etter sjanger, slik det var vanlig i gresk-romersk oldtid og under den klassisistiske perioden på 1600-

<sup>7</sup> Spørsmålet om folks lese- og skriveferdigheter i Norge på 1700- og 1800-tallet er omdiskutert. (Vannebo 1994:16ff.) Her framgår det blant annet at leseferdighetene blant folk på landsbygda i Norge ennå på midten av 1800-tallet kunne være meget mangelfulle.

<sup>8</sup> Dette er eksempelvis noe en kan lese ut av den franske kritikeren Madame de Staëls (1766-1817) berømte bok *De l'Allemagne* fra 1810. Her påpeker hun at de franske klassisistiske forfatterne bare leses av en liten overklasse, mens de franske romantikerne satte høyt, eksempelvis Shakespeare i England og Goethe i Tyskland, leses av hele folket. (Staël 1997:134ff.) Dette var nok en sannhet med modifikasjoner, men at de hadde et større og mer folkelig publikum enn de franske klassisistene, kan det ikke være tvil om.

Mme de Staël taler for øvrig i det nevnte bokutdraget om fransk litterært miljø som mer klassisistisk orientert enn tysk og engelsk, og dette bekreftes av Charles Augustin Sainte-Beuves påvisning av hvordan Det franske akademis ordbok så sent som i 1835 definerer klassiske forfattere som litterære *forbilder* som har etablert *regler* som kunsten må *rette seg etter*. (Sainte-Beuve 1997:138.)

og 1700-tallet. Etter hvert ble imidlertid tekstene ordnet kronologisk. Samtidig kom det eksplisitte formuleringer med krav om innføring i den nasjonale litteraturhistorien i den høgere skolens planer. (Steinfeld 1986 I:35ff.)

Striden mellom Wergeland og Welhaven og Wergelands arbeid for folkeopplysning kan eksempelvis sees som begynnelsen på denne utviklingen her i Norge. Welhaven argumenterte for allmennmenneskelige og evig gyldige litterære normer, hevet over den historiske omskiftelighet. Han argumenterte også med at Wergeland satte seg ut over allmenngyldige sjangerkrav. Wergeland, argumenterte for at de litterære normene var omskiftelige, og at det nye og originale – foranderlighetens uttrykk – nettopp var en viktig side ved det litterært verdifulle. Dette økte selvbevisstheten hos borgerskapet og allmuen, og sansen for nasjonal og folkelig kultur ble vekt, på bekostning av den klassiske dannelselse. Utgivelsene av brødrene Grimms eventyr i Tyskland og Asbjørnsen og Moes her hjemme er ett av mange eksempler på at nye samfunnsgruppers, dvs. allmuens, fortellinger rykker inn i klassikerfeltet. Når fru Wenche i Kiellands *Gift* river *Illiaden* ut av hendene på Abraham og Lille Marius og gir dem *Snorre* i stedet, danner det på en måte en foreløpig kulminasjon på denne utviklingen på 1800-tallet. En lite fokusert side ved overgangen mellom klassisisme og romantikk i europeisk litteratur er altså at den betegner den mest omfattende utskifting av klassikere i nyere tid.

### **1.5. Paralleltløpende litterære kulturer**

Den litterære kulturen i Norge på 1800- og 1900-tallet preges av at den ikke er bare én, men en rad litterære kulturer fordi folk i alle samfunnslag har lært å lese og skrive. Dette har ført til at vi har fått paralleltløpende forfatter- og leserkulturer preget av ulike miljøer mer eller mindre avsondret fra hverandre – men selvfølgelig med store overlappinger – med høyst forskjellige klassiker-preferanser. Disse miljøene kan være *geografisk* betinget på den måten at vi for eksempel i Nord-Norge har en del forfattere som har sosiale og kulturelle røtter i denne landsdelen, og som leses mer og fungerer som klassikere i høgere grad i denne landsdelen enn i resten av landet. Forfattere som Arvid Hansen og Idar Kristiansen kan være eksempler på dette. Knut Hamsun vil nok de fleste oppfatte som en klassiker for hele befolkningen, men fordi han vokste opp i Nord-Norge, og fordi han særlig har skildret mennesker



og miljø med nord-norsk bakgrunn, har han vært en særlig sentral klassiker i Nord-Norge. På samme måten har Alf Prøysen og Tryggve Andersen hatt en spesiell klassikerstatus på Hedemarken, Vilhelm Krag på Sørlandet, Per Sivle i Sogn og Oskar Braaten i Oslos østlige bydeler.

*Kjønn* er også i noen grad utgangspunkt for et skille mellom lesergrupper med tilhørende litterære klassikere. Kvinner og menn har til alle tider i noen grad hatt ulike litterære preferanser, og begge kjønn har sine egne foretrukne klassikere.<sup>9</sup> Når romanen ble en populær sjanger utover på 1800-tallet, var det i første omgang særlig blant de undersysselsatte kvinnene innenfor borgerskapet. I Jonas Lies *Familjen paa Gilje* finnes det et interessant eksempel i skildringen av den mellomste av døtrene på Gilje, Thinka. Hun gifter seg etter påtrykk fra foreldrene med den mye eldre fogd Gülcke, men var egentlig forelsket i kontorist Aas. Forfatteren mer enn antyder at hun kompenserer for et usselt liv med fogden ved å lese romaner, og at hun i tankene flytter ”sin uforglemmelige Aas over fra den ene Helteham i den anden, – fra Emilie Carlén til James, fra Walter Scott til Bulwer, fra Alexander Dumas til Eugène Sue!” (Lie 1934:157) Her får vi da også noen av de klassikernavnene som var aktuelle for kvinnelige lesere i Norge på 1800-tallet. Flere av disse forfatternavnene var nok ellers like aktuelle for mannlige lesere, men da som nå var det flere kvinner enn menn som leste skjønnlitteratur.

Ulike *aldersgrupper* har også sine egne klassikere. En litteratur spesielt for barn har vi hatt i vel 200 år. De eldste barnelitteraturforfatterne Sonja Hagemann omtaler i sin trebinds barnelitteraturhistorie lever og virker på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet. (Hagemann 1978) De eldste barnelitteraturforfatterne som en på noen måte kan si fungerer som klassikere i dag, er forfattere som Asbjørnsen og Moe, Henrik Wergeland, Elling Holst (som særlig samlet og utga klassikere innenfor folkepoesien for barn), Rasmus Løland, Dikken Zwiłgmeyer o.a.

*Sosialt miljø* har i høg grad vært utgangspunkt for skiller mellom litterære miljøer og litterære tradisjoner. Eksempelvis har vi fra slutten av 1800-

---

<sup>9</sup> Ett trekk ved den litterære feminismen på 1980- og 1990-tallet er at den hevder at våre nasjonale litterære klassikere i virkeligheten er *mannssamfunnets* litterære klassikere, og at en ny litteraturhistorie må skrives hvor kvinnes klassikerpreferanser må komme sterkere fram. Når en norsk kvinnelitteraturhistorie blir utgitt i 1988-90, har den bakgrunn i dette synet.

tallet hatt en arbeiderklasse med sin egen kultur og sine egne klassikere. Noen av disse klassikerne som skildrer arbeidermiljø, og som oftest er skrevet av forfattere med arbeiderbakgrunn, har vært lest både utenfor og innenfor arbeidermiljø, slike som Per Sivle, Rudolf Nilsen, Johan Falkberget, Oskar Braaten, Alf Prøysen, o.a. Andre forfattere med rot i arbeidermiljø har primært vært lest i dette miljøet, som Rudolf Muus, Sigurd Lybeck, Karen Sundt, Jon Flatabø o.a.

*Livssyn* kan også sies å være utgangspunkt for litterære miljøer i den forstand at vi for eksempel har en tradisjon for folkelig kristen skjønnlitteratur i dette landet med sin egen litterære tradisjon og sine egne litterære klassikere. Disse klassikerne og deres lesere utgjør i høy grad et lukket litterært system med egne forlag (Ansgar, Lunde), egne bokhandler og lesere som befinner seg i lukkede miljøer med lite dialog mot andre deler av den litterære offentligheten.

*Suttung-miljøet* er eksempel på en litt spesiell subkultur med sine egne klassikerpreferanser. Klassikerutvalget i dette miljøet skyldes særlig Ingeborg Refling Hagen og hennes syn på hva som er interessant og lesverdig litteratur, men hennes klassikerpreferanser kan igjen forstås som resultat av blant annet påvirkning fra ett bestemt miljø, særlig folkehøgskolemiljøet hun selv opplevde i sin ungdomstid. (Kalleberg 2000:53ff.)

Det klassikerutvalget som har vært brukt i den *akademiske* litteraturformidlingen, og som gjerne har hatt støtte innenfor eliten av frie litterater, er i de siste par hundre år det som har hatt størst prestisje. Dette kan vi blant annet avlese på den innvirkning det har hatt på klassikerutvalget i skolen. Hvis vi tar utgangspunkt i det klassikerutvalget som har dominert *pensumlistene* innenfor de nasjonale litteraturstudiene ved universitetene, er dette – i forhold til folks lesning generelt – et forholdsvis snevert utvalg av klassikere som av en intellektuell elite med røtter særlig i borgerlig kultur og borgerlig smak har vært utpekt som den mest verdifulle. Det kriteriet som mest eksplisitt har vært brukt gjennom tidene for å begrunne klassikerutvalget, er det estetiske. Tar vi utgangspunkt i den *litteraturforskningen* som har vært drevet ved universitetene, blir klassikerutvalget fortsatt ganske snevert, men ser vi på *litteraturhistoriene* som fra midten av 1800-tallet har vært skrevet av forskere med basis i de

akademiske miljøene, ser vi at disse favner mye videre og gjerne omtaler et mye bredere utvalg litteratur, selv om dette også varierer fra litteraturhistorie til litteraturhistorie.

Mengden av lesere har altså ikke vært avgjørende for de akademiske miljøenes klassikerutvalg. I stedet har man insistert på litterær kvalitet og representativitet. Dette er nok bakgrunnen for Mark Twains definisjon av en klassiker: "Classics are books people praise and don't read." I dette ligger det at akademia i høg grad har hatt makt til å definere det litterært verdifulle (Jf. Bourdieu om de intellektuelle), men ikke kunnet tvinge folk til å lese den litteratur som har vært utpekt som klassikere.

## 2.0 Skoleklassikeren

### 2.1. Definisjon

*Ut fra den definisjonen av en litterær klassiker som er gitt ovenfor, er det naturlig å definere en litterær skoleklassiker som en litterær tekst som brukes i skolen ut over den tida den ble til i. Skolen er i denne sammenheng å betrakte som ett spesielt miljø eller en egen kultur med sitt eget klassikerutvalg, som ikke er identisk med klassikerutvalget i noe annet miljø. Riktignok er det slik at enkelte miljøers klassikerpreferanser påvirker skolens utvalg av klassikere mer enn andres, men klassikerutvalget i skolen har i dag sin egen profil også på den måten at en kan finne eksempler på litterære klassikere som har overlevd i skolen og ingen andre steder.*

Når vi skal studere skoleklassikerne og skoleklassikernes historikk, har vi særlig tre kilder til kunnskap om dem, nemlig *lesebøker* og *tekstantologier*, *læreplaner* og *litteraturhistorier*. I tillegg vil man i enkelte tilfeller kunne finne interessant stoff i en del memoarlitteratur hvor forfatterne forteller om sin skolegang. Når det gjelder skoleklassikernes status i dag, er også *dagens aktive lærere* og deres klassikervalg avgjørende. Skal klassikerutvalget i skolen de siste 40-50 årene kartlegges, er altså *dagens lærere* en interessant informantgruppe. For grunnskolens vedkommende er de separate litteraturhistoriene ikke noe stort område i denne sammenheng, ettersom det er laget få slike, og de litteraturhistoriene som er laget, har kanskje ikke vært brukt særlig mye. Det finnes imidlertid atskillige korte og lengre litteraturhistoriske framstillinger i lesebøkene. Skal en derimot studere klassikernes plass i den videregående skolen, vil studiet av litteraturhistoriene innta en sentral plass. Det området som det er forsket mest på, er nok lesebøkene og deres historikk. Her er det allerede framskaffet omfattende kunnskap om hvilke tekster som gjennom de vel to århundrene vi har hatt leseboka, har fungert som grunnskoleklassikere. Læreplanene er naturligvis også studert og kommentert av mange i ulike sammenhenger.

Skoleklassikerne har det særegne ved seg at de ikke aktivt er valgt av de som de fremst er beregnet på og skal leses av, nemlig barna. Derfor må skoleklassikerne studeres som et uttrykk for hva nasjonens *voksne*

befolkning mener er god og nyttig lesning for de unge. Klassikerlesningen har altså et oppdragende sikte, og skjer ikke sjelden med en mer eller mindre motvillig holdning fra elevenes side. Dette kan ha sammenheng med tendensen hos de voksne som står for utvalget av skoleklassikere til å velge litteratur som egentlig er tenkt for voksne lesere, og som derfor stiller for store krav til språk- og livserfaring. Lesningen av de store nasjonale klassikerne som Wergeland, Bjørnson, Ibsen, Kielland o.a. blir nok av mange sett på som en del av innvielsen av de unge i voksenverdenen.

En annen grunn til at enkelte skoleklassikere møtes med motvilje fra elevenes side, er at barna ikke selv frivillig ville valgt å lese dem, selv om de er tekster beregnet på barn. De er altså tekster som de voksne mener at barna bør lese, men som barna ville prioritere lavt hvis de fikk velge fritt. Men fordi de er beregnet på barn, leser heller ikke de voksne dem for sin egen skyld, selv om de mener at barna bør lese dem.

En viktig faktor å ta hensyn til når vi skal studere skoleklassikerne, er at de voksne som har valgt klassikere for lesebøkene, planene og litteraturhistoriene, har tenkt på at de skal kunne fungere for *alle* landets grunnskoleelever, uansett sosial og geografisk bakgrunn, og uansett kjønn. Det må med andre ord forutsettes at de ikke bare har valgt tekster ut fra sine egne subjektive vurderinger, men at de har gjort valgene med tanke på at barn med svært ulike forutsetninger, interesser og behov skal finne noe av interesse blant de klassikerne som leses. Kommersiell suksess er blant annet avhengig av slike overveielser.

Kommersiell suksess er riktignok ikke primært avhengig av hvordan barna trives med og har utbytte av de klassikerne de blir presentert for, men hvordan *lærerne* trives med dem, eller hvordan lærerne mener at barna trives med dem. En må forvente at lærerne ikke bare tenker på hva de selv tror barna har godt av og liker å lese, men at de også er opptatt av å velge klassikere som de i praksis kan observere at barna får noe ut av og leser med interesse. Slik kan barnas reaksjoner på leseverkene indirekte være avgjørende for hvilke leseverk lærerne velger likevel. Men årsakene til at enkelte leseverk blir valgt framfor andre, er kompliserte og har ikke bare sammenheng med det aktuelle tekstutvalget de presenterer.

De voksne som skal velge, må dessuten hele tiden vurdere hva barn i den aktuelle alderen har forutsetninger for å forstå. Som helhet skal utvalgene nemlig fungere for elever av begge kjønn, i alle landsdeler og fra alle sosiale lag. I praksis er det likevel ikke slik at alle nasjonens voksne er med og velger, det er bare noen få personer som har reell innflytelse, i hvert fall på de endelige valgene. Lesebokredaktører som P. A. Jensen, Nordahl Rolfsen, Andreas Austlid, Mathilde Munch, Sven Svensen og Thorbjørn Egner, og pedagoger som Hartvig Nissen, Ole Vig o.a. og deres grunnleggende pedagogiske, litterære, ideologiske skjønn har hatt stor betydning for hvilke litterære verk i vår litteraturhistorie som også har vært etablerte skoleklassikere.

Også bak skoleplanene står det enkeltmennesker som har hatt stor innflytelse på innholdet i dem. Disse har i de fleste tilfeller vært mer anonyme, fordi planene i prinsippet er de politiske makthavernes ansvar. Derfor vil nok også det politiske nedslaget i klassikerutvalget, på bekostning av de faglige hensynene, være tydeligere slik det kan avleses i utformingen av planene enn i de øvrige kildene vi har nevnt. I det hele vil det være et viktig studieområde å undersøke hvordan klassikerutvalget i skolen også henger sammen med mer allmenne kulturelle, politiske og sosiale strømninger i tida.

Skoleklassikere hentet fra den egne *nasjonale* litteraturen er i vår del av verden av relativt ny dato. Den nasjonale litteraturhistorien som eget emneområde i morsmålsstudiet, kom inn i den lærde skole i Norge fra midten av 1800-tallet. Normalplanen fra 1857 krevde et visst kjennskap til dansk og norsk skjønnlitteratur, og i 1861 kom den første leseboka med tekster fra nasjonallitteraturen som var kronologisk oppbygd, nemlig Hartvig Lassens *Læsebog i Modersmaalet for Skoleernes høiere Klasser*. (Steinfeld 1986 II:134) Tidligere var litteraturen presentert sjangermessig ordnet, slik den greske og romerske oldtidslitteraturen gjerne var ordnet, og fungerte mest som eksemplariske mønster for elevenes egen skrive- og opplesningsaktiviteter. Når det gjelder allmueskolen, fikk den nye loven om allmueskoler på landet i 1860 stor betydning fordi den betegnet overgangen til en mer sekularisert skole og bruken av mer rent litterære tekster i skolen. P. A. Jensens lesebok, som kom ut første gangen i 1863, var den første leseboka for allmueskolen som virkelig tok hensyn til dette.

Her var det tekster av Welhaven, Wergeland, Andreas Munch, Hanna Winsnes, Jørgen Moe, Bjørnson og mange andre. (Steinfeld 1986 II:167ff.)

Studerer vi det litterære klassikerutvalget i skolen fra midten av 1800-tallet og fram til i dag, vil vi finne at visse samfunnsgruppers litterære og ideologiske preferanser gjenspeiles i dette klassikerutvalget mer enn andres, selv om det i utgangspunktet skal fungere for alle skolebarn. Skolen er en arena hvor ulike samfunnsgrupper hele tida kjemper for å plassere *sin* kulturelle kapital. Dette preger også klassikerutvalget i skolen. Ovenfor var vi inne på at det finnes relativt autonome litterære kulturer betinget av geografi, sosial og kulturell tilhørighet og kjønn med litt ulike klassikere innenfor hver kultur. De etablerte skoleklassikerne til enhver tid profiterer i varierende grad på disse litterære kulturene. Den akademiske litterære kanon, hvor den litterære smaken særlig gjenspeiler preferansene hos en borgerlig intelligentsia, er naturligvis den som i sterkeste grad har influert på skolens litterære kanon. Denne innflytelsen var sterkeste på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, og har nok avtatt noe utover på siste halvdel av 1900-tallet, fordi hensynet til hva barn har forutsetninger for å sette pris på og forstå, har kommet til å bety mer og mer.

## 2.2. Allmenne utviklingstrekk

Jeg skal peke på noen allmenne utviklingstrekk når det gjelder skolens holdning til og bruk av litterære klassikere i de siste 150 årene:

- Leseboka har utviklet seg fra å være encyklopedisk, dvs. en samling tekster som skulle gi kunnskaper i mange fag, til å bli først og fremst en *skjønnlitterær* tekstsamling. Skjønnlitteraturen styrket rent allment sin stilling i skolen til langt ut på 1900-tallet, mens dette kanskje har gått litt den andre veien de siste tiårene. De siste tiårene har det vært lagt større vekt på at elevene skal møte *alle* typer tekster i skolen, både kunstprosa og sakprosa.
- De litterære klassikerne i lesebøkene var i utgangspunktet preget av kristen forkynnelse og moralisering på kristent grunnlag. Parallelt med den allmenne sekulariseringa av samfunnet har hensynet til det rent *litterært* sett verdifulle, og i mindre grad hensynet til kristen forkynnelse og moral, kommet til å dominere når tekster skulle velges ut til

skolebruk. Lyst- og morskapslesing har blitt akseptabelt på bekostning av ren nytte- og oppdragelseslesning.

- Hovedforskjellen på den akademiske litterære kanon og skolens litterære kanon er skolens prioritering av *barne- og ungdomslitteraturen*, også i klassikerutvalget. Fra midten av 1800-tallet og fram til i dag har den skjønnlitteraturen som eksplisitt er rettet mot barn og unge, fått større og større plass, også blant skoleklassikerne. Lesebøkene er altså preget av økende *adaptasjon*.
- En annen forskjell på den akademiske litterære kanon og skolens kanon er at forfattere med lav status i academia, men med stor *folkelig popularitet*, har hatt en bred plass i skolen. Dette gjelder forfattere som Nikolai Ramm Østgaard, Jacob Breda Bull, Sven Moren, Kristen Stalleland, Halvor Floden, J. A. Friis (*Laila*), Oskar Braaten, Einar Skjæraasen, Gabriel Scott, Barbra Ring, Barbra, Dikken Zwilgmeyer, Johan Bojer, Alf Prøysen og andre. Dette er også eksempel på at skolen henter tekster fra andre litterære kulturer enn den akademiske.
- I tråd med dette har også *folkediktingen*, særlig Asbjørnsen og Moes eventyr, hele tida fram til i dag hatt en sentral plass særlig i grunnskolens kanon. Når P. A. Jensen først lanserte eventyr fra Asbjørnsen og Moes samlinger som lesebokstoff i 1863, måtte han føre et meget aktivt forsvar for dem, og han tok dem ut i en senere utgave, før de igjen kom inn, og da for godt.
- I tråd med dette har vi en *grunnstamme* av skoleklassikere som befinner seg i krysningspunktet mellom den akademiske litterære kanon, den barnelitterære kanon og en mer folkelig litterær kanon, og som har levd videre primært i kraft av sin status som skoleklassikere. Jeg tenker på slike tekster som M. C. Hansens "Lille Alvhilde", Jørgen Moes *I Brønden og i Tjernet*, Bjørnsons "Faderen", Per Sivles "Berre ein hund", Barbra Rings "Itte noe knussel", Jacob B. Bulls "Vesleblakken" og "Ulveslaget", Hans Aaneruds "En odelsbonde" og mange andre.
- Det har i varierende grad i de siste 150 årene vært lagt vekt på de litterære klassikerne i forhold til samtidslitteraturen i det totale tekstutvalget i skolen i planer og lesebøker. M 74 ble oppfattet som en



plan som prioriterte samtidslitteraturen, mens L 97 er blitt oppfattet som en plan som legger større vekt på den klassiske litteraturen, på kulturarven. I takt med disse ulike prioriteringene har også *litteraturhistorisk kunnskap* vært prioritert ulikt.

- M 74 ville prioritere det som i planen ble kalt *opplevelseslesning*. Dette ble tolket som uttrykk for at samtidslitteratur og litteratur barn og unge selv ville velge, skulle prioriteres, gjerne på bekostning av den klassiske litteraturen. Leseverkene innenfor det såkalte NISK-opplegget virket i samme retning.
- Ett annet debatt-tema når det gjelder litteraturutvalget i skolen, har vært om *alle* skoleelever bør lese en viss grunnstamme av klassiske tekster som alle nordmenn bør kjenne til, eller om valgfriheten for den enkelte lærer bør være stor. Mange som har ytret seg om klassikernes betydning i nasjonens kulturelle liv, eller om betydningen av en litterær kanon, har understreket viktigheten av å ha litterære referanser hvor en kan påregne innforståthet hos *alle* medlemmer av nasjonen. Visse ting må vi kunne samtale om med mennesker som er vokst opp i dette landet, uten ytterligere forklaringer. ”Jeg har hele tida framholdt at man må ha en sentral norsk kanon som alle har lest”, sier for eksempel Vigdis Ystad i et intervju i *Dagbladet* i 1995. (Ystad 1995) (Hun tenker nok her riktignok primært på universitetenes pensumlister.) Elias Rukla, hovedpersonen i Dag Solstads roman *Genanse og verdighet* (1994), formulerer det slik at han med sin litteraturundervisning vil sette eleven i stand til senere i livet å delta i ”den daglige samtale” om disse emnene. (Solstad 1994:28) I L 97 omtales ”klassikerne i litteraturen” som en del av de ”felles referanserammene” som ethvert medlem av nasjonen bør ha for å kommunisere smidig og uten for mange forklaringer. (L 97:36) Oppramsingen av forfatternavn i L 97 har vært oppfattet som et uttrykk for ønsket om å gi alle grunnskoleelever en slik felles referanseramme.
- I debatten om litteraturundervisningen i skolen i 1970- og 1980-årene var mange opptatt av at litteraturutvalget i skolen skulle speile ulike samfunnsgruppers lesepreferanser, ikke bare en snever høylitterær kanon. Man var opptatt av at skolen skulle bruke arbeiderlitteratur, trivillitteratur, kvinnelitteratur, problemorientert ungdomslitteratur, viser, popptekster osv. De 49 forfatternavnene som nevnes i L 97 blir

oppfattet som uttrykk for et ønske om en tilbakevenden til en mer tradisjonell, smal kanon, og Synnøve Skjong hevder at dette allerede har påvirket litteraturutvalget i nyutgitte lesebøker.<sup>10</sup>

- I grunnskolen har klassikere fra den øvrige nordiske litteraturen og fra europeisk litteratur for øvrig i varierende grad hatt en plass i planer og lesebøker. Generelt sett har imidlertid den egne nasjonale litterære kanon hatt større plass, og den europeiske litterære kanon en tilsvarende mindre plass, i morsmålsfaget i norsk skole enn i mange andre europeiske lands skoler.
- Tematisk har den litterære lesebokklassikeren gjerne dreid seg om troskap mot hjem, familie, fedreland, og den har tematisert dyder som lydighet, mot, dydighet og rådsnarhet. Her har hensynet til at leseboka skal fungere for alle, bidratt til at den har formildet verdier preget av konsensus. Opp mot vår egen tid har verdier som toleranse, tro på menneskets muligheter, snillhet, fred, glede og munterhet kommet til å stå sterkere i leseboklitteraturen. Skildringer av landsbygdmiljøer dominerte i klassikertekstene til langt inn på 1900-tallet, men byskildringene er kommet inn etter hvert. (Skjong 1998:102) I debatten om utvalget av klassikertekster i skolen har naturligvis hensynet til de to målformene, hensynet til representasjonen av kvinnelige forfattere, hensynet til at ulike miljøer skal være representert også vært diskutert gjentatte ganger.
- Generelt har det vært en tendens til å velge også klassikertekster med mindre idealiserte og mer realistiske framstillinger av mennesker og miljøer i norske lesebøker. Men dette har variert i de enkelte leseverkene, og det har sikkert også variert svært mye i de tekstvalgene den enkelte lærer har foretatt for sin klasse. Sikkert er det at den såkalte problemorienterte ungdomslitteraturen har vært mye brukt i ungdomsskolen i de siste 20-30 årene, og at dette er en viktig del av tendensen til mer realisme i det litterære tekstutvalget i skolen.
- De litterære klassikerne kan, som samtidslitteraturen, *ordnes* etter forskjellige prinsipper. De kan ordnes tematisk, sjangermessig,

kronologisk, geografisk, i tidsmessige tverrsnitt, og disse ulike måtene å organisere stoffet på fokuserer på ulike sider ved tekstene.

- Klassikerformidlingen i skolen har vært preget av at den har foregått i spenningsfeltet mellom *da* (sensus litteralis) og *nå* (sensus spiritualis), mellom hensynet til forfatteren og tidskoloritten, og hensynet til elevene. Mer enn i noen annen sammenheng vitner klassikerformidlingen i skolen om at den har en funksjon mot samtida mer enn den er ment å skulle fortelle noe om fortida. I skolen har klassikerne mer enn noe annet sted vært formet i *vårt* bilde. (Øygarden 1994:75ff.) Lesebokforfattere synes vanligvis å ha ”kjent seg mer bundet av ideologiske og pedagogiske normer enn av tekstenes integritet”, sier for eksempel Halldis Leirpoll. (Leirpoll 1981:50) Folk som Nordahl Rolfsen og Thorbjørn Egner tok seg store friheter i bearbeidningen av leseboktekstene.

## 3.0 Hvorfor leser vi klassikere?

### 3.1. Fortida viktig for framtida?

Hvorfor er så den litteraturen som hører fortida til, så viktig å ta med seg inn i framtida? Hvorfor vender vi oss egentlig stadig bakover, når hensikten er å forme veien framover? Ikke minst er dette en viktig spørsmålsstilling for oss som har valgt å gjøre det til vårt livsprosjekt å formidle den klassiske litterære arven. Her dreier det seg ikke bare om legitimering av litteratur, men også om legitimering av et livsprosjekt for mange av oss, både som enkeltindivider, og for den gruppe vi tilhører.

Over alt hvor de litterære klassikerne er tema, er spørsmålet om *hensikten* med klassikerne en del av spørsmålsstillingen. Og spørsmålet om de litterære klassikernes status i vår kultur er egentlig bare en liten del av et overordnet spørsmål om historiens betydning og historismens relevans. Et menneskes, et miljøes, en institusjons, et samfunns *historie* er en måte å analysere, forklare og fortolke disse fenomenene på, men ikke den eneste. Historiserende fortolkning av samtidsfenomener har hatt skiftende konjunkturer siden denne betraktningmåten for alvor slo gjennom med romantikken. Dagens situasjon, både i samfunnet generelt og i skolen, er preget av at stadig nye kunnskapsområder åpnes som krever plass og ressurser. I denne situasjonen stilles det spørsmålstegn ved historiske disipliner som tradisjonelt har hatt en udiskutabelt sterk plass i skolen. Den historiske orienteringen preger først og fremst de humanistiske fagene, og spørsmålet kan stilles om den manglende tilstrømningen til humanistiske fag forteller noe om manglende interesse for historie. Dette skal vi imidlertid ikke filosofere mer over her.

### 3.2. Argumentene

Jeg skal prøve å nevne noen av de viktigste argumentene som har vært brukt til fordel for det å lese litterære klassikere:

- Hos de gamle grekere og romere, og hos renessansehumanister og klassisister var klassikerne mønster til etterligning, de var eksemplariske. Klassikerne representerte altså et ideal å strebe etter sjangermessig. I dag er kanskje ikke dette et særlig viktig argument for

klassikerne, men helt uvesentlig er det ikke. Vi anbefaler gjerne våre elever å lese god litteratur for å bli gode skrivere og for å få innarbeidet en fornuftig uttrykksmåte.

- For de som var opptatt av den klassisk greske og romerske oldtid, var naturligvis også litteraturens *innhold* viktig. Dette gjenspeiles i den hollandske renessansehumanisten Erasmus Rotterodamus' utsagn: "bona litterae nos humaniores faciunt". Det vil si: den gode litteraturen gjør oss mer menneskelige. (Lindberg 1999:65) Menneskelig er naturligvis her oppfattet som noe positivt. Jf. humanistenes positive menneskesyn. Her fokuseres det på at den klassiske litteraturen formidler noe verdifullt som er uavhengig av historisk tid og sted, det er allmenmenneskelig.
- Et nærbeslektet argument for klassikerne er at det dreier seg om litteratur som tåler å leses opp igjen, og som vi alltid finner noe nytt i, selv om vi kjenner den godt på forhånd. (Calvino 2000:5) Dette innebærer vel egentlig at de diktverk som blir klassikere, skildrer virkeligheten komplekst og uten å forenkle, og at en derfor kan nærme seg dem fra ulike kanter og synsvinkler. Dette gjelder vel i grunnen også den gode samtidslitteraturen, og gjelder ikke bare klassikerne spesielt.
- Noe av begrunnelsen for nyhumanistenes beskjeftigelse med de greske klassikerne var deres *opprinnelighet*, friskheten i en ny kultur. (Lindberg 1999:67) Denne oppfatningen bunnet i den romantiske forestilling om kulturen som en organisme med barndom, ungdom, manndom og alderdom. Etter denne oppfatningen hadde altså oldtidskulturen ungdommens friskhet og opprinnelighet. Dette argumentet for klassikerne ville neppe særlig mange bruke i dag, ettersom det kultursynet som ligger i bunnen, ikke lenger er særlig utbredt.
- Opptattheten av den *nasjonale* klassikeren som del av et mer omfattende nasjonsbyggingsprosjekt er en frukt av romantikken og skulle nettopp tjene til å bekrefte nasjonens eksistens, nasjonens identitet, det nasjonale fellesskap, og ikke sjelden nasjonens storhet. Her ligger egentlig hovedgrunnen bak alle forsøk på å legitimere en litterær

kanon som skal fungere for *alle* nasjonens medlemmer. Nasjonen er her definert som de som tilhører et språklig og kulturelt fellesskap, hvis grenser ikke nødvendigvis faller sammen med geografiske grenser. Sainte-Beuve formulerer det slik: "Ideen om *klassikeren* innebærer i seg selv noe som videreføres og opprettholdes, som skaper enhet og tradisjon, utformer, overleverer og varer." (Sainte-Beuve 1997:138)

- *Nasjonens eksistens*, dvs. eksistensen av nasjonen som åndelig prinsipp, var det de norske nasjonalromantikerne var opptatt av å dokumentere når de tok for seg Snorre, islendingesagaene, Edda-diktene, skaldekvadene osv., og når de gikk løs på folkediktingen. Denne formen for legitimering av klassikerlesningen var naturligvis særlig viktig i Norge på 1800-tallet.
- *Nasjonens identitet*, det nasjonalt særegne, det spesifikke akkurat for vårt folk, var det nasjonalromantikerne var på jakt etter med sitt folkeånd-begrep. Også i dag er dette for de fleste en viktig del av legitimeringen av klassikerne. Rukla taler for eksempel om at en gjennom de store diktverkene i den nasjonale kulturen skal "forstå visse forutsetninger som denne nasjonen, og denne sivilisasjonen, bygger på" (Solstad 1994:20), eller når han gjennom litteraturen taler om å formidle "samfunnets selvforståelse". (Solstad 1994:28) Jeg oppfatter det slik at det er det samme Torill Steinfeld tenker på når hun sier at "den tekstmassen vi kaller nasjonallitteraturen er en kilde til innsikt om vårt folks historie, om de erfaringer og tenkemåter som har vært karakteristiske for det norske folk gjennom tidene." (Steinfeld 1986 I:25)

Den italienske forfatteren Italo Calvino har skrevet et essay i 14 punkter hvor han begrunner hvorfor klassikerne er viktige. (Calvino 2000) Det er betegnende at perspektivet i alle 14 punktene er individuelt, ikke nasjonalt. Det kollektivt nasjonale har spilt en mye større rolle i Norge enn i de fleste andre land på grunn av vår spesielle historie.

- Klassikerne er noe en gruppe mennesker, eventuelt alle nasjonens medlemmer er *felles* om. De bidrar derfor til å styrke samholdet blant menneskene innenfor gruppen, eventuelt blant nasjonenes medlemmer.

Det er dette L 97 taler om når den er opptatt av ”felles referanserammer”. Felles kunnskap viser at vi hører sammen.

Men klassikerkunnskap, eller slike ”felles referanserammer”, kan også lett bli utstillingsgjenstand, noe vi briljerer med utidig for å vise oss fram, for å bekrefte vår egen kunnskapsrikdom, men uten at vi tar budskapet inn over oss i egentlig forstand. Så lenge vi har klassikere som det anses viktig og som det gir status å ha lest, vil sikkert en slik overflatisk klassikerkunnskap eksistere. Den representerer en slags bakside av den medaljen som har å gjøre med ønsket om felles referanserammer.

- Vi har tidligere vært inne på at vi, bortsett fra i skolen, i virkeligheten har mange lese kulturer med til dels ulike klassikere innenfor de ulike lese kulturrene. Klassikerne kan altså også ha den samme funksjon for lese kulturen innenfor en *samfunnsgruppe* som vi ovenfor har beskrevet for hele nasjonen, dvs. de kan tjene til å bekrefte samfunnsgruppens eksistens, identitet, fellesskap og storhet. En klassiker kan bli trukket fram og tillagt klassikerstatus av enkeltpersoner eller samfunnsgrupper som av en eller annen grunn har *bruk for* klassikeren for å fremme egne interesser, egne mål, egne holdninger, eller bare for å få framhevet sin samfunnsgruppes ærerike fortid.

På dette området er det oftest mest iøynefallende hvordan klassikerne brukes for å fremme interesser i *nåtida*, mer enn de brukes for å imøtekomme interesse for *datida*. Man kan diskutere om vi i det hele leser klassikere for å finne ut hvordan det *var*, eller om all beskjeftigelse med fortida, egentlig tjener nåtidige interesser. Det er i alle tilfeller fristende å slå fast at det er vanskelig å finne eksempler på interesse for klassisk litteratur som *bare* begrunnes med interesse for fortida og hvordan den artet seg.

Georg Lukács sier i sitt ”Forord til Balzac og den franske realismen” følgende:

*”Det er ingen tilfeldighet at de store marxistene også innen estetikken er tilhengere av den klassiske arv. Men for dem betyr den klassiske arv slett ikke noe ønske om å vende tilbake til fortiden, som de jo nettopp med nødvendighet ut fra sitt historiesyn anser for ugjenkallelig forbi og*

*ikke mulig å vekke til live igjen. Når de holder den klassiske arv innen estetikken i ære, så er det nettopp fordi marxistene ser den virkelige hovedfaktoren i historien, utviklingens hovedretning, historiekurvens virkelige form, som de kjenner formelen til – slik at de ikke lar tangenten springe ut hver gang kurven bøyer seg, slik som borgerlige tenkere pleier, som jo ikke kjenner hovedretningen og i teorien forneker dens eksistens.” (Lukács 1993:305)*

- Harold Bloom er opptatt av at vi søker de ekte klassikerne i kraft av deres *fremmedhet*, eller deres *selsomhet*. Første gangen vi leser et kanonisk verk er det mer en nifs opplevelse enn en innfrielse av forventninger, ifølge Bloom. Dette henger sammen med at for ham er *originalitet* et hovedkriterium på et kanonisk verk, og her dreier det seg om en originalitet som enten ikke kan assimileres, eller som assimilerer oss. (Bloom 1996:13) Her er det kanskje litt overraskende at han mener fremmedhet er et viktig kriterium på en klassiker som kan være flere hundre år gammel, når han samtidig framhever så sterkt at det er et særkjenne ved klassikerne at de har påvirket tradisjonen i sterk grad.
- Et noe nær motsatt syn på hvorfor vi oppsøker klassikerne finnes antydnet i en artikkel av Aslaug Nyrnes når hun sier at det å ty til klassikerne kan være uttrykk for en slags terapi mot kaos-angst. ”Kanonrekkja blir ei motvekt mot nåtidas oppløysing, dekonstruksjon, multi-inter-hyper-kultur.” Nyrnes 1997:10) Henning Hagerup antyder at bokklubbene lanserer klassikerne via en slags nostalgisk fortidsoptimisme, hvor trygghetsaspektet er en viktig ingrediens: ”Takket være klassikerne kan verden fremdeles oppfattes som oversiktlig, ordnet og enhetlig.” (Hagerup 1997:6)
- At framtid frykt kan døyves med fortidssvermeri, er ikke noe ukjent fenomen. Eksempelvis kan diktning som setter *mine* verdier høyt være spesielt interessant for meg, særlig hvis jeg føler at disse verdiene ikke prises av like mange i dag. Da kan diktningen tilby en flukt bort fra en samtid jeg er oppgitt og frustrert over. Når ”Internasjonalen” avsynges på politiske møter, eller på 1. mai-arrangement i dag, kan dette kanskje ha en slik funksjon. Hvis man tilhører en samfunnsgruppe som telte flere tidligere, som flere lyttet til i forgangne tider, og som var mer betydningsfull før enn nå, kan det også være fristende å ty til litterære



klassikere som skildrer denne fortidige storhetstid, som uttrykk for søken etter trygghet. Generelt sett er det kanskje slik at vi noen ganger tyr til en klar, gjennomfortolket og en gang for alle fastlagt litterær fortid i frustrasjon over den uklare og uoversiktlige samtiden og/eller samtidslitteraturen?

### 3.3. Klassikerne på vikende front?

Til slutt kan det være aktuelt å spørre: Er klassikerne på vikende front i dag? Her synes jeg vi ser motstridende tendenser i dagens virkelighet. Det strømmer i hvert fall folk til teatrene som aldri før for å se Ibsen, Strindberg, Beckett, Goethe, Claudel og andre klassikere. Oppramsingen av klassikernavn i L 97 tas også som et tegn på at klassikerne anses som viktige i vår tid. Også i aviser og tidsskrifter, gjennom seminararrangement og forelesningsserier, har man gjennom 1990-årene og etter århundreskiftet kunnet merke en sterk interesse for de litterære klassikerne. Dette har mange tolket som uttrykk for et ønske om "back to basics", kulturelt sett. Om det trykkes opp igjen og selges litterære klassikere i dag i samme utstrekning som tidligere, er det derimot ikke så lett å avgjøre, ettersom opplagstall mangler. At bokhandlene stort sett ikke har lager av mer enn tre år gammel litteratur, kan ha andre grunner.

Henning Hagerup antyder at det er mange tegn som tyder på at klassikerne er på moten. Han viser til bokklubbenes omfattende utgivelser av litterære klassikere, til de mange filmatiseringene av litterære klassikere (*Shakespeare in love*, *Kristin Lavransdatter*, *Landstrykere*, *Benoni og Rosa*, *Fiskerjenten*, o.a.), til tendensene til klassisisme innenfor billedkunst (Odd Nerdrum m/elever) og musikk (autentiske instrumenter, stadige nyinnspillinger av klassisk musikk). Hagerup mener også at det er en påfallende interesse for eksempelvis filmklassikere (gamle filmer restaureres og sendes ut på nytt, for eksempel *Exorcisten*) og tegneserieklassikere. Han kunne også lagt til at Herborg Kråkevik har gjort suksess med sine nyutgaver av et utvalg fra den klassisk norske sangskatten. Et tegn i tida er at relativt nye medier som film, TV, tegneserier, og nyere musikkformer som pop og rock har en så lang historie at de får sine klassikere (Gamle innspillinger med Elvis Presley, Beatles, Abba, og Rolling Stones sendes ut på nytt. Beatles- og Abba-melodier foreligger i stadig nye innspillinger). Dette fører til at de *litterære* klassikerne ikke får så mye av de unges tid som tidligere, fordi

konkurransen om folks tid og oppmerksomhet er større enn før. Ellers er det vanskelig både å bekrefte og avkrefte Hagerups påstander. Det er for eksempel svært vanskelig å framskaffe salgstall når det gjelder nyutgivelser av eldre litteratur.

Et illevarslende tegn for den klassiske litteraturen er det at norskstudiet, og humanistiske studier generelt, har dårlig søkning ved universitet og høyskoler. Det kan være et tegn på at *historien* ikke lenger anses som så viktig for de unge som vil forstå samtida og utforme framtida. Men det kan også bety at de unge søker seg tilbake i tid gjennom andre kanaler enn de tradisjonelle. Kanskje kan det være aktuelt å snakke om en *lede* ved de tradisjonelle måtene å oppsøke fortida på, og et ønske om å søke nye veier tilbake til forfedrenes tanker og forestillinger?

Norge er i dag et *flerkulturelt* samfunn. Hvordan vil det påvirke holdningene til den nasjonale dannelsen, og med den: holdningen til klassikerne? Må vi innse at eksempelvis pakistanske, chilenske, vietnamsiske og somaliske innvandrere ikke er så interessert i Snorre, Wergerland og Bjørnson, ettersom dette ikke er *deres* historie. Vil vi etter hvert få multikulturelle klassikere? Vil vi måtte inkludere fortidas litteratur fra de ulike innvandremiljøenes kulturer i vårt klassiker-begrep? Dette er spørsmål som særlig skolen må ta stilling til i dag.

Hvordan vil *globaliseringen* påvirke interessen for de litterære klassikerne? Noen mener at avnasjonaliseringen av handel, næringsliv, kommunikasjon og samferdsel vil føre til en redusert interesse for enkeltnasjonenes historie, mens andre spår en reaksjon hvor de nasjonale kulturene igjen vil komme i fokus.<sup>11</sup> Danskene er allerede i ferd med å planlegge den postnasjonale litteraturhistorien.<sup>12</sup> Uansett er det neppe særlig risikabelt å spå at de litterære klassikerne vil komme ytterligere under press i tiårene som kommer med den økte internasjonaliseringen slik den kommer til uttrykk i turisme, internasjonal handel, og den økte flyten av underholdning, kunnskap og informasjon over landegrensene. En økt internasjonalisering også av kulturlivet vil ganske sikkert bidra til en svekkelse av de nasjonale litterære klassikernes stilling.

---

<sup>11</sup> Jf. Ove Korsgaard: *Kunnskabskapløbet*, Kbh 1999, s. 202f.

<sup>12</sup> Sst. s. 204.

**II**



## Hanna Winsnes – en fungerende klassiker?

### Hva er en klassiker?

I denne artikkelen skal jeg prøve å gi noen svar på spørsmålet om i hvilken grad Hanna Winsnes har vært og er en fungerende klassiker. Eller – sagt på en annen måte: Jeg vil prøve å summere opp noen momenter til en resepsjonshistorie for Hanna Winsnes' vedkommende. Hvilken status har hun hatt i nordmenns bevissthet i tidligere tider, og hvilken status har hun i vår bevissthet i dag? Det er utgangspunktet.

Dette skal i første rekke dreie seg om spørsmålet om Hanna Winsnes er en *litterær* klassiker, dvs. om hennes diktning kan sies å ha hatt eller har klassikerstatus ut fra litt forskjellige kriterier. Jeg kommer imidlertid også til å drøfte underveis i hvilken grad hun spiller en rolle som kulturhistorisk klassiker med sine bøker om matlaging og husholdning.

En litterær klassiker kan helt generelt defineres som et litterært verk som har beholdt en leserkrets, og av den grunn huskes og på en eller annen måte utøver en virkning, ut over den tida den ble til i. Erik Skyum-Nielsen har i en artikkel forsøkt å gi en todelt definisjon av klassikerbegrepet. Han skiller mellom *vesenskriterier* og *funksjonskriterier*, og sier at

*en literær klassiker dels må være et værk udstyret med et bestemt sæt litterære egenskaber, dels må være et værk, der i kraft af disse og andre egenskaber faktisk har vist sig i stand til at initiere sin egen receptionshistorie, derved at det har undret, engageret og udfordret mennesker til skiftende tider.* (Skyum-Nielsen 1991:9)

Historisk sett har definisjonene av hva en klassiker er, vekslet mellom disse to typene kriterier. I gresk-romersk oldtid var det vesenskriteriene som var de helt dominerende. Dette hadde sammenheng med at man i oldtiden så på estetiske verdier, så vel som menneskelige verdier i det store og hele, som noe hevet over tiden og en gang for alle gitt. Stor diktning ville forbli stor diktning til alle tider, og var ikke noe som var avhengig av

tidenes skiftninger. Slik var det også blant renessansehumanister og klassisister. Med romantikken kom for alvor funksjonskriteriene inn i bildet, som et ledd i omdefineringen av mennesket, kulturen og samfunnet som dynamisk og historisk foranderlig. Fram mot vår egen tid er funksjonskriteriene blitt mer og mer dominerende.

Dette betyr at vi i dag innser at hver generasjon lesere må definere sine klassikerpreferanser. Ingen litterære verk eller forfattere kan regne med evig klassikerstatus, selv om de i en periode har vært høyt verdsatt. I tillegg er det slik at klassikerpreferansene vil variere innenfor ulike samfunnsgrupper. Kvinner og menn har til dels ulike klassikerpreferanser. Hedemarkinger har, i hvert fall i en del tilfeller, andre klassikerpreferanser enn nordlendinger. Barn og unge har sine egne klassikere osv., osv.

Hvor kan vi så gå for å finne ut noe om Hanna Winsnes' status som klassiker til enhver tid? Hun har fått en del oppmerksomhet *lokalt* der hvor hun bodde de lengste periodene som barn og som voksen. For Hanna Winsnes' del vil det si særlig Drammen og Hamar/Vang-området. Det har vært arrangert utstillinger, det har vært markert jubileer med foredrag om henne, og det har vært reist byster. Dette er alt sammen indikasjoner på at hun har en betydelig posisjon som lokal klassiker på disse stedene.

Når det gjelder hennes eventuelle posisjon som skjønnlitterær klassiker, er en omtale i litteraturhistoriene et viktig kriterium. En plass i de bredt anlagte beretningene om den nasjonale litterære tradisjonen kan en ta som et tegn på at en forfatter hører den såkalte akademiske kanon til. Et annet interessant spørsmål i denne sammenheng, er om han eller hun er representert i skolens lesebøker. Når en forfatters tekster er i bruk i skolen, vil de fleste se dette som en viktig indikasjon på en forfatters klassikerstatus. Spørsmålet er altså i hvilken grad Hanna Winsnes har vært en skoleklassiker. Andre indikasjoner på Hanna Winsnes' klassikerstatus kan være spørsmålet om i hvilken grad hun omtales i artikler i tidsskrifter og dagspresse, i samtiden og i ettertiden, i hvilken grad hennes bøker er blitt utgitt i nye utgaver, i hvilken grad hun vies plass i oppslagsbøker og leksika av ulike slag, i hvilken grad hennes åremålsdager blir markert, i hvilken grad hennes navn blir brukt for eksempel i gatenavn osv. En ny måte å undersøke en forfatters klassikerstatus på er å søke på hans/hennes navn på Internett.

Noen av disse spørsmålene skal jeg forsøke å gi svar på i denne artikkelen.

### **Artikler og bøker om Hanna Winsnes**

Den første større artikkelen om Hanna Winsnes og hennes forfatterskap ble publisert så tidlig som i 1849. Det var presten Christian Ulrik Sundt (1797-1861), far til Eilert Sundt, som dette året skrev en artikkel på vel 20 sider om Hanna Winsnes i *Norsk Tidsskrift for Videnskab og Litteratur*. Sundt har en innledning hvor han gir til kjenne den oppfatning at mennene har sine områder hvor de er autoriteter, og kvinnene har sine. Hvis kvinnene holder seg til sine områder, er de hjertelig velkommen også som forfattere, ifølge Sundt. Det egentlig lærde studium bør eksempelvis være kvinnene et terra incognita, sier han. Men, "[...] hvem kan vel behandle Gjenstande for Phantasien og Følelsen, Aandens og Hjertets Anliggender, med en saadan Fiinhed og Sandhed, en saadan Ynde og Elskværdighed som den aandrige og følelsesfulde Quinde?", spør han. (Sundt 1849:38f.) Deretter gir han Hanna Winsnes' verker, fra *Chatechismi fem Parter, udsatte i Vers* (1831) fram til og med *Smaa-Digte* (1848) en gjennomgående meget positiv omtale, og han etterlyser nye utgaver av flere av dem. Den sterkeste innvendingen mot Hanna Winsnes har avholdsaktivisten Sundt mot at hun tar inn oppskrifter på hvordan man lager øl, vin og brennevin i sin husholdningsbok. Han påpeker dessuten atskillig utilstrekkelighet i versifikasjonen i hennes dikt. Sundt omtaler ikke Hugo Schwartz' forfatterskap fordi det på denne tida ikke var allment kjent at det var Hanna Winsnes som sto bak dette pseudonymet.

I 1865 sto det en artikkel i *Illustreret Nyhedsblad* undertegnet "St. S." Her får *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen* størst oppmerksomhet, og dette er uttrykk for en vurdering som i det store og hele har holdt seg fram til i dag. Artikkelforfatteren er særlig opptatt av noe som ikke alle som har beskjeftiget seg med Hanna Winsnes har vært like klar over, nemlig at dette ikke bare er en bok med matoppskrifter, men en bok som ønsker "at give den uerfarne Huusmoder et Overblikk over hele Huusholdningskunstens System, ligefra den allerførste Fortegnelse over Kjøkkenets Bestykning og til et Storslagts komplicerede Ledelse i en Landhuusholdning." (St. S. 1865:149) Han sier også at C. U. Sundts kritikk av Hanna Winsnes på grunn av hennes "henfalden til Spirituosas Anvendelse i Kjøkkenet" (sst.) er ubegrunnet. Artikkelforfatteren omtaler forholdsvis kort Hanna Winsnes' øvrige forfatterskap, og betrakter det

åpenbart ikke som så betydningsfullt som *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen*. Særlig når det gjelder *Aftenerne paa Egelund* er han opptatt av bokens altfor tydelige moraliserende innhold.

Det året Hanna Winsnes døde, skrev Johan Bøgh (1848-1933) en minneartikkel om henne i *Norsk Illustreret Familieblad*, som Bøgh dette året var blitt redaktør av. Artikkelen dreier seg i det vesentligste om hennes liv, og Bøgh har åpenbart hatt tilgang på Hanna Winsnes' egne selvbiografiske oppteignelser. Når det gjelder hennes forfatterskap, nevner han ikke hennes skjønnlitterære forfatterskap for voksne, og knapt nok det hun skrev for barn. Han kaller *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen* for hennes hovedverk, og han sier at nest etter husholdningsboken var hennes folkeskrifter, dvs. *For Tjenestepiger* (1851), *Husholdningsbog for tarvelige Familier i By og Bygd* (1862), o.a. den delen av hennes verk som hadde størst utbredelse og størst betydning (Bøgh 1873:123f.). Det er bemerkelsesverdig at Bøgh ikke nevner *Aftenerne paa Egelund*, som fra første stund var en suksess både innenlands og utenlands, men ellers overensstemmer hans vurderinger stort sett med ettertidens. Også interessen for Hanna Winsnes' biografi har han til felles med mange av dem som har beskjeftiget seg med henne i ettertid.

På slutten av 1800-tallet og utover på 1900-tallet ble det publisert en del mindre artikler om Hanna Winsnes i aviser og tidsskrifter. I de fleste av disse artiklene skildres hovedtrekkene ved hennes liv, og når det gjelder hennes forfatterskap, er det *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen* som særlig står i fokus. Den mest kjente artikkelen om Hanna Winsnes er nok den Arne Garborg skrev om hennes kokebok i *Samtiden* i 1890. Noe av hovedhensikten med artikkelen var den sarkastiske påpekningen av forskjellsbehandlingen av sjøfolk og tjenestefolk i matveien i *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen*. Hele artikkelen bærer i det hele tatt preg av at Garborg bruker den nye tids radikale tankegods på 1870- og 1880-tallet til å harselere med alt som smaker av forgangne tiders tanker hos Hanna Winsnes. Det interessante her er at selv om Garborgs artikkel er blitt stående som en av de store essayklassikerne i vår litteraturhistorie, har ikke dette belastet Hanna Winsnes' ry på noen måte, men snarere bidratt til å befeste hennes klassiker-status. Det går an å more seg over Garborgs artikkel, samtidig som man fortsatt setter pris på Hanna Winsnes'



kokekunst og husholdningskunnskaper, og hennes evne til legge fram de kunnskapene hun har. Forklaringen er naturligvis at de to hører to ulike miljøer og to ulike tidsepoker til. Det er neppe for mye sagt at Garborgs artikkel har bidratt ytterligere til Hanna Winsnes' berømmelse som kokebokforfatter.

Mens interessen for og de positive omtalene av *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen* har vært der hele tiden, har det i de siste 20-30 årene vært en fornyet interesse også for Hanna Winsnes' skjønnlitterære forfatterskap. Egentlig begynte dette med Sonja Hagemanns omtale av Winsnes i den store barnelitteraturhistorien hun ga ut på midten av 1960-tallet. (Om denne senere) Denne nye interessen ble fortsatt med omtalene av Hanna Winsnes i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (1988), i *Norsk litteratur i tusen år* (1994) og med nytgivelsen av hennes noveller i *Præstegården på landet* (1989). (Om disse også senere.) Artiklene i *Hanna Winsnes og hennes tid* (1997), som inneholder foredrag fra et seminar om Hanna Winsnes som ble holdt i Drammen i 1989 til minne om 200-årsdagen for hennes fødsel, kan en også se i denne sammenheng.

I 1984 publiserte Jorunn Hareide en artikkel i *Vinduet* med tittelen "Saaledes findes der ofte digterisk talent, hvor man mindst formoder det". Denne artikkelen, som egentlig er den første mer omfattende analyse av Hanna Winsnes' fiksjonsprosa for voksne over hodet, må sees på som en viktig del av denne nyvakte interessen for Hanna Winsnes som skjønnlitterær forfatter i de siste 20-30 årene.<sup>13</sup> Også Jorunn Hareide er av den oppfatning at *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen* og de andre husholdningsbøkene Hanna Winsnes ga ut, er hennes viktigste arbeider. Hun nevner også barnelitteraturforfatteren Hanna Winsnes som viktig, men Hanna Winsnes' mest spennende bidrag til norsk litteraturhistorie, er hennes kjærlighetsromaner, sier Hareide. "Romanene *Grevens Datter* og *Det første Skridt* er våre første kvinnelige dannelsesromaner i en borgerlig realistisk tradisjon, og kanskje våre første dannelsesromaner overhodet innen denne tradisjonen." (Hareide 1984:22)

---

<sup>13</sup> Denne artikkelen er trykt opp igjen med små endringer i Hareide, Jorunn 1999: *Skrivefryd og penneskrek. Selvfremstilling og skriveproblematikk hos norske 1800-tallsforfatterinner*, Oslo. Hareide har også en artikkel om samme tema i *Hanna Winsnes og hennes tid* (1997) med tittelen "Hanna Winsnes, alias Hugo Schwartz – en populær underholdningsforfatter."

Hun sammenligner Hanna Winsnes' romaner med Maurits Hansens, som tradisjonelt har fått atskillig større oppmerksomhet i litteraturhistoriene, og finner ut at Hanna Winsnes' romaner er mer moderne i sine skildringer av norske menneskers hverdagsliv. Hanna Winsnes' romaner peker med sin realisme framover på en helt annen måte enn den utpreget nasjonalromantiske Maurits Hansen, hevder Hareide. Hun polemiserer også på en overbevisende måte mot Fredrik Paasches påstand om at Hanna Winsnes ikke var interessert i samfunnsspørsmål. Hvis en aksepterer Hareides resonnement, og jeg ser ingen grunn til at en ikke skulle gjøre det, er Hanna Winsnes en bedre og mer nyskapende skjønnlitterær forfatter enn hun i de fleste sammenhenger har vært framstilt som. (Jf. for øvrig Marie Kløvstads Øyes artikkel om Hugo Schwarz i denne boka.)

Interessen for Hanna Winsnes' liv og virke har vært meget stor fram til våre dager når en tar i betraktning at lite eller ingenting av det hun skrev når de store lesergruppene i dag. Det er skrevet fire større biografier om henne, nemlig Barbra Rings fra 1924 med tittelen *For hundrede aar siden. Hanna Winsnes og hendes*, Zinken Hopps fra 1943 med tittelen *Hanna Winsnes. Dikter og kokk*, Henry Notakers fra 1990 med tittelen *Hanna Winsnes – mer enn kokk* og Hilde Diesens fra så sent som i 2000 med tittelen *Hanna Winsnes. Dagsverk og nattetanker*. Alle disse biografiene er breddeskildringer av Hanna Winsnes' liv og produksjon, selv om de har ulik form. Barbra Rings biografi er konsentrert om Hanna Winsnes' liv, og mindre om forfatterskapet. Zinken Hopps bok er nærmest en dokumentarisk roman med Hanna Winsnes som hovedperson. I motsetning til disse to er både Notakers og Diesens biografier utstyrt med vitenskapelig apparat, som nok i noe høyere grad sikrer deres virkelighetsforankring. De to siste biografiene vier dessuten Hanna Winsnes' *litterære* produksjon atskillig større plass.

Alle de korte og lange Hanna Winsnes-biografiene er et uttrykk for at fortellingen om hennes liv i seg selv er blitt en klassiker. Hanna Winsnes er gjennom det siste hundreåret blitt etablert som et nasjonalt kvinnelig ikon, i et land hvor de kvinnelige ikonene har vært mangelvare, og hvor de mannlige ikonene med sine heltedåder har vært totalt dominerende. Det kan være nok å nevne navn som Einar Tambarskjelve, Henrik Wergeland, Fritjof Nansen, Roald Amundsen, Nordahl Grieg o.a.

Hva er det så ved Hanna Winsnes som gjør selve fortellingen om henne til en klassiker? Askepott-motivet spiller en viss rolle. Hun ble tidlig foreldreløs, hun var (etter eget utsagn) uskjønn, og hun fikk ingen skolegang, men hun levde likevel et begivenhetsrikt liv og ble berømt. Hun var dessuten en kvinnepioner, hun var en av de første kvinnene som gjorde en betydningsfull innsats i norsk kulturliv etter 1814. Hennes liv egner seg dessuten godt som utgangspunkt for en smule embetsmanns- og prestegårdsnostalgi, det vil si at det er velegnet som mål for en utflukt tilbake til gamle dager uten at det blir for mye sykdom, fattigdom, nød og elendighet av det. Alle beretningene om henne forteller om et menneske med mye varme og omsorg i seg, mye vennlighet, humør og tro på det gode i mennesket, en formidabel villighet til å lære koblet med en urokkelig tro på verdien av sann opplysning, og med en konstant hang til aktivitet og arbeid. Og her nærmer vi oss kjernen i Hanna Winsnes' liv, slik det framgår av biografiene om henne. Barbra Ring konkluderer på denne måten i sin biografi: "Som hustru og mor, som venn, som prestekone og som landsens husmor var hun førsterangs. [...] Men størst var hun som det rike, varme, kloke *menneske*, from, men likevel friere i tanker og ord end de fleste i sin samtid." (Ring 1924:178f.) Med alt det hun sto for, personifiserer Hanna Winsnes den tradisjonelle mors- og husmorrollen, og med den noen klassiske kvinnelige dyder og verdier, på en måte som blir sjeldnere og sjeldnere i dagens Norge, og som mange av den grunn desto mer ønsker å lese om.

I denne forbindelse skal det nevnes at Barbra Ring i 1911 ga ut en samling brev fra Hanna Winsnes med tittelen *Fra Hanna Winsnes' prestegaard*, som gir et godt innblikk i Hanna Winsnes' liv og tenkemåte. I dag er denne boka, ved siden av *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen*, noe av det mest leseverdige og lettilgjengelige for folk flest av det Hanna Winsnes skrev. Her framstår hun som den humørfylte, men samtidig melankolske, engasjerte, kunnskapsrike, fordomsfrie, kloke og omsorgsfulle kvinnen hun var.

## **De eldre litteraturhistoriene**

Den boka som av mange regnes som den første norske litteraturhistorien, er H. Olaf Hansens *Den norske Literatur fra 1814 indtil vore Dage*. Denne boka kom i 1862, altså på et tidspunkt da Hanna Winsnes var 73 år gammel og hadde avsluttet sitt skjønnlitterære forfatterskap for voksne for

et par tiår siden. Her står verken Hanna Winsnes eller Hugo Schwarz nevnt med et ord. Mannsorienteringen er da også massiv i denne framstillingen. Boka er på vel to hundre sider, og av dem får ”De norske Forfatterinder” til sammen åtte sider. Disse forfatterinnene er tre, nemlig Camilla Collett, Magdalene Thoresen og Marie Wexelsen. Fire år senere kom første bind av Lorentz Dietrichsons *Omrids af den norske Poesis Historie* (1866). Andre bind kom tre år senere. Til sammen er disse to bindene på nærmere 450 sider. Heller ikke her er Hanna Winsnes’ eller Hugo Schwarz’ navn funnet verdt å nevnes. I 1896 kom Henrik Jægers trebinds (eller egentlig tobinds, bd. 2 er på to halvbind) litteraturhistorie som til sammen er på ca. 2500 sider. Heller ikke her er Hanna Winsnes’ navn nevnt. Hva dette forteller, er først og fremst at 1800-tallets litteratur så vel som litteraturhistorie-skrivningen i denne perioden, er totalt mannsdominert.

Først med Kristian Elster d.y.s *Illustreret norsk litteraturhistorie* fra 1924–25 har Hanna Winsnes kommet med, og da på en måte som er litt pussig. Elster velger nemlig å presentere henne i avsnittet som egentlig handler om oldebarnet Barbra Ring. Her omtaler han Barbra Rings bok om oldemoren og presenterer i den forbindelse Hanna Winsnes på ni linjer. Han oppgir fødsels- og dødsår, mens *Aftenerne paa Egelund* er den eneste tittelen han nevner. For øvrig omtaler han Hanna Winsnes i svært positive vendinger som den ”fine og kloke prestefru” (Elster d.y. 1924:804), som ”forfatterinnen av den fortryllende barnebok ’Aftenerne paa Egelund’” (sst.), og som ”et sjeldent rikt utrustet menneske, varmhjertet, personlig og begavet” (sst.) Han nevner også at hun er forfatter av den berømte kokeboka og andre verdifulle bøker om husstell, og av ”en lang række romantiske romaner” (sst.) Når det står ”en lang række” romaner, er det kanskje en antydning om at Elster skrev om Hanna Winsnes ut fra et noe overflatisk kjennskap til henne. Hun skrev bare to bøker som ut fra lengden på tekstene med noen rett kan kalles romaner, også etter datidens mål.

Neste gang vi påtreffer Hanna Winsnes i en litteraturhistorisk framstilling, har hun fått større plass. I Fredrik Paasches framstilling i bd. 3 av første utgave av Bull & Paasches *Norsk litteraturhistorie* fra 1932 får hun nemlig bortimot tre hele sider, med gjengivelse av Stoltenbergs maleri på en av sidene. Dette er egentlig den første skikkelige presentasjonen av Hanna Winsnes i en norsk litteraturhistorie, og den kommer seksti år etter hennes død.

Paasche presenterer Hanna Winsnes i helfigur. Først gjengir han kort de ytre fakta i hennes biografi. Han kommer også senere tilbake til enkelte biografiske detaljer, som det at hun som ungpике ble betraktet som lite vakker, men at hun fikk en mann hun elsket, og at hun med årene fikk ”en høiere aandelig Skjønhed” (Paasche 1932:376). Så har han et avsnitt om hennes litteratursyn. Han siterer et vers som forteller noe om at hun i valget mellom natten og dagen, mellom drømmen og virkeligheten, mellom en overveiende romantisk og en mer realistisk måte å skrive på, valgte det siste. Paasche plasserer Hanna Winsnes blant de forfatterne på midten av 1800-tallet som gjerne er blitt betegnet som poetiske realister.

Om hennes fortellinger sier Paasche at hun lar sammentreff og forunderligheter sørge for framdriften i handlingen, og at hennes karakterskildringer er utilstrekkelige. Han mener grunnen er at hun ikke vil ta i sin penn det som er ”lidenskabeligt” og ”grovt”. Hun unnlater altså å vise fram det ved sine personer som hun ikke liker, det ved menneskenaturen som hun helst ville sett ikke fantes. Det er i tråd med dette at Paasche et par sider etter den egentlige presentasjonen av Hanna Winsnes siterer en uttalelse hun kom med om noen artikler Peter Chr. Asbjørnsen hadde publisert: ”Gud bevare mig hvor Asbjørnsens sidste stykke er flaut og grovt, han har skjemt sig reent ud synes mig.” (Paasche 1932:488)<sup>14</sup> Derimot er hun ofte sikker i sine skildringer av menneskers ytre egenart, ferdsel, arbeid og lek i bygd og by, sier Paasche. Han siterer også fortellingen med tittelen *Det første Skridt*, hvor det sies at en dikter må oppleve alt selv, og mener at dette er Hanna Winsnes’ egen oppfatning.

Deretter nevner Paasche at Hanna Winsnes bruker trysilmål på trykk i versidyllen ”Præstedatteren i Elverum”, og han siterer en positiv uttalelse fra Hanna Winsnes’ side når det gjelder å bruke dialekt på trykk. Han peker også på at hun ikke er noen opprører på sitt eget kjønns vegne, og at hun på mange måter var konservativ. Han siterer hennes utsagn om at fornuften alltid bør tape i kampen med en oppriktig kjærlighet, og nevner med indirekte henvisning til Camilla Collett at Hanna Winsnes forkynner kjærlighetens rett *i og for seg*, og ikke spesielt kvinnens. Her mener jeg

---

<sup>14</sup> Sitatet er hentet fra et brev til svigersønnen Jens Ring, datert den 26. februar i 1851. Brevet er gjengitt i *Fra Hanna Winsnes’ Prestegård*, utgitt av Barbra Ring, Kristiania 1911, s. 69.

Paasche peker på en nyanseforskjell mellom Camilla Collett og Hanna Winsnes som i våre øyne i dag gir den sistnevnte et pluss.

Til slutt peker Paasche på at fortellingene til Hanna Winsnes ble mye lest, men at hun raskt havnet i skyggen av fortellere med bedre språklig evne og med mer å si. Han nevner bare i forbifarten *Aftenerne paa Egelund*, og han sier at de fleste tenker på kokebokforfatteren når Hanna Winsnes' navn nevnes. Til slutt sier han at "Hendes lyriske diktning er ellers ikke meget verdt" (Paasche 1932:376). Han forteller at hun var en beundrer av Henrik Wergeland, men at dette ikke hjalp henne på avgjørende vis.

Alt i alt er den karakteristikken Fredrik Paasche gir av Hanna Winsnes, ganske treffende. Den vitner om at han kjenner hennes forfatterskap godt. Når Hanna Winsnes får såpass mye plass i denne litteraturhistorien, skyldes det forfatterens interesse for den kultur- og sosialhistoriske kontekst diktningen inngår i. Den kulturhistoriske interessen kommer også til uttrykk ved at Hanna Winsnes' forfatterskap som kokebok- og husholdningsforfatter får relativt bred omtale. Den underliggende vurdering av viktig og uviktig i Bull & Paasche er dessuten preget av en *historiserende* vurdering.

Tildeling av klassikerstatus kan skje ut fra ganske ulike kriterier. Man kan være en klassiker på den måten at man anses viktig og blir lest og studert *i dag*. Ibsen er et godt eksempel på det. Han leses og oppføres mer enn noen gang rundt om på verdens teaterscener. Eller man kan være en klassiker på den måten at man blir husket for sin *historiske* innsats, i egen levetid, ikke i vår tid. Da huskes man primært fordi man har bidratt til å legge grunnen for utviklingen fram til i dag, eller man huskes fordi man betyde mye for mange i egen samtid. Også i dette tilfellet vurderes klassikeren også egentlig som viktig fra vårt utsiktpunkt i dag, men mer som et uttrykk for sin tid og sin tenkemåte, og ikke ut fra sin aktualitet for oss som lesere i dag. Bull og Paasche synes å gi Hanna Winsnes så stor plass fordi hun var høyt verdsatt og fikk stor betydning i sin egen samtid. De omtaler henne fordi hun er *historisk* viktig.

Når litteraturhistoriene fra de siste tiårene igjen gir henne mindre plass er det fordi hun i liten grad oppleves som interessant for lesere av *i dag*, og

fordi disse litteraturhistoriene legger større vekt på *det*, og mindre vekt på hennes historiske betydning.

### Etterkrigstida

De litteraturhistoriene vi har fått etter siste verdenskrig, har vært preget av den nykritiske tilnæringsmåten i litteraturforskningen, blant annet på den måten at de har hatt fokus mer rettet mot den egentlige *skjønnlitteraturens* historie, og mindre mot den brede biografiske og litteratur- og kulturhistoriske bakgrunnen for diktningen. Dette reflekteres på slående vis når det gjelder omfanget av den omtalen Hanna Winsnes får i den neste store norske litteraturhistorien, nemlig den seksbinds *Norges litteraturhistorie* som kom på Cappelens forlag i 1974–75 med Edvard Beyer som hovedredaktør. I et forord til denne litteraturhistorien sier Beyer at ”det er nødvendig å trekke fram det som er virkelig levende og levedyktig” (Beyer 1975 I:7), og han sier at ”vi legger hovedvekten på diktningen selv” (sst.) Dette faller ikke ut til Hanna Winsnes’ fordel. Det som sto om henne i denne litteraturhistorien, er ikke mer omfattende enn at det kan siteres i sin helhet: ”*Hanna Winsnes* (1789–1872), best kjent for sin store husholdnings-lære, skrev i 1840-årene to romaner og noen noveller. De ble mye lest, men fort glemt.” (Beyer 1975 II:68) Hanna Winsnes nevnes én gang ellers i denne seksbinds litteraturhistorien, og det er som leverandør av tekster til P.A. Jensens lesebok. Det er ellers merkelig at ikke *Aftenerne paa Egelund* nevnes med et ord i denne litteraturhistorien, som ellers – men kanskje litt halvhjertet når alt kommer til alt – prøver å ta barnelitteraturen på alvor.

Litt mer om Hanna Winsnes enn i Cappelens *Norges litteraturhistorie* står det i den trebinds litteraturhistorien Willy Dahl ga ut i årene 1981–89. Her heter det i bind 1 at Maurits Hansen nærmet seg den borgerlige hverdag i sine noveller, og at det samme kan sies om de fortellingene Hanna Winsnes ga ut under pseudonymet Hugo Schwarz. Dahl nevner bare de to lengste, *Grevens Datter* og *Det første Skridt*. Så legger han til: ”Handlingen er i tidas stil konstruert over usannsynlige sammentreff og merkverdige intriger, men det er jordnærhet i skildringene av hverdags- og arbeidsliv, og trass i det mannlige pseudonymet er det kvinneerfaringer i stoffet.” (Dahl 1981:166) Den siste bemerkningen kan sees på som en speiling av den økte *feministiske* aktivismen på 1970- og 1980-tallet, og hvordan den slår inn i Dahls framstilling. I tillegg er det et lite bilde av

Hanna Winsnes i marginen, hvor det i en billedtekst står at hun var forfatter og prestekone.

I etterkrigstida har vi ellers fått tre større ettbinds litteraturhistorier. Den eldste er Harald Beyers *Norsk litteraturhistorie* som kom i en første utgave allerede i mellomkrigstida, men som kom i en ny, revidert utgave i 1952. Fram til i dag er den blitt revidert flere ganger av sønnen, Edvard Beyer. I samtlige utgaver etter krigen står Hanna Winsnes nevnt som en av flere som forsøkte seg på novellistiske folkelivsskildringer i 1840-årene, på en måte som kan karakteriseres som poetisk realisme. Det er alt.

I 1994 kom *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*. Dette var en ettbinds litteraturhistorie med flere forfattere, som alle har tilknytning til Universitetet i Bergen. Her har Hanna Winsnes igjen fått noe mer oppmerksomhet, noe som har en klar sammenheng med den økte fokuseringen på kvinnesak, kvinnekultur og kvinnelitteratur i de siste 20–30 årene. Forfatteren av avsnittet om litteraturen mellom 1807 og 1864, Sigurd Aa. Aarnes, kommenterer i et avsnitt om kvinnelitteraturen i perioden eksplisitt at de kvinnelige forfatterne har kommet i skyggen av mennene, fordi de er få, sier han, men også fordi det er *menn* som har skrevet litteraturhistoriene, og fordi de har gjort det på sine premisser. Det er det ikke vanskelig å gi ham rett i etter gjennomgangen ovenfor. Derfor får de kvinnelige forfatterne fra denne perioden som tross alt fantes – dvs. Camilla Collett, Magdalene Thoresen, Conradine Dunker, Christiane Koren, Marie Wexelsen, Berthe Canutte Aarflot – og altså Hanna Winsnes – en forholdsvis bred omtale, bredere enn i noen av de andre ettbinds litteraturhistoriene etter den 2. verdenskrig.

Om Hanna Winsnes står det at hun i dag er mest kjent for kokeboken og for Garborgs omtale av den i *Samtiden* i 1890, og det må vi gi ham rett i. Så nevnes det at hun ga ut romaner under pseudonym, og *Aftenerne paa Egelund* nevnes, men ingenting av dette leses mer, sier han, kanskje litt for kategorisk. Han har rett i at Hanna Winsnes i dag har få rene lystlesere, men som vi har sett (og skal se) har det vært en fornyet interesse for hennes forfatterskap blant profesjonelle lesere i de siste 20-30 årene. Han nevner for øvrig Hilde Diesens samling av fortellinger med tittelen *Præstegården på landet* fra 1989.



Endelig skal det sies at Hanna Winsnes får en forholdsvis beskjeden plassering i Per Thomas Andersens ettbinds *Norsk litteraturhistorie* som kom i 2001. Her nevnes hennes kokebok, et par av titlene på hennes husholdningsbøker, og vi får høre at det kan leses atskillig klasse- og sosialhistorie ut av disse bøkene. Dette kan oppfattes som en henvisning til Garborgs artikkel uten at den nevnes. Vi får også høre at Hanna Winsnes som skjønnlitterær forfatter publiserte fortellinger i bladet *Nat og dag* under pseudonym. Det er alt. Også her presenteres de kvinnelige forfatterne Camilla Collett, Marie Wexelsen, Magdalene Thoresen og Hanna Winsnes samlet, men uten kommentarer til kvinnenens plass i litteraturhistorien som *kvinner*, som hos Sigurd Aa. Aarnes. I forhold til den økte oppmerksomheten omkring kvinnelige forfattere og kvinnelitteraturen i de siste 20–30 årene, representerer Per Thomas Andersens litteraturhistorie et skritt tilbake.

### **Barneklassikeren**

Etter siste verdenskrig har vi fått flere framstillinger av den norske barnelitteraturens historie, og også her er det interessant å undersøke i hvilken grad Hanna Winsnes er med som en sentral barneklassiker. Den første og til nå den mest omfangsrike framstillingen av norsk barnelitteraturhistorie sto Sonja Hagemann for med sitt trebindsverk fra årene 1965–74. I det første av de tre bindene finner vi et omfattende avsnitt om Hanna Winsnes. Nærmere tjue sider får hun, omtrent like mye som Maurits Hansen, Peter Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe. Bare Henrik Wergeland får mer plass i dette bindet. Til slutt i avsnittet om Hanna Winsnes gir hun en slags begrunnelse for hvorfor hun har viet denne forfatteren så mye plass: ”Man vil med en viss rett kunne si at jeg har gitt Hanna Winsnes bredere plass enn den litterære kvalitet av hennes forfatterskap skulle tilsi. Etter mitt syn tilkommer hun denne plass, fordi hun i sitt forfatterskap samler tråder fra fortiden samtidig som hun peker framover.” (Hagemann 1978:308) Her kan en si at Sonja Hagemann på sin måte formulerer det at hun, på linje med den tilgrunnliggende oppfatning i Bull og Paasches litteraturhistorie, betrakter Hanna Winsnes som *historisk* interessant, og av den grunn gir henne stor plass.

Sonja Hagemann gir ganske utførlige biografiske opplysninger om Hanna Winsnes. Deretter tar hun for seg verk for verk av det Hanna Winsnes skrev for barn, fra *Catechismi fem Parter udsatte i Vers* fra 1831 og

framover. Spesielt går hun naturligvis inn på *Aftenerne paa Egelund*, og Sonja Hagemann antyder at mange voksne, i hvert fall blant de spesielt litteraturinteresserte, ikke forutså hvor populær denne boka skulle bli, fordi deres egen barndom var blitt forsuret av pekefingermoraliserende litteratur, og fordi de mente denne typen barnelitteratur var passé. Det mente imidlertid ikke barna, sier Sonja Hagemann. Hun sier også noe om at barna kanskje har ant noe om forfatterens varme hjerte og hennes klare tanke bak alle formaningene.

Noe av det som slår en når en leser Sonja Hagemanns omfattende framstilling om Hanna Winsnes' liv og forfatterskap, er at vi her har med en *kvinnelig* litteraturhistoriker å gjøre, med en innforståthet i forhold til sitt objekt som ingen mannlig kollega har hatt, og som gjerne vil framheve de positive sidene ved en medsøsters produksjon, i en tid som ellers er fattig på kvinnelige forfattere. Hun omtaler også flere ganger den interesse, kombinert med en viss nedlatenhet på grunn av hennes kjønn, som Hanna Winsnes ble møtt med av mannlige kritikere i samtida. "Hun bedømmes ikke på like linje med mannlige forfattere" (Hagemann 1978:308), sier Hagemann, og det må vi gi henne rett i.

En annen årsak til at Sonja Hagemann vier Hanna Winsnes relativt stor plass, er – som vi allerede har vært inne på – at hun har en oppfatning av hvordan litteraturhistorikerens oppgave skal løses, som ligner mer på Bull & Paasches enn på Beyers. Hun er opptatt av forfatterskapets *historiske* betydning, dets resepsjonshistorie, og hun er opptatt av dets biografiske, kultur- og sosialhistoriske kontekst. På mange måter innleder Sonja Hagemann den fornyede interessen for Hanna Winsnes' liv og verk som vi har opplevd i de siste 20-30 årene, som ledd i en fornyet interesse for kvinnelitteratur og kvinnehistorie rent generelt.

Sonja Hagemann har også skrevet relativt omfattende og i allment positive vendinger om Hanna Winsnes i *Norsk biografisk leksikon* (Hagemann 1983).

I 1981 ble det gitt ut en bok med tittelen *Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år*. Dette er en ettbinds barnelitteraturhistorisk framstilling, beregnet på studenter ved universitet og høgskoler. Her har Gunvor Risa skrevet omtalen av den norske barnelitteraturen fram til ca. 1920 på ca. 75

sider. Av disse får Hanna Winsnes snaut et par sider. Ut fra totalomfanget på denne framstillingen må avsnittet om Hanna Winsnes tas som et uttrykk for at hun vurderes som en sentral forfatter i norsk barnelitteraturhistorie. I utgangspunktet er likevel Risa mer negativ til Hanna Winsnes og hennes produksjon for barn enn Sonja Hagemann. Hun peker på at *Aftenerne paa Egelund* er åpent moraliserende, og at eventyrene aldri får tale for seg selv. De blir kommentert på en snusfornuftig måte, sier Risa, der barna stiller kloke spørsmål og får velmente og belærende svar. Risa sier at denne litteraturtypen var gammelmodig allerede da den kom ut, og siterer negative uttalelser om boka fra samtida. Likevel må også hun erkjenne at boka slo an hos barna og ble en stor salgssuksess.

I motsetning til Sonja Hagemann nevner ikke Risa de siste barnesangene til Hanna Winsnes, de som ble publisert i 1897 av datterdatteren Sina Ring under tittelen *Gamle Visestubber fra Barnekammeret*. Dette er bemerkelses-verdig ettersom disse sangene forteller om en oppsiktsvekkende evne til selvfornyelse hos Hanna Winsnes, selv etter at hun hadde nådd høy alder. Sangene i denne boka er dessuten helt uten den overtydelige moraliseringen som Risa kritiserer så sterkt i Hanna Winsnes' øvrige forfatterskap for barn. Risa skriver sin litteraturhistoriske oversikt ut fra et grunnsyn som nærmer seg Beyers, og dette synes å være årsaken til at hun generelt sett er mer negativ til Hanna Winsnes enn Hagemann. En av forklaringene kan være at selv om Hagemanns og Risas litteraturhistoriske framstillinger kom ut med få års mellomrom, tilhører de to litteratur-historikerne aldersmessig to forskjellige generasjoner.

I 1997 kommer det ut en ny ettbinds *Norsk barnelitteraturhistorie* på nærmere fem hundre sider. Forfatterne er Tone Birkeland, Gunvor Risa og Karin Beate Vold, og det er tydeligvis Gunvor Risa som har skrevet avsnittet om Hanna Winsnes, siden mange av formuleringene fra den ovenfor omtalte *Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år* dukker opp igjen her. Her nevnes *Gamle Visestubber fra Barnekammeret*, men uten at disse sangenes spesielle plass i forfatterskapet eller i tidens litteratur framheves. Det nevnes heller ikke at det i denne samlingen finnes en sang, "Lille Marthine", som faktisk har overlevd fram til våre dager. Dette nevnes heller ikke i Birkeland og Storaas' omtale av denne boka i *Den norske biletboka* som kom i 1993, og hvor *Gamle Visestubber fra Barnekammeret* får noen få linjer.

## Kvinnelitteraturhistorien

I 1988 kom første bind av *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, som dreier seg om perioden fra 1600 til 1900. Der fortelles det blant annet at det fram til 1870 debuterte i alt 13 kvinnelige prosafortellere i Norge, og at bare to av dem sto fram under eget navn. ”Så stigmatiserende var det å fremstå offentlig som forfatterinne”, sier Jorunn Hareide (Hareide 1988:50). Hun nevner Camilla Collett, Marie Wexelsen, Magdalene Thoresen og Hanna Winsnes som de fire viktigste av disse 13 (sst.)

I Hareides framstilling er det et eget avsnitt om Hanna Winsnes hvor hun får vel tre og en halv side. Dette høres ikke mye ut, men hun er den eneste ved siden av Camilla Collett og Magdalene Thoresen som får et eget avsnitt av de 13 forfatterinnene, og Camilla Collett og Magdalene Thoresen får ikke mer enn 6½ sider hver. Hanna Winsnes omtales som en pioner når det gjelder husholdningsbøkene. Deretter tar hun for seg Hanna Winsnes som skjønnlitterær forfatter og legger fram en del av synspunktene fra artikkelen hun skrev i 1984 i kortversjon. Hanna Winsnes framheves som skildrer av hverdagssituasjoner i de miljøene og i de familiene hun beskriver. Hareide peker videre på at for Hanna Winsnes representerte *det harmoniske hjemmet* alle gode og sunne verdier, og hennes fortellinger skildrer den dannelsesprosessen menneskene må gjennom for at disse verdiene skal kunne realiseres.

Denne kvinnelitteraturhistorien inneholder et kort avsnitt om Hanna Winsnes som barnelitteraturforfatter av Gunvor Risa. Dette er kortversjonen av Risas avsnitt om Hanna Winsnes i *Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år* og i *Norsk barnelitteraturhistorie*, og den er, som det Risa ellers har skrevet om Hanna Winsnes, fortsatt temmelig negativ.

I tillegg har Steinar Gimnes et avsnitt om Hanna Winsnes' lyrikk i *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, basert på hennes diktsamling med tittelen *Smaa-Digte* (1848). Dette er interessant fordi interessen for Hanna Winsnes' dikt ellers har vært meget laber. Den eneste som i tidligere litteraturhistoriske framstillinger har kommentert hennes lyrikk, er Fredrik Paasche, og da i temmelig negative vendinger.

Gimnes anlegger en uttalt feministisk synsvinkel, og trekker med dette utgangspunktet andre og mer positive konklusjoner enn Paasche. Han hevder at Hanna Winsnes' dikt har mer liv og sjarmerie enn mye av det som ellers kom ut de første tiårene av det 19. århundre. Gimnes konstaterer at hennes dikt ikke har fått noen plass i overleveringen, og antyder indirekte at dette kan skyldes at kvinnene var avhengige av mannlig støtte for å få utgitt sine litterære produkter, og at de etter utgivelsen var prisgitt den mannlige kritikken. Han påpeker at ett av diktene, rettet til en av Hanna Winsnes' beste venninner, Madame Cappelen, nettopp dreier seg om hvordan tekstene har vært gjennom en prosess med andre kvinner som lesere og kritikere, og hvordan forfatterinnen har opplevd dette som positivt. Diktene er både henvendt til kvinner, og de er uttrykk for en spesifikt kvinnelig livssammenheng, hevder Gimnes. Med utgangspunkt i særlig ett av diktene i *Smaa-Digte*, det som heter "Aaen og Fossen", viser han hvordan det kvinnelige ikke blir framstilt som en mangel, men som en verdi (Gimnes 1988:119). Gimnes' omtale av Hanna Winsnes' dikt gir i det hele en god antydning om at en feministisk synsvinkel kan vise seg produktiv når det gjelder å kaste nytt og positivt lys over disse diktene, og at hennes tekster her, lest på denne måten, har et uutnyttet klassikerpotensial.

### **Skoleklassikeren**

Har så Hanna Winsnes hatt en karriere som tekstleverandør til skolens lesebøker? Svaret på dette spørsmålet vil være en klar indikasjon på om hun har vært brukt i noen særlig grad i litteraturundervisningen i skolen, et spørsmål det ellers ikke er så lett å finne svar på i dag. Det at en forfatter blir brukt i skolen, vil nok for mange være det mest avgjørende kriterium på at man hører den nasjonallitterære kanon til. Når en forfatter har sluppet til med tekster i lesebøker som er mye brukt, er dette framfor noe det som sikrer denne forfatteren en plass i folks bevissthet. På den måten har lesebokredaktørene fra midten av 1800-tallet og fram til i dag hatt meget stor makt når det gjelder å definere våre nasjonallitterære klassikere.

I det store og hele må en si at Hanna Winsnes' tekster i beskjeden grad er kommet inn i skolens lesebøker. Nå må jeg med en gang legge til at jeg på ingen måte har vært gjennom hele den norske leseboklitteraturen siden midten av 1800-tallet. Jeg tror imidlertid jeg har vært gjennom tilstrekkelig antall lesebøker til å se at det avtegner seg et mønster. Allerede i den tredje

utgaven av P.A. Jensens lesebok, som kom i 1855, finner vi et dikt fra Hanna Winsens' *Smaa-Digte* (1848) som heter "Belysningen". I den fjerde utgaven av denne leseboka fra 1860 er det kommet inn ytterligere tre tekster av Hanna Winsnes, nemlig "Ruth" fra *Bibelhistorien udsat i Vers* (1846), "Budeiens vise" fra *For Tjenestepiger* som kom i 1851, og et prosastykke som heter "En Høstaften paa Oplandet", og som sannsynligvis er skrevet spesielt for denne leseboka. De to første, "Ruth" og "Belysningen", finnes ikke i senere lesebøker, mens derimot "Budeiens vise" og "En Høstaften paa Oplandet" går igjen i mange leseverk utover på 1800- og 1900-tallet. Så sent som i 1949 finner vi "Budei-vise", som den nå heter, igjen i Andreas Austlids *Norsk Lesebok* (Austlid 1949:117). Også Nordahl Rolfsen brukte denne teksten under tittelen "Budeien synger" (Rolfsen 1928:164f.)

På denne bakgrunn kan det være rimelig å trekke den slutning at Hanna Winsnes ikke har gjort noen stor karriere som skoleklassiker. Her kan en mistenke at lesebokredaktørene ikke har vurdert det hun skrev, heller ikke det hun skrev for barn, som spesielt barnevennlig. Det er også på sett og vis forståelig. Av samme grunn er det nok at de to diktene "Ruth" og "Belysningen" ikke dukker opp i leseverk etter P.A. Jensens tid. De er begge sterkt religiøse i grunntonen, og de er omstendelige og danskpregede i ordvalg og syntaks, på en måte som gjør dem vanskelig tilgjengelige for norske barn. "Budeiens Vise" derimot har den enkelhet som særpreger den folkelige viseskatten:

*Saa lang er naa Vintren for den, som skal stelle;  
Og da maa det just om Forsynlighed gjælde.*

*Thi den, som uvittig med Fodret vil sløse,  
Den faar vel se Jammer om Vaaren i Fjøse.*

Når Nordahl Rolfsen tar med denne sangen i sin lesebok, retter han "uvittig" til "uvettig", og får på den måten en liten betydningsforskyvning inn i teksten. Ellers kan den brukes uten forandringer. Det vil si: Han kutter ut noen vers. Hanna Winsnes hadde en hang til lange dikt. Ved siden av "Lille Marthine" er "Budeiens Vise" den teksten av Hanna Winsnes som har vært mest brukt fram mot vår egen tid. Den ble også tatt med i *Barnas store sangbok* så sent som i 1962.

”En Høstaften paa Oplandet” er en enkel og poengtert fortelling om det økonomisk, sosialt og psykologisk sett viktige tidspunkt i det gamle bondesamfunnet da folket vender tilbake til garden fra setra om høsten. Teksten skildrer de hjemmeværendes rastløse venting, og den skildrer spesialoppvarningen av de hjemkomne, etter at de har berget dyrene og maten i hus fra sommeroppholdet i fjellet. Her finnes det også barn i teksten å identifisere seg med for de unge leserne. Etter undertegnede mening, er dette en glimrende leseboktekst.

Det er ikke urimelig å anta at Hanna Winsnes hadde vært bredere representert i lesebøkene om noen av redaktørene hadde vært kvinner. Når ellers ”En Høstaften paa Oplandet” og ”Budeiens Vise” er de to tekstene av Hanna Winsnes som overlever i bortimot hundre år i skolen, så er det litt paradoksalt, for begge skildrer et annet miljø enn det som er Hanna Winsnes’ eget, selv om hun naturligvis er vel kjent med gardsstell og seterdrift. Tekstene skildrer bønder og allmue i deres hverdagssysler.<sup>15</sup> Dette er forståelig når vi tenker på hvilken rolle skolen spilte som nasjonsbyggingsarena på siste halvdel av 1800-tallet, og hvor det var bøndenes og allmuens kulturelle og språklige kapital som dannet basis for nasjonsbyggingen, ikke embetsmannsstandens. I dette perspektivet fungerte ikke *Bibelhistorien udsat i Vers* og *Aftenerne paa Egelund* så bra. Da passet tekster av Wergeland, Welhaven, Asbjørnsen, Moe, Ole Vig o.a. bedre. Disse forfatterne er da også meget utførlig representert i lesebøkene fra P.A. Jensen og framover.

## Nyutgivelser

Hvis vi ser på antallet nyutgivelser av Hanna Winsnes’ verker, får vi en litt annen innfallsvinkel til hvordan hennes forfatterskap har stått seg i folkemeningen. *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen* ble utgitt siste gangen så sent som i 1989. Etter hva jeg kan se, var det 15. utgave. Hvorvidt denne utgaven, og for så vidt en faksimileutgave fra Damms Antikvariat i 1985, utelukkende tilfredsstillende en interesse for matlagingens og husstellet *historie*, eller om den også gir reell kunnskap til folk som er interessert i matlaging i dag, synes jeg det er vanskelig å ha noen klar formening om. Det som likevel kan fastslås med sikkerhet, er at

---

<sup>15</sup> Det var ikke uvanlig at de kvinnelige forfatterne fra denne perioden skildret bøndenes og allmuens liv, selv om de selv hørte embetsmannsstanden til. Jf. Jorunn Hareides artikkel i *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, bd. 1, Oslo 1988, s. 59.

den har fungert som en husholdningsklassiker fram mot vår egen tid. Også flere av Hanna Winsnes' øvrige husholdningsbøker kom i flere opplag. Blant annet kom *For Tjenestepiger* i tre utgaver, den siste i 1868,<sup>16</sup> mens *Husholdningsbog for tarvelige Familier i By og Bygd* kom i en 6. utgave så sent som i 1892.

Hanna Winsnes opplevde få gjenoptrykk av de bøkene hun ga ut som i utgangspunktet var tenkt for barn. En hovedforklaring her er at denne delen av forfatterskapet for de fleste av utgivelsenes vedkommende følte foreldet allerede da de kom ut. Dette gjelder slike bøker som *Catechismi fem Parter udsatte i Vers* (1831) og *Bibelhistorien udsat i Vers* (1846). Hennes *Gaader med hosføiet Opløsning* (1845) ble heller ikke trykt opp igjen samlet, men noen av gåtene har vært trykt opp igjen her og der. Noe av årsaken kan være at de er vanskelige både rent språklig, men også innholdsmessig, og at de må ha vært vanskelige allerede for barna i samtiden (Birkeland m.fl. 1997:24). Heller ikke *Gamle Visestubber fra Barnekammeret* (1897) ser ut til å ha vært opptrykt igjen i sin helhet, men her har særlig "Lille Marthine" vært gjenoptrykt i ulike sangbøker fram mot vår egen tid.

*Aftenerne paa Egelund* (1852) derimot er en av de store barneklassikerne i norsk litteratur. Den siste ordinære utgaven kom i 1923, men den ble utgitt på ny så sent som i 1978. Allerede da den kom ut, var det mange som kritiserte boken for at den var gammeldags pekefingermoraliserende. Likevel ble den altså lest til langt ut på 1900-tallet. Sonja Hagemann forklarer dette litt pussige fenomenet med at mange voksne så bare moral og belæring som de selv til overmål var flasket opp med, mens barna også opplevde eventyrene som fantasifulle og underholdende, og de opplevde positivt den trygge og hjemmekoselige stemningen i boka. Dette kan nok være en riktig konklusjon. I dag virker den likevel svært gammeldags, også når vi sammenligner den med Jørgen Moes *I Brønden og i Tjernet*, som kom ut et par år før. Hovedårsaken er at språket i Moes bok er enklere og mer muntlig, og at moralen, som rett nok finnes også hos Moe, ikke forkynnes så overtydelig.

---

<sup>16</sup> Det kom dessuten en faksimileutgave av første del av *For Tjenestepiger* i 1970, utgitt av Det gastrosofiske klubbsselskap i Stavanger som nummer 8 i en serie som heter Gastrosofiske småskrifter.



Nyutgaver av Hanna Winsnes' fortellinger for voksne har det også vært lite av, men så sent som i 1989 ga Hilde Diesen ut et utvalg fortellinger med tittelen *Præstegården på landet og andre noveller av Hanna Winsnes*. I forordet har Hilde Diesen en interessant referanse til hvilken Hanna Winsnes-resepsjon hun selv vokste opp med: "Norges flinkeste husmor og landets dårligste forfatter. Det var så uinteressant at jeg glemte henne." (Diesen 1989:7) I det samme forordet konkluderer hun selv – som voksen – helt motsatt. Vi har ikke råd til å glemme Hugo Schwartz, sier hun. Argumentasjonen er ikke utførlig, men Hilde Diesen framhever at hun er en av de *kvinnelige* (min uth.) forfatterne vi knapt har hørt om i litteraturhistorien, og så nevner hun trekk ved Hanna Winsnes' fortellinger som jeg leser som en positiv karakteristikk: De inneholder "realistiske tidsbilder og fargerike typer, muntlig skildret, ikke uten ironi." (Diesen 1989:13)

Hanna Winsnes er også representert med en fortelling med tittelen "Skipperkonen" i en nyere antologi med norske fortellinger i to bind. Antologiens tittel er *Norske tekster. Prosa før 1900*. Den kom i 1997 og var redigert av Steinar Gimnes og Jorunn Hareide. Jorunn Hareide redigerte i 1992 en antologi med tittelen *Norske kvinnetekster 1600-1900. "Først kvinne – dernæst Forfatterinde"*. Her er det tatt med forordet og et par dikt fra *Smaa-Digte*, utdrag fra *For fattige Husmødre* og utdrag fra *Grevens Datter*. I *Norges nasjonallitteratur* som Francis Bull var hovedredaktør for, og hvor det i 1967 ble gitt ut to bind med noveller som var valgt ut av Edvard Beyer, var derimot Hanna Winsnes ikke representert. Hun var heller ikke representert i *Vår egen litteratur. Brikt Jensens lesebok for de tusen hjem* (1991). Her er det, som vi også tidligere har sett tendenser til, åpenbart at kjønnet til redaktørene kan være utslagsgivende for om Hanna Winsnes er innenfor eller utenfor. I hvert fall er det klart at Jorunn Hareide mener hun har en plass som kortprosaforfatter både innenfor den norske kvinne-litterære kanon og innenfor en allmenn norsk litterær kanon.

## Internett

Som jeg var inne på innledningsvis, kan en i dag peile inn en forfatters klassikerstatus ved å søke på Internett. Et søk på Hanna Winsnes ga 790 treff. Til sammenligning kan det nevnes at Camilla Collett ga 1640 treff. Magdalene Thoresen ga 353 treff, mens Marie Wexelsen ga 208 treff. Hvis vi ser på noen menn fra samme periode, ga Henrik Wergeland 4620 treff,

Maurits Hansen ga 1380 treff, mens Johan Sebastian Welhaven ga 660 treff. Hanna Winsnes slår altså Welhaven med 130 flere treff.

Denne sammenligningen halter imidlertid en god del. Det blir klart når en begynner å se på de dokumentene hvor Hanna Winsnes er nevnt. Jeg har ikke sett på alle 790 treffene, men på de første hundre, og da ble det fort klart at det var *kokebokforfatteren* Hanna Winsnes som var nevnt i mer enn 90 % av tilfellene, noen ganger sammen med Arne Garborgs artikkel. Av de treffene jeg var inne på, var det bare i noen ganske få at det var fokusert på den skjønnlitterære forfatteren Hanna Winsnes. Hele teksten til *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen* er for øvrig lagt ut på nettet i det såkalte dokumentasjonsprosjektet, som var et samarbeidsprosjekt mellom de fire norske universitetene om en digitalisering av en del norsk klassisk litteratur.

Et uttrykk for Hanna Winsnes' klassikerstatus er det også at det ble gitt ut et frimerke med hennes portrett til 200-årsdagen for hennes fødsel den 24. november 1989. Her er hun i celebret selskap blant kjente norske kvinner som har kommet på frimerker, slike som Camilla Collett, Sigrid Undset, Sonja Henie, Kirsten Flagstad, Amalie Skram og Grethe Waitz. Hanna Winsnes har gate oppkalt etter seg både i Trondheim, Drammen, Hinna ved Stavanger og i Hamar. Særlig det at det finnes Hanna Winsnes-gater både i Trondheim og Stavanger, og ikke bare i Drammen og Hamar som hun har en spesiell tilknytning til, er en god indikasjon på hennes status som nasjonal, ikke bare lokal klassiker. For øvrig finnes det en minnestøtte over henne på Vang prestegård, og det finnes en byste av henne i Vang bibliotek. Alt dette er gode bekreftelser på at hun er en fungerende lokal klassiker.

## Konklusjon

1. Hanna Winsnes har fått mest oppmerksomhet for sin *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen* helt fra den kom ut i 1845. Fra alle hold har denne boka fram til i dag vært omtalt i positive ordelag, både fordi den var et faglig nybrottsarbeid, og fordi den er klar og pregnant i framstillingen av stoffet. Med den orden og systematikk denne boka var preget av, bidro Hanna Winsnes i vesentlig grad til å høyne statusen for et kvinnelig kunnskapsområde.

2. Som skjønnlitterær forfatter for voksne var Hanna Winsnes under pseudonymet Hugo Schwartz mye lest i sin samtid, men hennes fortellinger gikk tidlig i glemmeboka. Først på 1920- og 1930-tallet opplevde Hanna Winsnes å bli trukket inn i ytterkanten av den akademiske kanon gjennom den omtalen hun fikk i Kristian Elster d.y.s og Bull & Paasches litteraturhistorier.
3. I de siste 20-30 årene har det vært en fornyet interesse for denne delen av forfatterskapet som del av en fornyet interesse for kvinnehistorie, kvinnekultur og kvinnelitteratur i det hele tatt. Man kan si at det i de siste 20-30 årene har vært gjort forsøk på å reaktivisere Hanna Winsnes innenfor den akademiske kanon, som *kvinneklassiker*. Dette kan sees på som en reaksjon mot anonymiseringen av kvinnelige forfattere i den tradisjonelle, sterkt mannsdominerte akademiske litteraturhistorieskrivingen. Likevel er det grunn til å tro at Hanna Winsnes' skjønnlitterære forfatterskap for voksne i dag har mest profesjonelle lesere, og at nyttegivelsen av noen av hennes fortellinger neppe har nådd et større publikum.
4. Hanna Winsnes har hatt et lengre liv som skjønnlitterær barneklassiker enn som skjønnlitterær voksenklassiker. *Aftenerne paa Egelund* ble trykt opp igjen flere ganger på 1900-tallet, siste gangen så sent som i 1978. I tillegg har spesielt en av hennes barnesanger, "Lille Marthine", vært trykt opp i sangbøker og brukt i ulike sammenhenger fram til våre dager.
5. Svært mange nordmenn kjenner i dag Hanna Winsnes' navn og det at hun har forfattet en husholdningsbok, selv om de ikke har lest noe av henne. På den måten har hun status som en form for nasjonal klassiker. Årsaken synes å være hennes funksjon som kvinnelig ikon, som vi tidligere har vært inne på. Hennes livshistorie er i seg selv blitt en klassiker.

## **Bjørnstjerne Bjørnson og folkehøgskolen**

### **Innledning**

Bjørnstjerne Bjørnson var gjennom hele sitt liv opptatt av folkeopplysning, folkeoppdragelse, folkevekkelse. Han var opptatt av å spre kunnskap og opplysning, fordi han hadde sterk tro på opplysningens betydning når det for enkeltmennesket gjaldt å skape seg et bedre liv. Når mennesket hadde kunnskap om hva som var rett, trodde han også at det ville handle rett. Til grunn for Bjørnsons tro på verdien av å spre kunnskap og opplysning ligger det altså et optimistisk menneskesyn. Bjørnson hadde også sett at de sosiale forskjellene i vårt eget land hadde sammenheng med forskjeller i kunnskap og dannelse, og hans positive syn på betydningen av folkeopplysning hadde sammenheng med hans ønske om å redusere de sosiale forskjellene.

Folkeopplysningen skulle ikke bare tjene den enkeltes individuelle velferd og framgang i livet. Folkeopplysningen hadde også noe med nasjonens stilling å gjøre. Norge var en ung nasjon. Vi hadde mye å innhente både politisk, sosialt og kulturelt, og folkeopplysningen var også viktig i denne sammenheng. For Bjørnson var Norge, på den tida han ble voksen og begynte å finne fram til hva hans livsgjerning skulle bli, et gigantisk dannelsesprosjekt. Folket skulle få en kunst, en vitenskap, et religiøst liv, ja, et åndsliv som ikke sto noe tilbake for de øvrige nasjonene i Europa.

Det er derfor en selvfølge at Bjørnson tidlig begynner å interessere seg for skolen. Ja, skolen er den samfunnsinstitusjon som han hyppigst kommer tilbake til, i sine skjønnlitterære verk, i sine taler og artikler, og i sine brev. «For undervisningssakene, barns saavel som voksnes, var Bj. Bjørnson fra begyndelsen til sit livs ende en levende interessert mand», sier eksempelvis Olaus Arvesen, en av de som sto Bjørnson nærmest i alle år (Arvesen 1915:107). Derfor er det heller ingen tilfeldighet at den aller første større fortellingen Bjørnson publiserte dreide seg om en gutt som ble ødelagt av den behandling han fikk i skolen. Den het «Aanun» og sto i *Illustreret*

*Folkeblad* i 1856. Fire år senere kom *En glad Gut* ut, med det mest berømte lærerportrettet i norsk litteratur, portrettet av Bård skolemester. Også senere behandlet Bjørnson skoleproblemer i skjønnlitterær form, særlig i romanen *Det flager i byen og på havnen* (1884).

Før jeg går videre, skal jeg nevne at det er flere som har skrevet om Bjørnsons forhold til Grundtvig og folkehøgskolen, og som jeg har hatt stor nytte av under utarbeidelsen av denne artikkelen. Spesielt vil jeg nevne Olav S. Midttuns bok *Bjørnstjerne Bjørnson og folkehøgskolen* fra 1954.

### **Folkehøgskolen**

Som bekjent er den danske teologen, presten, historikeren, dikteren og skolemannen J. F. S. Grundtvig den som regnes som folkehøgskoletankens grunnlegger. Bjørnson møtte Grundtvig som dikter allerede under sin skolegang i Molde (Anker 1932:273, Amdam 1960:14), men det er neppe trolig at han ble oppmerksom på Grundtvig som skolemann før han kom til Christiania i 1850-årene og ble kjent med Grundtvig gjennom Ole Vig. Vig var den som først tok opp Grundtvigs tanke om og begynte å arbeide for en norsk folkehøgskole, og gjennom ham ble Bjørnson kjent med disse tankene (jf. Grundtvig 1837). Det skyldes nok i høg grad påvirkning fra Ole Vig når menneske- og skolesynet i «Aanun» og *En glad Gut* ligger så nær opp til grundtvigianernes. Bjørnson hilser på Grundtvig første gang sommeren 1860 (Anker 1932:276). Utover i 1860-årene hadde Bjørnson flere personlige møter med Grundtvig og næret større og større beundring for hans personlighet og hans synspunkter. I slutten av 1860-årene er Bjørnson mye sammen med danske grundtvigianere, og det er gjennom danske folkehøgskolefolk han får inngående kjennskap til folkehøgskolen. Det første besøket Bjørnson gjorde på en folkehøgskole, var på Grundtvigs egen Marielyst i 1867. Øyvind Anker beskriver året 1867 som er gjennombruddsår for Bjørnson som grundtvigianer (Anker 1932:280f.). I sin tur ble Bjørnson også nær venn med alle de ivrigste personene innenfor folkehøgskolebevegelsen i Norge. Herman Anker, Olaus Arvesen, Christopher Bruun, Kristofer Janson kjente han riktignok fra tidligere, men vennskapet ble utdypet gjennom Bjørnsons interesse for folkehøgskolen.

Den første norske folkehøgskolen ble som kjent opprettet på Hamar i 1864, og det var Herman Anker og Olaus Arvesen som sto bak. Det forteller noe om hvilken sentral posisjon Bjørnson hadde innenfor folkehøgskole-

bevegelsen allerede på dette tidspunktet – som dikter og som støttespiller for folkehøgskolen – at det ved innvielsen av den nye skolebygningen Sagatun på Hamar året etter, i 1865, i salen på den ene siden var plassert en byste av Bjørnson. På den andre siden sto det en byste av Grundtvig. Sagatun var også den første norske folkehøgskolen Bjørnson besøkte som foredragsholder og oppleser. Det skjedde våren 1869. Dette ble innledningen til en lang rekke folkehøgskolebesøk for Bjørnson, her i Norge og i Norden for øvrig, i de påfølgende tiårene. Ifølge Midttun hadde Bjørnson sin siste folkehøgskole-opptreden så sent som i 1907. Av alle ting talte den da 75-årige Bjørnson om «Ungdommens fremtidsutsikter»! Vi skal også nevne at Bjørnson i årene fra 1866 til 1871 var redaktør av *Norsk Folkeblad*, og at han i disse årene skrev mye om folkehøgskolen i dette bladet.

Fortellingen om Bjørnson og folkehøgskolen kan en si har to hoveddeler. Den første delen dreier seg om tida fram til slutten av 1870-årene, og kunne gjerne ha overskriften «Samarbeid». I denne perioden er sammenfallet i synet på religion, politikk og skole nærmest fullstendig. Fra slutten av 1870-årene og framover bryter Bjørnson mer og mer med det som er folkehøgskolebevegelsens religiøse og ideologiske hovedgrunnlag. Dette kan vi blant annet avlese på den reduserte hyppigheten i Bjørnsons folkehøgskolebesøk utover i 1880- og 1890-årene. Samtidig går Bjørnson i artikler og taler til åpent angrep på folkehøgskolen. Denne delen kunne ha overskriften «Konflikt». En klassisk dannelsesroman, som Bjørnsons egen *En glad Gut* er et eksempel på, bør ende med ny og sluttelig harmoni, og det finnes tilløp til ny tilnærming mellom Bjørnson og folkehøgskolebevegelsen inn på 1900-tallet, men forholdet ble likevel aldri som det hadde vært.

I det følgende skal jeg ta for meg disse to hovedperiodene i Bjørnsons forhold til folkehøgskolebevegelsen. Men mellom omtalen av disse to periodene skal jeg si litt om forholdet mellom Bjørnson og Christopher Bruun, som også begynte i god samarbeidsånd, men som ble mer og mer konfliktfylt.

## **Samarbeid**

Framveksten av folkehøgskolen og folkehøgskolebevegelsen hadde sammenheng med samfunnsmessige endringer i de nordiske landene på

1800-tallet. Rundt midten av århundret var det fortsatt embetsmennene og høyborgerskapet i byene som utgjorde den sosiale og kulturelle eliten i Danmark og Norge, «dannelsen» som den også ble kalt. Det var disse gruppene som reelt sett også hadde den politiske makten. Innenfor skoleverket kommer dette til uttrykk ved at det stort sett bare er ungdom innenfor disse samfunnsgruppene som har utdanningstilbud ut over almueskolen (Try 1979:379). Til langt ut på 1800-tallet rekrutterer den lærde skole – eller det som på folkemunne ble kalt latinskolen – primært elever fra de øverste sosiale sjikt.

Utover på 1800-tallet øker imidlertid selvbevisstheten og den kulturelle og sosiale selvhevdelsestrangen innefor allmuen, og vi får en folkelig kulturreisning som kommer til uttrykk blant annet i den kristne lekmannsbevegelsen, i målreisinga og i den grundtvigianske folkehøgskolebevegelsen. Det spesielle ved folkehøgskolebevegelsen var at dens forgrunnsfigurer ville fremme den folkelige kulturen gjennom å skape et alternativ til latinskolen. De ville skape et videregående skolealternativ for landsbygdsungdommen, hvor særlig bondens kulturelle kapital utgjorde det sentrale innhold i undervisningen, og hvor ett av de mest sentrale dannelseselement for embetsmannsstanden – den klassiske dannelsen, dvs. innføringen i den greske og romerske oldtidskulturen – ikke hadde noen plass.

Sosialt hadde folkehøgskolebevegelsen sterk tilknytning til bondestanden, med en brodd mot embetsmannsstanden og byborgerskapet. De ledende personene innenfor folkehøgskolebevegelsen i Norge var riktignok akademikere de fleste av dem, som Christopher Bruun, Kristofer Janson, Olaus Arvesen, Herman Anker og Viggo Ullmann, men sine synspunkter framførte de på vegne av bøndene. Ideologisk sto bevegelsen for et grunnsyn som ble Venstre-bevegelsens i 70- og 80-årene, dvs. den sto for folkeopplysning, folkestyre med alminnelig stemmerett, parlamentarisme, nasjonalt selvstyre kombinert med en skandinavistisk orientering og sosial utjevning mellom samfunnsklassene. Dette var også i det store og hele Bjørnsons grunnstandpunkter i sosiale og ideologiske spørsmål i denne tida. I Danmark hadde den nasjonale orienteringen hos Grundtvig og grundtvigianerne dessuten bakgrunn blant annet i stridighetene med tyskerne om Nord-Schlesvig. I Norge hadde de nasjonale strømningene

bakgrunn i hendelsene i 1814 og ønskene om å oppheve unionen med Sverige. Også her møttes Bjørnson og folkehøgskolebevegelsen.

I det religiøse er også Bjørnson i det store og hele på linje med Grundtvig og folkehøgskolebevegelsen i disse årene. «Troens Væsen er aldrig saadan, i Theori og Praxis, aabenbaret, som af dem; de ere Hjertefolket i Norden», skriver han i et brev i 1865 om grundtvigianerne (Bjørnson 1912:184). Hans tilslutning til det grundtvigianske kristendomssyn kom til åpent uttrykk på et møte om folkehøgskolen som ble holdt i Christiania den 22.-24. april 1872. I sin religiøsitet er Bjørnson, som Grundtvig, vendt mot denne verden, ikke mot det hinsidige, og han er opptatt av menneskets evner og muligheter, ikke av dets utilstrekkelighet og lastefullhet. Han er også opptatt av medmenneskelighet og nestekjærlighet, ikke disse «spidst tilskaarne meninger, tørre metoder», dette «begjær om kontrol og disse utækkelige, hovmodige, egoistiske fordringer til os andre, alltid fordringer, fordringer til medkristne» (sitert etter Anker 1932:310), som han finner hos samtidens pietister. Øyvind Anker sier om Bjørnsons religiøsitet etter at han sluttet seg til grundtvigianerne at han var «Betatt av den milde, glade kristendom, som var sær-dansk grundtvigiansk, men han beholder samtidig et drag av den mørkere norske tone fra sitt tidligere religiøse syn.» (Anker 1932:311)

Også når det gjelder skolesyn, var Bjørnson grepet av Grundtvigs ideer. «Næst den forbedrede Almueskoleundervisning er Folkehøjskolen Grundtvigs største praktiske Gjerning», skriver han i et brev i 1867 (Bjørnson 1912:184). Ett av anklagepunktene mot den lærde skole i siste halvdel av forrige århundre var at den var autoritær, at elevene lå under for lærernes luner, og at det måtte bli slik når elevene måtte lære så mye som de manglet naturlig interesse for. Særlig i Alexander Kiellands *Gift*, men også i Garborgs *Bondestudentar* er de autoritære sidene ved latinskolen rundt midten av forrige århundre grundig dokumentert. «Nu opdrager de aandelige Soldater, indvendig uniformerede for et stivt Bureaukrati, skilte fra Folket ligefra sine første Aar», sier Bjørnson i en artikkel i *Norsk Folkeblad* den 9. april 1870.

Grundtvig hevder med styrke at mennesket er et åndsvesen. Dette ordet «ånd» står sentralt i all grundtvigiansk retorikk, og vi merker at det slår inn også i Bjørnsons språk når han kommer under grundtvigiansk påvirkning.



«Skal vi sammenfatte i ét Ord, hvad vort Samfund mangler, saa er det *Aand*», sier han i sin avskjedsartikkel som redaktør i *Norsk Folkeblad* i 1871 (Midttun 1954:41). Når Grundtvig understreker så sterkt at mennesket er et åndsvesen, er det for å si noe om at tvang og undertrykkelse er i strid med selve åndslivets grunnlov. Skal mennesket hente ut sine ressurser som åndsvesen, må det være fritt. Slik er det også i skolen. I den folkelige høyskole Grundtvig vil ha, skal «Alt, paa en sømmelig Maade, [gå] frit og levende til» (Grundtvig 1837:15), og dette er en tanke som Bjørnson slutter seg til reservasjonsløst.

Bjørnson slutter seg også til den romantiske tanke at hvert folk har en ånd som er egen for det. Denne folkeånden er en slags åndelig substans som alle medlemmer av et folk, en nasjon forvalter i fellesskap. Denne åndelige energikilden er bare tilgjengelig på nasjonens eget språk. Derfor betones det meget sterkt i folkehøgskolen at *morsmålet* må stå svært sentralt i undervisningen. Derfor måtte den også være negativ til den plass gresken og latinen hadde i den lærde skole, men den var også negativ til beundringen av alt det mellomeuropeiske, det tyske og franske, innenfor overklassen i de nordiske landene. Vi måtte lære oss å elske vårt eget morsmål og dets kultur, og ikke bare beundre det fremmede. Grundtvig var særlig opptatt av at studiet av vår egen historie og vår egen diktning i fortida og nåtida måtte komme inn i skolen. Bare på den måten kunne vi finne tilbake til folkeånden. Også her fant Bjørnson tanker som korresponderte godt med hans egne. Bjørnson hadde stor sans for at den nasjonale kulturen kom til å stå svært sentralt som undervisningsstoff i folkehøgskolen. Dette var samtidig med på å gi selvbevissthet til den bondeungdom som skulle gå i folkehøgskolen. Den nasjonale kulturen som det her var tale om, var i høg grad *bøndernes* kultur.

Bjørnson var også som grundtvigianerne opptatt av at folkehøgskolen skulle være en skole for livet, ikke en yrkesrettet skole. Latinskolen og universitetet var i for høy grad en utklekningsanstalt for embetsmenn. Disse utdanningsinstitusjonene la derfor vekt på det rasjonelle, det fornufts- og forstandsorienterte. De la etter Bjørnsons mening vekt på å støpe alle i samme form, mens alle tendenser til utvikling av egen personlighet og egen individualitet ble kvalt i fødselen. I Bjørnsons dikt om «Gamle Heltberg» heter det om den skolen han gikk på i Molde i ungdommen at den var preget av

*de samme bøger og de selv-samme tanker  
som flinkt af hele slægten gør en eneste én,  
en fortræffelig fyr, som kan stå på ét ben  
og ramse hele leksen, som der slippes et anker; -*

I folkehøgskolen skulle derimot hele mennesket utvikles, dvs. ikke bare hukommelse og forstand, men også følelse og fantasi. I folkehøgskolen skulle elevene få noe å tro på, noe å leve for, og ikke bare utvikles til samfunnsgagnlige funksjonærer. Konsekvensene av latinskolens undervisning hadde blitt at hjerte- og fantasikreftene i et helt folk var ødelagt. «Vi har faaet Føleri for Følelse, Fantaseri for Fantasi, eller kort og helt – intet, men en kritik-klog, virtuosbegavet Slægt, som naar jeg færdes blant Ungdommen, forfærder mig...», sier han i 1872 (sitert etter Midttun 1954:42). Jo alvorligere man lar «Troen grundlægges, Følelse og Fantasi dyrkes, jo dybere maatte Sjælen komme til at bunde i Folkefølelsen», sier Bjørnson i en artikkel i *Norsk Folkeblad* i 1870. Dette å reetablere folkets kontakt med folkeånden er et uttalt mål også for Bjørnson. Dette var en betingelse for en videre utvikling av nasjonen.

Det sier seg også selv at når en primært tok sikte på å utvikle elevenes personlighet, måtte all tanke på eksamen bli en uting. Også her støttet Bjørnson folkehøgskolen fullt ut.

Det er klart at Bjørnson med sin begavelse som folketaler og sin legning for samtale og menneskelig samvær hadde stor sans for folkehøgskolens vektlegging av det talte ord på bekostning av det skrevne. Det var framfor alt gjennom *det levende ord* at folkeånden kom til uttrykk, og den kunne formidles mest umiddelbart i det personlige møtet mellom lærer og elev, et møte som ikke kunne erstattes av elevens møte med boka. Bjørnsons egen foredragsvirksomhet i folkehøgskolen og hans hyppige samvær med elever og lærere i folkehøgskolen kan en se som en oppfølging av dette synet. Når folkediktingen med mytologi, saga, folkeviser og eventyr kom til å stå sentralt i undervisningen i folkehøgskolen, har det sammenheng med at den eksemplifiserer folkeåndens mest umiddelbare uttrykk til ulike tider. Bjørnsons bondefortellinger nådde også så stor popularitet i folkehøgskolen blant annet fordi de knyttet an til ulike former for folkelig fortelling, ikke primært i form, men i innhold. Folkediktingen ble nemlig brukt til å

vise fram idealer for ungdommen, den skildret menneskelige eksempler til etterfølgelse, og slik ble også Bjørnsons bondefortellinger brukt.

På ett område viste det seg tidlig at Bjørnson ikke kunne følge hovedstrømmen innenfor den norske folkehøgskolebevegelsen, og det gjelder holdningen til landsmålet. Svært mange av folkehøgskolepionerene i vårt land var i prinsippet landsmålstilhengere. Riktignok er Bjørnson opptatt av at språket i Norge skal fornorskes, og han tar til å begynne med ikke aktivt avstand fra landsmålsbevegelsen. Men han gir den heller ikke sin tilslutning, og som vi alle vet blir han etter hvert aktiv landsmålsmotstander. Som språkpolitiker hadde Bjørnson sin sympati fullt og helt i det østnorske. Et annet punkt hvor det nok fra første stund var en spirende uenighet mellom folkehøgskolebevegelsen og Bjørnson, var i synet på kongedømmet. Bjørnson var overbevist republikaner.

### **Bjørnstjerne Bjørnson og Christopher Bruun**

I vårsemesteret 1870 var Bjørnson formann i Studentersamfundet. Dette kan synes litt merkelig siden Bjørnson, som grundtvigianerne ellers, var en ivrig kritiker av studentieret og av den akademiske verdensfjernhet. Bjørnson hadde imidlertid etter hvert mange meningsfeller blant studentene, folk som var engasjert i ulike folkelige bevegelser i samtida. Noe av det første Bjørnson gjør som Studentersamfunds-formann, er å skrive til Kristofer Janson og be ham oppfordre Christopher Bruun til å legge fram sine skoletanker i Studentersamfundet. Og Bruun kommer og holder sine foredrag under tittelen «Folkelige Grundtanker», som i 1878 ble utgitt i bokform, og som i all ettertid har fungert som et programskrift for folkehøgskolen i Norge framfor noe annet.

Bjørnson spurte naturligvis Bruun fordi han satte høyt Bruuns engasjement i folkehøgskolearbeidet. Det betyr ikke at de to var enige i ett og alt. De var fra første stund av uenige i målpørsmålet og i spørsmålet om kongedømme eller republikk. Bruun mente at bøndene måtte bruke sitt eget språk, og at landsmålet som skriftspråk lå bøndenes språk nærmest. Bjørnson på sin side hevdet at Norge ikke lå i noen fjellsprekker, men i de brede bygder, og ville holde på riksmålet. De to har nok fra første stund vært seg bevisst at det var forskjeller også i deres kristendomssyn. Etter hvert ble også «Signalfeiden», som dreide seg om kampen om Nord-Schlesvig mellom Danmark og Tyskland, i 1872–73 en sterk belastning på

forholdet mellom Bjørnson og Vonheim-folkene. Rundt 1870 la likevel ikke disse spørsmålene noen demper på den gjensidige respekten, ja, beundringen Bjørnson og Bruun følte for hverandre.

Christopher Bruuns svigersønn, Klaus Sletten, skriver likevel i sin bok om Bruun at de to aldri ble *hjertervenner*, og skylder på deres to personligheter, som nok var ganske forskjellige. (Sletten 1949:104. Jf også Eivind Berggravs uttalelse om de to gjengitt i Midttun 1954:70) Bruun var tenksom, han likte å bruke mye tid på å sette seg inn i de sakene han skulle uttale seg om, han var rasjonell og prinsipiell. Bjørnson var mye av et følelses- og stemningsmenneske. Han tok ofte raske standpunkt, og han skiftet gjerne meninger. Bruun var melankoliker, Bjørnson var sangviniker. Bruun var en alvorsmann, Bjørnson hadde mye humør og vidd. Bruun var asket og ønsket å dele kår med de småbøndene han talte på vegne av. Bjørnson likte det litt påkostede og var ikke så lite av en livsnyter. Bruun var i mangt og mye både autoritetsbundet og autoritær, Bjørnson var en tankefrihetens forkjemper og utøver. Bruun kjøpte det nordvendte småbruket Halvorslia. Bjørnson kjøpte den sydvendte storgarden Aulestad. Klaus Sletten framstiller det også slik at om vennskapet mellom Bruun og Bjørnson skulle holdt, måtte Bruun gitt seg inn under Bjørnsons lederskap, han måtte på en måte ha *føyd seg*. Bjørnson var ikke autoritær, men han kunne være meget dominerende.

I 1872 var Bjørnson første gang gjest og taler på Bruuns folkehøgskole, som den gang holdt til på Fykse i Gausdal. Bjørnson holdt en tale hvor han sterkt gikk inn for republikken, mens Bruun holdt en svartale dagen etter hvor han gikk inn for kongedømmet. Likevel forble de gode venner, og Bjørnson besøkte Fykse også året etter. Samme året, i 1873, fikk han det første tilbudet om å flytte til Gausdal, og sommeren 1875 ble flyttingen en realitet. Det er helt klart at nærheten til Vonheim og folkehøgskolefolkene der var et meget viktig motiv for Bjørnson når det gjaldt stedsvalget. Egentlig hadde han hatt lyst til å slå seg til et sted hvor han hadde utsikt til vann, men Vonheim-folket bidro avgjørende til at dette ønsket ble satt til side, og Gausdal ble valgt.

Bjørnson var med på Vonheim under innvielsen av nybygget den 14. oktober 1875, og han besøkte skolen mer eller mindre ukentlig i noen tid etterpå. Men det oppsto fort gnisninger mellom Bjørnson og Bruun, særlig

fordi Bjørnson syntes Bruun var for sterkt preget av pietismen i sitt kristendomssyn. Bjørnson ble i det hele fort rastløs og følte seg innestengt i Gausdal sammen med Vonheim-folket og de konservative bøndene i dalen.

To hendelser i 1877 fikk striden mellom Bruun og Bjørnson til å toppe seg. Den ene var en avispolemikk hvor Bruun tok en konservativ prest i forsvar overfor angrep fra grundtvigianere, og hvor Bjørnson av den grunn kalte Bruun «forræder». Bruun ba flere ganger Bjørnson om å trekke tilbake denne karakteristikken av ham, men Bjørnson nektet. Her var det altså stahet og prinsipprytteri på begge sider. Den andre hendelsen var Bjørnsons berømte tale på Sagatun i slutten av juli, hvor han for første gang tok avstand fra den kristne helveteslæren. I en artikkel om disse spørsmålene i *Oplandenes avis* i desember samme året sier Bjørnson at «til alle Tider har der været Kristne, som har oprørt sig mod denne raa Lære som *ugudlig*, som hvilende paa oprørende Misforstaaelser». (Bjørnson 1912, I, bd I:455) Denne oppfatningen slutter han seg også til selv. Karakteristisk for Bjørnsons betraktningssmåte etter dette er hans historisk-relativistiske måte å lese Bibelen på. Det er den lesemåten som ligger til grunn for karakteristikken av helveteslæren som et resultat av misforståelser.<sup>17</sup>

Denne talen er svært betydningsfull fordi den innevarsler den nyorienteringen som preger Bjørnsons utvikling i 80- og 90-årene, og som kom til å få avgjørende betydning for hele hans forhold til folkehøgskolebevegelsen. Denne talen gjorde nemlig inntrykk ikke bare på den teologisk temmelig konservative Bruun, men også på atskillige av Bjørnsons mer radikale grundtvigianske venner. Bjørnson betrakter seg fra nå av ikke lenger som kristen, og regnes blant dem som i samtida ble kalt fritenkere. Selv sier han flere ganger i 80- og 90-årene at han har en slags gudstro, men at den ikke er kristent fundert. I 1878 skriver han at han ikke har tapt sin tro, men at han ikke lenger er Grundtvigs og treenighetens barn, og at han ikke lenger er bibel-troende (Sletten 1949:134). I et brev i 1881 skriver

---

<sup>17</sup> Høsten 2002 ga professor emeritus Jacob Jervell ut en ny bibeloversettelse hvor ordet "helvete" for første gang er borte i en norsk bibel. Jervell bruker i stedet det ordet som er brukt i evangeliene, "Gehenna", som egentlig var navnet på en søppelfylling utenfor Jerusalem. Dette kan sees på som et endelig oppgjør med de middelalderlige helvetesforestillinger som har versert særlig blant konservative teologer, og som Bjørnson var en av de første til å ta et oppgjør med i vårt land i nyere tid.

han: «Jeg tror på en skapende og styrende makt; jeg tror den er personlig, men jeg vet det naturligvis ikke, og jeg innrømmer at jeg er ute av stand til å forklare hva en personlig Gud vil si.» (Sletten 1949:134)

For Bruun var Bjørnsons frafall fra kristendommen en enorm skuffelse. I en artikkel i sitt eget tidsskrift *For frisindet Christendom* i 1886 sier Bruun at den norske kirken, men også han selv, må bære noe av skylden for Bjørnsons frafall: «Jeg føler trang til å skrifte overfor det norske folk og si at i den store ulykke som har ramt det ved Bjørnsons frafall, en av de største ulykker i hele dets offentlige liv, der er jeg en av de nærmeste medskyldige.» (Sletten 1949:143f.) Francis Bull har kommentert dette på følgende måte: «Med selvpinerisk sannhetstrang har Christopher Bruun erklært seg rede til å bære en stor del av skylden for at Bjørnson forlot kristendommen; og det kan heller ikke være tvil om at Bruuns kristendomsforkynnelse bidro, nesten like meget som den Gisle Johnsonske teologi, til å drive Bjørnson over i 'vantro' retning.» (Bull 1963:611f.)

I 1877 hadde Bruun planer om å forlate Vonheim, i hvert fall for en stund, og Bjørnson ville at den milde og vennlige Kristofer Janson skulle overta som styrer for skolen. Bruun fryktet imidlertid at Bjørnson da ville få så fritt spillerom med sitt fritenkeri ved skolen, at han besluttet seg for å fortsette. I februar 1878 holdt Bjørnson visstnok foredrag for siste gang på Vonheim, og sommeren 1880 opplyser Vonheim eksplisitt i annonsen for sitt vinterkurs at Bjørnson ikke vil tale ved skolen. Utover i 80-årene hadde Bruun og Bjørnson flere feider, og særlig Bjørnson kunne være meget nedlatende og krass i sine karakteristikker av Bruuns meninger. En av lærerne på Vonheim hevdet at Bjørnson hadde mye av skylda for at folkehøgskolen på Vonheim måtte innstille i 1893. Bruun og Bjørnson kom også til å stå mot hverandre i unionsspørsmålet fordi Bruun, som en av svært få i Norge, gikk inn for å opprettholde unionen med Sverige. På tross av alt dette klarte de å holde personlig kontakt på et vis, og møttes flere ganger i det tiåret Bjørnson levde inn på 1900-tallet.

Når forholdet mellom Bjørnson og folkene på Sagatun på Hamar holdt bedre enn forholdet mellom Bjørnson og Bruun, henger det blant annet sammen med at Sagatun-miljøet ikke var så landsmålsorientert, og heller ikke så preget av pietistisk kristendom som Bruun og Vonheim-miljøet.

Sagatun-miljøet var dessuten mer åpent for de nye strømningene i tida, både politisk, religiøst og vitenskapelig. Eksempelvis hadde Herman Anker stor sans for Darwins utviklingslære og for positivistisk vitenskapsteori. (Anker 1950:207) Han gikk også inn for at Kielland skulle få dikterlønn når debatten om denne saken raste som verst. (Anker 1950:229f.) I begge disse sakene hadde Bruun motsatte standpunkt. Men også mellom Bjørnson og Sagatun-miljøet var det spenninger. Bjørnson uttalte seg eksempelvis en gang i 1881 svært negativt om Grundtvig i Herman Ankers påhør på en måte som kunne ødelagt deres vennskap, men det gled over. (Anker 1950:210ff.)

## Konflikt

Når Bjørnson tok avstand ikke bare fra den kristne helveteslæren, men hele kristendommen, måtte naturligvis dette være vanskelig å svelge for en del folkehøgskolefolk, og den utvikling som nå kom med at Bjørnson mindre og mindre støttet folkehøgskolen, synes å ha mye av sitt utspring i hans fritenkeri. I et brev til Dikka Møller, Herman Ankers søster, sier han f. e. i 1878 at «du må ikke mer tale til mig om ‘den åpenbarede religion’, såsom med alt dette er jeg færdig, og er glad, sjælesun æfter at være færdig.» (Bjørnson 1921:279) Noe av det han argumenterer med i dette brevet, er at det meste av det man har ansett som unikt ved kristendommen, som kjærlighets-budet, udødlighets-læren osv., i virkeligheten har kommet inn i jødedommen fra andre og eldre religioner.

Når Bjørnson etter hvert også stiller spørsmålsteget ved den nasjonale holdningen som han selv og folkehøgskolebevegelsen tidligere hadde inntatt, skyldes det hans tidligere noe urealistiske syn på bøndene. Når han selv har gått bort fra kristendommen, ser han at trosiveren og underkastelsen under religiøse autoriteter er sterk hos mange bønder. De har med andre ord ikke legning for den tankefrihet og tankeflukt Bjørnson hadde sett for seg at de hadde. Etter å ha bodd i Gausdal i tre år (i juni 1878) gir han følgende karakteristik av miljøet han har havnet i i det ovennevnte brevet til Dikka Møller: «Her er kvalmt mællem alle de snille mennesker, som intet følger, og som gæmmer hovederne i væggen forat inbilde sig, at værden bag dem ænten bare er ond og ugudelig æller slæt ikke til.» (Bjørnson 1921:279) Bjørnson var oppgitt over at bøndene ikke ville gi husmennene stemmerett, og at de i noen tilfeller nølte med å gi penger til folkehøgskolene. Det var allerede i 1877, under en fest som Studenter-

samfundet holdt for ham, at Bjørnson uttalte de velkjente ordene om bonden: «Når han vaagner – saa vaagner han til reaktion.» (Midttun 1954:84)

Den kløften som etter hvert oppstår mellom folkehøgskolebevegelsen og Bjørnson hadde også noe å gjøre med den delen av den nasjonale holdningen innenfor folkehøgskolen som kommer til uttrykk i nøysomheten, dyrkelsen av det enkle, litt fattigslige, det materielt beskjedne som eksempelvis Bruun var en eksponent for. I debatten om folkehøgskolen kom vadmelet til å stå som symbol for denne nøysomhetskulturen. Bruun framhevet betydningen av at de rike måtte lære seg å dele sine goder, det gjaldt både kulturelle og økonomiske goder, mens Bjørnson mente at det var husmennene som måtte opp på bøndenes nivå, og ikke bøndene som skulle ned på husmennenes nivå, «om det saa skal koste Tarveligheden og Nationaldragten, ja lidt af Maalet med.» (Midttun 1954:85) Bjørnson mente han hadde sett for mange eksempler på liten energi, liten oppdrift, liten vilje til å skaffe seg kunnskap og dannelses, liten skjønnetssans hos den norske landsbygdsbefolkningen. Bjørnson stilte seg altså skeptisk til den overdrevne dyrkelsen av den nasjonale *kulturen* innenfor folkehøgskolebevegelsen. I den nasjonale *politikken* sto de imidlertid sammen i diskusjonen om unionsspørsmålet fram mot 1905.

Etter hvert angrep Bjørnson folkehøgskolen på mange punkter. Han var utålmodig med det statiske ved folkehøgskolemiljøet, mangelen på utvikling og fornyelse. Han så også faren for ensretting av personligheten innenfor dette skolemiljøet. Uenigheten med sentrale folkehøgskolefolk i måls spørsmålet ble også mer og mer markant. Når Bjørnson kritiserer folkehøgskolen i 1880- og 1890-årene, er det også fordi den ikke hever blikket over det snevert hjemlige og mottar inntrykk fra idéstrømningene ute i Europa.

Den kanskje viktigste grunnen til at Bjørnson endrer syn på folkehøgskolen, er hans endrede kunnskapssyn utover i 1880- og 90-årene. I folkehøgskolen var det den estetiske og den moralske dannelsen som var det viktigste. Bruun taler f.eks. i *Folkelige Grundtanker* mye om viktigheten av å framelske innbilningskraft og hjertelag hos de unge. Derfor måtte de humanistiske dannelseselementene bli de viktigste, dvs. særlig *historie* og *diktning*. Fra slutten av 1870-årene av påvirkes Bjørnson



av naturviten-skapenes framskritt, av et positivistisk vitenskapssyn, av egne Darwin-studier og generelt sett av scientismens økte innflytelse i europeisk idédebatt. Påvirket også av Spencers skolesyn uttrykker han i mange sammenhenger større sans for den eksakte *kunnskapens* betydning innenfor alle fagområder, men særlig innenfor naturfagene. Samtidig kritiserer han vagheten, omtrentligheten og mangelen på sans for konkret kunnskap om virkeligheten blant folkehøgskolefolk.

Bjørn Bjørnsons *Aulestad-minner* er nok atskillig farget av farens senere syn på folkehøgskolen. Han omtaler for det meste grundtvigianerne, høyskole-folkene og Vonheim-miljøet i nedlatende, mildt overbærende vendinger for deres innadvendte, bondske og overdrevent nasjonale holdninger. Et sted heter det f.eks.:

*”Jeg vilde bli student. Men min vilje var for spinkel – ryggraden holdt ikke mot fars vilje. Eller la oss si Grundtvigs, for far var dengang Grundtvigianer, og de brydde sig lite om all lærdommen. Jeg skulde ha ventet til Grundtvig hadde måttet vike for Darwin og artenes oprinnelse – og alt det som siden fylte gården og våre stuer.”*(Bjørnson 1951:20)

Det som skjer, er altså at Bjørnson tar inn over seg og gjør til sine de *realistiske* strømningene i tida, både i skoledebatten og i samfunnsdebatten, mens folkehøgskolen mot slutten av århundret fortsatt er preget av den idémessige forankringen i romantikken. Dette er noe som også slår igjennom i Bjørnsons roman *Det flager i byen og på havnen* (1884). Her er det Bjørnsons opptatthet av sedeligheten som står sentralt, og for å fremme sedeligheten vil han prioritere undervisning i fysiologi og samlivslære. Her kommer det også til uttrykk gjennom hovedpersonen, Thomas Rendalen, at studiet av alt som er friskt og sunt i naturen er viktig som eksempel til etterlevelse for menneskene. Naturstudiet blir på denne måten viktig som ledd i personlighetsdannelsen, på dette tidspunkt i Bjørnsons liv viktigere enn historien og diktningen.

I årene mellom 1878 og 1887 besøkte Bjørnson ifølge Midttun ikke noen folkehøgskole, verken i Danmark eller Norge. Etter 1887 taler han igjen fra tid til annen i folkehøgskolen, mest i Danmark. Midttun tar dette blant annet som et uttrykk for at den sosiale og utadvendte Bjørnson, med et

stort behov for venner og beundrere, likte denne måten å ha kontakt med mennesker på svært godt. Bjørnson fikk dessuten god mottagelse ved danske folkehøgskoler på grunn av sitt brudd med Brandes og sin argumentasjon for sedeligheten. Som dikter beholdt Bjørnson dessuten sin sterke posisjon både i dansk og norsk folkehøgskole. Særlig bondefortellingene ble lest og satt pris på av stadig nye generasjoner elever og lærer.

Fra Bjørnsons siste 10-15 leveår finnes det mange positive uttalelser om folkehøgskolen fra hans munn og penn. I et brev til O. P. Monrad i 1903 skriver han f.eks. følgende: «Grundtvigianerne er mine bedste venner, dem jeg befinner mig bedst iblandt. De er menneskeligst, og deres positive måde at se livet på huer mig bedre end mine 'troes-fællers', der ialmindelighed endnu er negativ. Men deres sange kan jeg ikke længer synge, deres bønner kan jeg ikke bede. Men handle sammen med dem, det kan jeg.» (Midttun 1954:112)

I 1901 holdt Bjørnson en tale ved avdukingen av minnestøtten over Mix og Herman Anker på Sagatun. Denne talen er interessant fordi den forteller en del om Bjørnsons forhold til folkehøgskolen på dette tidspunktet. Her taler han først om dårskaperen i den gamle skolen, om at den lærte hver enkelt å være seg selv nok, og at den gjennom Pontoppidan-pugget lærte alle å hate og forakte all religion. Mot dette satte folkehøgskolen Grundtvigs lyse kristendom, og alt det norske som vi hadde, men til da ikke hadde brukt i skolen: sagaen, kvadene, eventyrene, historien. Bjørnson er i denne talen opptatt av folkehøgskolens *historiske* mer enn dens aktuelle betydning: «Uden folkehøgskolen vilde den selvstændighedskamp, som vi tildels endnu fører, og vort selvstyre ikke være naaet eller ialfald ikke være naaet saa fort og saa godt, om det overhovedet var naaet.» (Bjørnson 1901:596) Klarere kunne ikke folkehøgskolens betydning for landets utvikling vært uttrykt.

## Konklusjon

Mye av årsaken til striden mellom Bjørnson og folkehøgskolen ligger naturligvis i at Bjørnson i sin tenkning kommuniserte med hele det moderne Europas åndsliv, og mottok inntrykk som påvirket ham sterkt utenfra. Når konturene av det moderne industrisamfunnet begynte å ta form, når informasjonen om den moderne naturvitenskapens og den

moderne teknologiens utvikling nådde ham, så måtte han leve med i dette og ta stilling til de nye ideene det førte med seg, rastløst søkende som han var. Samtidig holdt folkehøgskolen fast ved det som hadde vært dens utgangspunkt, den nasjonale kulturen, særlig historien og diktningen. Den beholdt noe innadvendt og nasjonalt selvbeskuende ved seg som, i hvert fall ut århundret, etterlot den relativt uberørt av det nye. En uttalelse fra Bjørnson i et brev til Olaus Arvesen forteller noe om Bjørnsons holdning til folkehøgskolen i 1880-årene. Her heter det at «det nationale bestaar ikke i at gaa agterover til fædrene og hvad der passet for dem og deres tid, men at skaffe slik respekt for disse fædre og deres gjerninger at vi faar lyst til at bygge videre paa deres arbeide og stadig naa høiere op og længere frem.» (Arvesen 1915:93)

Det er visse sider ved Bjørnsons kritikk av folkehøgskolen som man kan forundres over, f.eks. hans negative syn på landsmålet. Argumentet med at Norge ikke ligger i noen fjellsprekker er temmelig lettvinnt. En skulle trodd at Bjørnson, ut fra språkforholdene i Norge, ville ha forståelse for at landsmålet var naturlig å ta i bruk for mange, selv om det ikke falt naturlig for ham selv. Man gjør seg også den refleksjon at Bjørnson uttalte seg om den norske bondens konservatisme litt for generelt. Bjørnson gikk i det hele tatt til ytterligheter. Hans overdrevne tro på naturvitenskapens velsignelser, fortøner seg også i dag for en stor del som overtro.

Men det er også klart at Bjørnson, ved siden av den positive vurderingen av folkehøgskolens historiske betydning, også holdt fast ved en del av dens menneskesyn og dens pedagogiske ideer gjennom hele livet. Han beholdt alltid troen på menneskets muligheter og positivt skapende evner, han betonte alltid lærerpersonlighetens betydning i skolen og betydningen av å spille på elevenes naturlige interesser i all undervisning. Han var også, som folkehøgskolen, opptatt av at elevene skulle oppdras til frie, selvstendig tenkende mennesker. Mekanisk pugg og eksamen var han også imot til siste stund.

## “...fordi jeg sommetider fik slig fortvivlet Fingerklø...”

### Om Bjørnstjerne Bjørnsons litterære artikler.

#### Kritikeren og dikteren

“En sand Kritiker har de aandelige Betingelser fælles med Digteren, men de bliver dog helt forskjellige ved det forskjellige Forhold hine Aandens Kræfter har til hinanden”, sier Bjørnson i en lengre artikkel om Welhavens “En Sjel i Vildmarken” i *Morgenbladet* i 1856 (Bjørnson 1856 I). Her har den da 24 år gamle Bjørnson en lengre utlegning om hva som er karakteristisk for den overveiende dikteriske og den overveiende kritiske begavelse. Noe av poenget med Bjørnsons artikkel er å vise at Welhaven er mer kritiker enn dikter, at Welhaven bør følge opp sitt kritiske forfatterskap, og at det dikteriske forsøket “En Sjel i Vildmarken” er ganske mislykket. Artikkelen viser også klart at Bjørnson setter dikteren over kritikeren, dvs. at det å dikte i betydning rangerer over det å være kritiker.

Per Amdam gjengir i sin bok om Bjørnson, en replikkveksling som visstnok skal ha falt mellom Ibsen og Bjørnson. Bjørnson skrev i mars 1856 en meget rosende omtale av *Gildet paa Solhaug*. ”Nu har vi da endelig faat en Kritiker”, skal Ibsen ha sagt. “Ja, men jeg vil ikke være Kritiker”, svarer Bjørnson (Amdam 1993:131ff.). Som Amdam er inne på, kan denne uttalelsen til Ibsen tolkes på flere måter. Man kan oppfatte den slik at Bjørnson mente han i en periode i 1850-årene var for sterkt påvirket av en generelt sett negativ, for kritisk holdning hos en Christiania-klikk av kritikere, som gjorde livet surt for mange av de som prøvde seg med velmente dikteriske forsøk i denne tida. Men man kan også tolke denne uttalelsen slik at Bjørnson mente at han ikke primært var kritiker av legning, men dikter, og at han *ønsket* å være dikter og mest det. På

bakgrunn av artikkelen det er referert til ovenfor om Welhavens “En Sjel i Vildmarken”, er det naturlig å forstå uttalelsen på denne siste måten.

Ikke desto mindre var det som forfatter av en litterær artikkel Bjørnson først sto fram for det litteraturinteresserte publikum i Norge, nemlig med artikkelen om *En Nytaarsbog* som sto i *Morgenbladet* den 15. januar 1854. Når artikkelen vakte oppsikt, var det særlig fordi Bjørnson med skarpt skyts gikk til angrep på frontfigurene i det norske litterære etablissementet på den tida, forfattere som J. S. Welhaven, Andreas Munch, Jørgen Moe, Peter Jonas Collett, P. A. Jensen og flere andre. Artikkelen var med andre ord et generasjonsopprør, og er slik sett en av de skjellsettende litterære programartiklene i vår litteraturhistorie. Artikkelen gjorde Bjørnson kjent i det litterære miljøet i hovedstaden over natta. Han debuterte altså i det litterære liv som *kritiker*, ikke som dikter. Mange har dessuten påpekt at Bjørnsons kritikervirksomhet i årene før han står fram som dikter, er en slags forberedelsestid og et uttrykk for hans febrilske orientering i det litterære landskap for selv å finne seg et ståsted som dikter.

Som vi allerede har vært inne på, må Bjørnson tidlig ha bestemt seg for at han ikke ville velge kritikerbanen. I årene 1854-56 hadde han riktignok en mer fast tilknytning til *Morgenbladet* som teater- og litteraturkritiker, men han skrev også i mange andre publikasjoner. Også ellers hadde han i kortere perioder tilknytning til aviser og blad, men da mer som allmennjournalist eller redaktør. Han var altså aldri fast anmelder noe sted ut over tida i *Morgenbladet*. I 1857 skriver han i et svar på kritikk av *Synnøve Solbakken*: “Jeg vil da blot sige om Aarsagen til mine Kritiker, at jeg skrev, alene fordi jeg sommetider fik slig fortvivlet Fingerklø, at jeg ikke kunde bare mig.” (Bjørnson 1912 I:146.)

Kritikkprosjektet knyttet til Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo har registrert ca. 130 enkeltresultat av denne formen for fingerkløe, med smått og stort. Noen av disse artiklene er gjenopptrykt i *Artikler og taler*, bd. I og II (Kristiania 1912-13) og i Bjørnstjerne Bjørnson: *De gode gjerninger redder verden*. Tanker og idéer – råd og dåd, Oslo 1982. Enkeltartikler finnes dessuten i andre essay- og artikkelsamlinger. De fleste finnes imidlertid bare i de publikasjonene der

de først ble offentliggjort.<sup>18</sup> Det må også legges til at Bjørnsons brev ville være en rik kilde om en skulle redegjøre for Bjørnsons litteratursyn i full bredde. I denne sammenheng er imidlertid utgangspunktet hans artikler og dem alene. Jeg bygger altså bare på synspunkter som i utgangspunktet var beregnet på offentligheten.

### Artiklenes form

Bjørnsons litterære artikler er, som hans øvrige artikler, ofte preget av å være skrevet i en fart. Han går gjerne rett på sak uten noen form for innledende kommentarer. Artiklene er fulle av tankesprang og digresjoner. Han gir seg sjelden tid til en karakteristikk av den diktningen han tar for seg, men går gjerne rett på meningsytringene. Mange av Bjørnsons litterære artikler er polemikk, og han legger ikke fingrene imellom når han er irritert over noe. Han unnses heller ikke for å ta til orde når han mener at noen av hans egne bøker er feiloppfattet eller feilvurdert, og ikke minst under slike omstendigheter er gløden og engasjementet på topp. Så sent som i 1905 har han et kort innlegg i *Aftenposten* som en reaksjon på et innlegg fra en kvinnelig teatergjenger med kritikk av Gunnar Heibergs *Kjærlighetens Tragedie*, som er typisk for Bjørnson:

*“Jeg har ikke tvivlet om, at sunde norske Kvinder vilde finde “Kjærlighedens Tragedie”, i sin nuværende Skikkelse, modbydelig. Men jeg har tvivlet om, at de havde Mod til at gaa ud og sige det, især enkeltvis. Det har glædet mig, at De har fundet Mod til det. Min ærbødige Hilsen!”* (Bjørnson 1905)

I enkelte tilfeller kan en si at Bjørnsons litterære artikler nærmer seg det kunstneriske essayet, som den store artikkelen om “Den moderne norske Litteratur” fra 1896. Her skildrer han i innledningen de enkelte nasjonenes litteraturer som flåter mot den amerikanske kysten, og stilen er også ellers rik på fantasifulle og assosiasjonsskapende bilder. Jeg må nevne ett eksempel til på Bjørnsons billedbruk fra samme artikkelen. Han sier om Aasen og Vinje, med henvisning til deres bygdebakgrunn og deres

---

<sup>18</sup> Her skal det tilføyes at en del av Bjørnsons innlegg om litterære emner, særlig i avisene, er svært korte og inneholder lite eller ikke noe av prinsipiell interesse. Bjørnson kommenterte ikke sjelden andres synspunkter og holdninger i avisinnlegg på bare to-tre setninger. Noen av de 130 “artiklene” registrert av kritikkprosjektet ved Universitetet i Oslo har altså denne formen.

landsmål, at “deres Oprindeligheds Sødme var som den stærke Aroma av Blomster og Bær tilfjelds.”(Bjørnson 1912 II:313.) Per Amdam sier det slik: “Riktignok møter vi journalisten mer enn dikteren i Bjørnsons artikler fra 1853 til 1856, men likevel ofte dikteren i journalisten.” (Amdam 1993:134) Dette gjelder mye av Bjørnsons journalistikk gjennom hele hans forfatterkarriere.

Språket i artiklene fra 1850- og 1860-årene er forbausende gammeldags. Samtidig som han i bondefortellingene skaper en kunstprosa med utgangspunkt i den folkelige fortellingen med korte ytringer, enkle nominalfraser, lite hypotakse og med innslag av folkemålsord, er artiklene i den samme perioden preget av samtidas dansk-tyske kansellistil. “Bjørnson selv har ennå ikke funnet *sin* stil”, sier Per Amdam (Amdam 1993:131), og det er riktig nok. I anmeldelsen av *En Nytaarsbog* går han tilmed løs på en av forfatterne for hans “Punktumraseri uden Lige”(Bjørnson 1912 I:38), dvs. han mener at denne forfatteren setter punktum for ofte. Forfatteren reagerer etter Bjørnsons mening på den latiniserende periodebygningen med å gå til den motsatte ytterlighet. “Hakkemadstilen”, kaller han denne forenklingen av syntaksen (sst.).

Fra slutten av 1860-årene skjer det imidlertid noe med Bjørnsons stil i artiklene. De omfattende preposisjonsuttrykkene, de hyppige apposisjonene og de tunge hypotaktiske konstruksjonene blir færre, uttrykksmåten virker enklere og klarere, og kansellistilspreget blir mye mindre framtrepende. Det er nå først at de karakteristiske trekkene i den folkelige fortellerstilen for alvor slår inn i Bjørnsons artikkelprosa. I artikkelen om “Den moderne norske Litteratur” beskriver han denne forandringen som typisk for hele den norske litteratur, og han gjør det med en karakteristisk billedlig form:

*“Det hidtil brugte (dansk-norske) Fællessprog blev gjennebrudt og bøjet som et gammelt Flodleje under nyt Tilfløde; det fik i Sætningsdannelsen en haardere, kortere Gangart end den, som faldt bekvem for Slettefolket; en Hær av gamle norske Ord, som hidtil havde levet i Forvisning inde i den dagligdagse Tale, brød frem og tog trodsig Plads i det fine Selskab.”* (Bjørnson 1912 II:312.)

Språklig ser vi altså at Bjørnsons litteraturkritiske forfatterskap på en måte faller i to deler. Det gjør det også ellers. Han skrev en rad litterære artikler i 1850- og i begynnelsen av 1860-årene. Så kommer det en periode med mindre aktivitet på dette området, før vi får en ny aktivitetstopp i 1880- og 1890-årene. I den første perioden er det kampen mot det som er blitt kalt “den senromantiske generasjon” (Aarnes 1968:17f.) som dominerer. I 80- og 90-årene kjemper Bjørnson på to fronter, nemlig mot de konservative på den ene siden og mot bohemen på den andre.

### **Kritikken av senromantikerne**

Francis Bull nevner i artikkelen om Bjørnson i *Norsk Biografisk Leksikon* at Bjørnson i de 2–3 årene før han i 1857 debuterte skjønnlitterært, leste en del estetikk, men at han ikke fant noen teori som han sluttet seg til fullt og helt. Han hentet noen synspunkter herfra og noen derfra. Det som skinner helt klart gjennom i artiklene fra denne tida, er at Bjørnson helt bevisst rydder plass for en ny, ung diktergenerasjon og et nytt litteratursyn. Blant de gamle er det særlig Andreas Munch og J. S. Welhaven som gir ham fingerkløe.

Hva er det så han angriper hos de gamle, og hva er det Bjørnson vil kjempe fram i stedet? I et tilsvarende svar til Andreas Munch i *Morgenbladet* i 1856 omtaler han de gamle som “de ældre æsthetiske Herrer”. (Bjørnson 1856 II) I dette ordvalget ligger det en antydning om hvor han plasserer de forfatterne han går til angrep på. Noe av det han angriper hos senromantikerne i anmeldelsen av *En Nytaarsbog*, er den manglende virkelighetsorienteringen, tendensen til overdreven fantasiflukt og drømmesyner, tendensen til svermeri for det dunkle, det natlige, måneskinnsvandringen, hangen til å befolke sin diktning med alle slags overnaturlige vesener. Han angriper også den bevisste naiviteten hos noen av dem, og han snakker foraktfullt om sentimentaliteten han finner hos flere av disse forfatterne. Sentimentalitet er noe Bjørnson må ha vært spesielt var for. Han er fram til siste slutt ute etter overdreven sentimentalitet i litteraturen. Noe av det dreier seg om i Bjørnsons opprør mot samtidas litterære etablissement, har altså med realismeprøblemet å gjøre. Bjørnson vil ha en mer virkelighetsorientert litteratur. Det han slår ned på, er det som finnes av gjenklang av europeisk høyromantikk i norsk litteratur rundt midten av forrige århundre.



I flere av de andre artiklene fra denne perioden utdyper Bjørnson sitt krav om realisme. I en artikkel om Kristiania Teater fra desember 1855 sier han at tiden er preget av at man både i vitenskapen og i kunsten trenger dypere inn i naturen. I kunsten viser denne “Tidsaandens Naturalismus” (Bjørnson 1912 I:94) seg i det at man streber mer etter sannhet enn skjønnhet, og i skuespillet kommer dette til uttrykk i en sterkere trang til å individualisere. I dramatisk sammenheng synes det som om det særlig er økt psykologisk realisme Bjørnson taler om. I den ovennevnte artikkelen forsvarer han en mer detaljrik utpensling av karakterene på scenen, som en videreutvikling av Scribes dramaer og tradisjonen fra ham, hvor den innviklede intrigen krevde en overflatisk typetegning av personene i dramaet. Bjørnson krever at intrigen skal utvikles nettopp på bakgrunn av karakterenes forskjellighet.

Samtidig er Bjørnson opptatt av det nasjonale. Allerede i innledningen til artikkelen om *En Nytaarsbog* sier han at utenfor Norges

*“dansk-tyske Enemerker staar der et nyt Tankefærd med Krav paa Landet fra gamle Tider af. [...] det er den hele samlede Masse, som trodsig og sterk vil bryde ind og tage det Hjem i Besiddelse, hvorfra det engang er drevet bort og saalænge holdt ude.”* (Bjørnson 1912 I:34.)

Mange av Bjørnsons teaterartikler fra 1850-årene dreier seg om etableringen av en *norsk* teaterkunst, og i mange sammenhenger kommer han tilbake til det at en norsk dramatisk diktning må arbeide i forlengelsen av saga og folkevise. Når Bjørnsons *Halte-Hulda* og Ibsens *Hærmændene paa Helgeland* ble refusert både på Christiania Theater og på Det Kongelige Theater i København våren 1858, skriver han en overraskende forsonlig artikkel i *Bergensposten* hvor han beskriver den nye tid som en vårflom som bare vil skylle vekk det gamle. Om det danske regime på Christiania Theater sier han – igjen med et bilde – at morgenbrytningen av den nye dag skal stråle dem til side. (Bjørnson 1912 I:163.) Og dette vil han være med på, sier Bjørnson, såsant Vårherre har gitt ham forstand på “hvad vor Saga tier over, vore gamle Viser synger hen for sig selv, og vore Bønder gaar tunge med over sit Arbeide.” (Sst. s. 162.)

## Bjørnsons retorikk

Arild Linneberg har kommentert Bjørnsons anmeldelse av *En Nytaarsbog* i bd. II av *Norsk litteraturkritikks historie 1770–1940*. Her prøver han å vise at Bjørnson mangler innsikt i språkets retorikk, og at hans realismekrav er naivt og bygger på den illusjon at “det faktisk finnes en autentisk mening bak språket som det er mulig å få total og direkte tilgang til.” (Linneberg 1992:126) Bjørnsons nasjonale orientering er etter Linnebergs mening uttrykk for troen på at det finnes en opprinnelig nasjonal identitet og mening som er gått tapt, og som kan vinnes tilbake gjennom en autentisk, sann, virkelighetsnær diktning.

Linneberg tillegger altså Bjørnson den oppfatning at det finnes en språkbruk som er udiskutabel sann i forhold til den virkelighet som beskrives og fri for enhver retorisk karakter. På dette punktet synes jeg Linneberg haler og drar i Bjørnsons formuleringer for å få ham til å passe i den formen Linneberg vil ha ham inn i, og at de sitatene Linneberg anfører, på ingen måte dokumenterer den påståtte språklige naiviteten hos Bjørnson. En av grunnene til at Linneberg går seg vill, er at han ikke ser det situasjonsbestemte, *historiske* i Bjørnsons måte å argumentere på.<sup>19</sup> En kan tvert imot se på Bjørnson som en meget bevisst retoriker, som med stor omhu velger sine ord når han argumenterer *mot* en diktning med røtter i embetsmannskulturen, og *for* en diktning som i høyere grad bygger på

---

<sup>19</sup> Linneberg har allerede i innledningen til sin *Norsk litteraturkritikks historie 1770–1940. Bind II: 1848–1870*, Oslo 1992, prøvd å møte denne typen kritikk ved å vise til at en nærlesning av en tekst med vekt på retorikken i teksten, nettopp er litteraturhistorie (s. 19). Litt senere sier han imidlertid følgende: “Stikkord til min diskusjon av Habermas og Sennett er forholdet mellom autensitet og inautensitet. Det er også stikkord til diskusjonen av kritikkers retorikk. Når det autentiske etableres som norm i perioden – i form av kravet om virkelig liv og levende mennesker i diktinga – er det en retorisk figur (trope) som erstatter en annen, både i kritikken og diktinga: Symbolet erstatter allegorien.”(S. 21.) Den erkjennelse som han er inne på i sitatet ovenfor, at kravet om realisme og virkelighet i diktingen er uttrykk for at en form for retorikk erstatter en annen, den kan jeg ikke se at Linneberg gjør gjeldende i omtalen av Bjørnson.

norsk folkelig språk, folkelig kultur og folkelig tenkemåte. Bjørnsons tale om mer sannhet og mer virkelighet i diktningen er en del av denne retorikken.<sup>20</sup>

Med Bourdieu kan man si at Bjørnson med sin retorikk vil bidra til en legitimering av norske bønders og småborgeres kulturelle kapital. Linneberg viser til at Bjørnson bruker metaforer som lys, dag, klarhet for den sannheten han selv argumenter for i diktningen, mens han betegner den usanne tradisjonen han angriper med troper som mørke, natt, dunkelhet. Dette viser, sier Linneberg, at Bjørnson har innsikt i de gamles troper, men at han er blind for sine egne. Jeg kan ikke forstå annet enn at dette nettopp viser en klar retorisk bevissthet bak Bjørnsons språkbruk. Han preger det han selv står for med positivt ladede metaforer.

Hvorvidt Bjørnson bygger på en nasjonal metafysikk, slik Linneberg antyder, finner jeg få bekreftelser på i de litterære artiklene. Men denne nasjonale metafysikken kan en også eventuelt se på som del av en legitimeringsstrategi i forhold til den kulturen Bjørnson ønsket å fremme.

### **En annen kulturell kapital**

Det å knytte an til norsk historie og norsk kulturtradisjon i sin diktning, er for Bjørnson en del av det prosjektet som framstår som det sentrale i alle hans artikler, nemlig etableringen og utviklingen av en nasjonal diktning, og i videre forstand et nasjonalt åndsliv. I begynnelsen av karrieren, fra 1854 og utover, formuleres det som et ønske om å skape en nasjonal kunst og et nasjonalt kulturliv overhodet. Dette mener jeg er et klart uttrykk for at han vil legitimere enn annen kulturell kapital enn den som hadde hegemonisk status i samtida. I den siste hovedperioden av Bjørnsons kritiske forfatterskap, i 1880- og 1890-årene, er det mer tale om å bringe den etablerte nasjonale kunst opp på et så høyt nivå som mulig. Jfr. f. e. artikkelen “Om Teatret” fra 1907 i *Artikler og Taler*, bd. II, s. 326f. Men hele tida er han opptatt av hva som er til nasjonens beste, hele tida er det samlende nasjonale perspektivet til stede i det han skriver.

---

<sup>20</sup> Om dette skriver også Arnfinn Åslund i artikkelen “Retorikk og antiretorikk hos Bjørnson” (Åslund 1996:309f.)

Men tilbake til artikkelen om *En Nytaarsbog*. En av dem Bjørnson angriper for sentimentalitet og affektasjon, er Welhaven. Han fyller etter Bjørnsons mening sin diktning med “halvkvalte Suk, enkelte uheldsvangre Støn” (Bjørnson 1912 I:44), men uten at man riktig skjønner hvorfor. Han antyder direkte at Welhavens “evige Lamenteren over Verdens og Tidernes Pinagtighed” (sst.) er en søndagsdrakt han tar på seg når han dikter, i sterk kontrast til den muntre, troende og gemyttlige professor med samme navn. Bjørnson var altså ikke i påfallende grad tilhenger av nykritikernes skille mellom forfatteren som borgerlig person og dikteren! I samme åndedrag viser Bjørnson til Wergelands “bjergfriske, freidige Sange” (sst. s. 45), til tross for at *han* hadde hundre ganger mer motgang i sitt liv. Det er et gjennomgående trekk i Bjørnsons litterære artikler, at han honorerer livstro, optimisme og positivt idéengasjement i den diktningen han omtaler. Dette kommer klart til uttrykk hver gang han – alltid i positive vendinger – nevner Wergeland, som ved siden av Alexander Kielland var hans fremste favoritt blant norske forfattere. Tro på at problemer kan overvinnes, ønske om å konsentrere seg om det skapende og byggende i livet, ikke det tragiske og det triste, gjenspeiles altså i Bjørnsons litterære artikler og foredrag, som det gjenspeiles i hans diktning.

Bjørnsons litterære artikler i 1850-årene gjenspeiler også en sans for *subjektivitet, individualitet og originalitet* som i bunn og grunn er romantisk, og på parti med Wergeland-siden i oppgjøret mellom Wergeland og Welhaven i begynnelsen av 1830-årene. Welhaven var atskillig påvirket av klassisistisk såvel som hegel-heibergsk sjangerestetikk, men dette finner vi få spor av hos Bjørnson. Som Wergeland, hevder Bjørnson i et svar på kritikk av *Synnøve Solbakken* i 1857 at kritikeren skal motta loven – dvs. grunnprinsippene for sin kritikk – av dikteren, ikke omvendt. Dette vil si at kritikeren fremste kriterium bør være spørsmålet om dikteren er tro mot seg selv, ikke mot overindividuelle, eviggyldige estetiske lover (Bjørnson 1912 I:143). Det er i dette lys vi må forstå Bjørnsons rangering av dikteren over kritikeren, som vi var inne på innledningsvis. Her ligger det romantiske synet på kunstneren under, kunstneren som geni, som en seer og en utvalgt, og som en som setter sine egne lover.

Det er dessuten i dette lyset vi må forstå Bjørnsons hyppige påpeking av konvensjonell språkbruk, klisjeer, gamle, velbrukte tanker og

formuleringer hos forfatterne i *En Nytaarsbog*. Han angriper en litterær kultur som ved siden av det senromantiske, også hadde klassisistiske drag, hvor gjentakelsen, repetisjonen av det en gang for alle vedtatt opphøyde og gode, ikke hadde det samme negative stempel som den fikk med romantikken. Hos P. A. Jensen finner han f. e. en på forhånd ferdiglaget poetisk terminologi som Jensen bruker til kjedsomhet. Hos Asbjørnsen etterlyser han veksling i fortellermetoden. Hos Welhaven finner han ingen fornyelse, ingen utvikling i forhold til det Welhaven tidligere har publisert.<sup>21</sup> Her er det den klassiske retorikkens stilideal Bjørnson går til angrep på, og for fullt ut å forstå hva det dreier seg om, må vi tenke på bondefortellingene Bjørnson skrev på denne tida, og at stilidealene her var den folkelige fortellerstilen slik den var nedfelt særlig i saga- og eventyrdiktningen.

### **Bjørnson og Welhaven**

Sitt syn på Welhaven utvikler for øvrig Bjørnson i den tidligere nevnte artikkel i *Morgenbladet* i 1856 om “En Sjæl i Vildmarken” med den talende tittelen “Enhver paa sin Plads”. Welhaven arbeider for mye med forstanden og for lite med den umiddelbare fantasi og følelse når han dikter, ifølge Bjørnson. Hans poesi er dyktig håndverk, men den er feilfri på en måte som gjør den kjedelig. Hos ham er ikke det å dikte natur, men noe tillært, noe kunstig, noe som han egentlig ikke har legning for. Og Bjørnson har formuleringer i sin artikkel som tyder på at han forestiller seg denne legning som et kall. Han taler f. e. om at Welhaven vier sine krefter til en skriftart “som de ikke har faaet en høiere Indvielse for.” (Bjørnson 1856) Et annet sted i artikkelen heter det at det gjelder å finne seg til rette på den plass “hvor man efter en høiere Bestemmelse er bleven hensat.” Med andre ord: Welhaven skulle vært kritiker, ikke dikter. Det er klart at for Bjørnson var dette også det samme som å si at Welhaven ikke var eslet til en så stor og viktig oppgave som han selv mente han var utvalgt til.

---

<sup>21</sup> Den fremste konservative norske litteraturkritikeren i denne tida, Marcus Jacob Monrad, angriper et litteratursyn som det Bjørnson gjør seg til talsmann for i 1850-årene, når han kritiserer forkjærligheten for det subjektivt-vilkårlige og det at ingen tror på noe allminnelig og allmenngyldig i kunsten. Monrad klager over at det viktige i kunsten da bare blir det som representerer “noget afstikkende Nyt”. (Monrad 1975:154. Her sitert etter Linneberg 1992:88.)

Når Bjørnson gir dikteren en slags primærstatus i forhold til kritikeren, og sier at Welhaven egentlig passer best i den mer sekundære rollen som kritiker, kan en også se på det som legitimeringsstrategi. Hvis kritikeren ut fra estetiske normer med allmenn og tidløs gyldighet kan slå ned på alle avvik fra disse normene, blir det naturligvis lite rom for utvikling, nyskaping, nye former. For Bjørnson, som nettopp skulle kjempe fram noe nytt, var det derfor viktig at det var dikteren som skapte normen, ikke kritikeren. Dette ble en måte å utmanøvrere de gamle på. Og når kallstanken bringes inn, er det for å antyde at han – i tillegg til all sunn menneskelig forstand – også har høyere makter på sin side.

Som vi forstår, var Bjørnson heller krass mot Welhaven i 50-årene. Blant senromantikerne var det særlig Welhaven som ga ham fingerkløe. Men Bjørnson fikk etter hvert også stor beundring for Welhaven, og da Welhaven måtte gå av som universitetslærer i 1867 av helbredshensyn, skrev Bjørnson et meget velvillig hylningsdikt til hans ære:

*Lyt nu du lutende sanger, tonerne strømmer tilbage!  
Varmt om dit sinn  
ungdommens glade falanger  
under dit vindu dem jage  
jublende in.*

Men Welhaven lot seg ikke blidgjøre. Da Welhaven døde i 1873, skrev Bjørnson i et brev til sin forlegger Fredrik Hegel: “En sang til ham skriver jeg ikke; ti han spottet meg etter at jeg skrev den siste.” (Her sitert etter Beyer 1975 II:316)

Jeg har fokusert en del på realismekravet i Bjørnsons artikler i 50-årene i det foregående. Men han er også opptatt av det ideelle og allmenngyldige i diktningen i denne tida. I en artikkel om “Den dramatiske Kunsts Fremtidsudvikling og Ibsens ‘Hærmændene’” i *Bergensposten* i mars 1858 sier han at han har øye for kunstens oppgave i vårt harde folk til “Mildhet, til Forsoning med Livet og derigjennem til livsaligt Møde med Religionen”. (Bjørnson 1912 I:164.) I en artikkel om Oehlenschlägers tragediediktning året etter sier han at dens virkning på scenen ikke beror på om sagemennesket skildres korrekt, men “om han har malet ideale Mennesker.” (Bjørnson 1912 I:170.) Skildringen av den ytre virkelighet er

altså på ingen måte noe mål i seg selv, og diktningen skal vise mennesker som illustrerer det ideale, det allmenngyldige og den religiøst betingede forsonlighet i forhold til livets tilskikkelser. Disse sitatene, sammenholdt med det som før er sagt, viser at hans litteratursyn i disse årene, slik det kommer fram i hans litterære artikler, ligger nær opp til det som gjerne kalles *poetisk realisme*.

I mange sammenhenger er også de forfatterne som i det foregående er blitt kalt senromantiske, blitt karakterisert som poetiske realister. Dette forteller noe om at Bjørnsons litteratursyn i 1850- og 1860-årene i det prinsipielle ikke var så forskjellig fra senromantikernes. Egentlig var det først med realismens gjennombrudd i 1870-årene at Bjørnson/Ibsen-generasjonen brøt fundamentalt med den foregående diktergenerasjonens grunnstandpunkter. (Aarnes 1968:22f.) Det er for øvrig en parallellitet mellom Bjørnson og senromantikerne også i det at flere av de senromantiske forfatterne fra 1850-årene og utover orienterer seg i mer realistisk retning. (Aarnes 1968:35)

### **Kritikken til høyre og venstre i 80- og 90-årene**

Etter en stille periode fra midten av 1860-årene fram til begynnelsen av 1880-årene, kaster Bjørnson seg for alvor utpå igjen i den litterære debatten. Det er kritikken av Ibsens *Gengangere* som gir ham fingerkløe, og han tar helt entydig stykkets parti mot kritikerne. Til dem som har antydnet at Osvald med sine ideer er en slags helt i stykket, sier han at “den moderne Digtning ikke mere befatter sig med ‘Mønstre’, og for det andet, at Ibsen ikke selv er en Idiot.” (Bjørnson 1982:56) Bjørnson sier videre noe om at dikterens mening eventuelt må søkes i helheten, i komposisjonen, og han legger til at i dette stykket feirer ikke usedeligheten noen stor triumf.

Det samme sier han om Strindbergs novellesamling *Giftas* i 1884. Den ble inndratt ganske umiddelbart etter utgivelsen med henvisning til at den såret folks religiøse følelser. De fleste betraktet dette som et påskudd, og så den reelle grunnen i det at enkelte av Strindbergs noveller utfordret de konservatives moral og sedelighetssyn. Bjørnson rykket ut til Strindbergs forsvar med en gang. Dette forsvaret gjaldt framfor alt Strindbergs rett til å si hva han mener, altså ytringsfriheten, men Bjørnson priser også flere ganger Strindbergs sannhetsbegjær. (Bjørnson 1982:71ff.) Han har noen bemerkninger i artikkelen som må tolkes som en avstandtagen fra

Strindbergs naturalistiske grunnholdning, men Bjørnson bedyrer at han mener Strindberg har ærlige hensikter, og forsvarer hans rett til å si sin mening av den grunn.

Det som er Bjørnsons viktigste anliggende i denne tida, er *sedeligheten*. Sitt syn på hva han la i det å leve i sedelig alvor, la han fram i det store foredraget “Engifte og Mangegifte”, som han holdt første gang i november 1887. (Bjørnson 1912 II:83ff.) Hovedsynspunktet her er at man bør avstå fra seksuell omgang inntil man er fullvoksen, og at engifte, dvs. én partner hele livet, er det beste. Bjørnson er også sterkt preget av tidas utviklingsoptimisme på den måten at han ser sitt syn i framgang over alt rundt seg, både i folks måte å leve på, og i vitenskap og kunst.

Bjørnsons syn i sedelighetsspørsmålet ligger under også i svært mye av det han skriver om litteratur i denne tida. I en artikkel i *Dagbladet* i 1890 med tittelen “De litterære Strømninger” sier han f. eks. at det ikke kommer an på om kunsten er naturalistisk eller idealistisk, om den søker den fotografiske avbildningen av virkeligheten eller om den nærmer seg virkeligheten gjennom symboler, men om den hever eller forderver, om den er moralsk god eller moralsk dårlig. (Bjørnson 1890 II) Han ser også de enkelte nasjonallitteraturer i sammenheng med landenes natur, klima og tradisjoner for øvrig. Nordmenn er vant til et sunnere klima enn f. eks. franskmenn og russere, færre i vårt land lever i byer, flere har utearbeid, og færre er preget av overforfinelsens vaner. Vår litteratur vil derfor “baade i Æmnevalg og Anlæg ha Hældning fra det æstetisk-kritiske mod det moralske; det større sædelige Alvor vil udtage sin Ret.” (Bjørnson 1890 II) I en ny artikkel i *Dagbladet* i 1890 sier han at den kunsten er velgjørende som øker vår livsevne. (AT, bd. II, s. 163ff.) Det underliggende syn her, er også at et sedelig liv i særlig grad er egnet til å bidra til dette.

I utgangspunktet er altså Bjørnson liberal og inkluderende i sitt litteratursyn. Det er ikke tilfeldige litterære strømninger og moteretninger det kommer an på, men på mer grunnleggende trekk ved kunsten. Han sier også noe om at det som det kommer an på, er den poetiske makt det males med. (Bjørnson 1912 II:162.) I praksis oppfattes han av mange av sine samtidige som utidig moraliserende, på en måte som særlig bringer ham i konflikt med bohembevegelsen. Bohemen er bare opptatt av å telle skittentøyet, sier han f. eks. et sted. (Bjørnson 1912 II:159ff.) En av dem



Bjørnson er misfornøyd med på grunn av hans nære forbindelser med bohemen, er Arne Garborg. I en artikkel i 1890 kaller han Garborg “Vor Literaturs hysteriske Mandfolk”. (Bjørnson 1912 II:163.) I et tilsvarende svar til Garborg noen uker senere skriver Bjørnson blant annet:

*“Mod Bohême-Sætningen, at Kunsten helliger sit Indhold; hvad som er blet til Kunst, er eo ipso tilladt, har jeg nedlagt Protest. Ingen Kunst helliger det, som er til Skade for Samfundet. Og jeg har gjort gjældende, at Kunstværdien aldrig helt kan gøres uafhængig af Livsverdien, og i den har Moralen, naar det gjælder det levende Liv, sit Ord med i Laget.”* (Bjørnson 1890 III)

### **Bjørnson og bohemen**

Når en leser Bjørnsons litterære artikler fra midten av 1880-årene og inn på 1900-tallet, får en i det hele tatt inntrykk av hvor inderlig han fikk fingerkløe av de mest radikale strømningene i tida. Bohembevegelsens politiske anarkisme var for ytterliggående for Bjørnson, som riktignok var radikal, men på det parlamentariske demokratiets grunn. Bohemens moralske nihilisme var stikk i strid med hans sedelighetstankegang. På dette punktet særlig var Bjørnson på kollisjonskurs med Hans Jæger og hans venners syn på den frie kjærlighet som det naturlige og riktige. Tendensene til dekadanse, weltschmerz og fin de siècle-stemninger i slutten av forrige århundre var like mye i strid med Bjørnsons optimistiske natur, hans tro på framskrittet og hans tro på menneskets naturlige tilbøyelighet til det gode. Bjørnson var også med sitt grunnleggende demokratiske sinnelag svært skeptisk til den etter hvert ekstreme individualismen innenfor bohembevegelsen og dens flørting med Nietzsches overmenneskeideer. Han var også skeptisk til det mystisk-religiøse svermeriet hos en del av 90-årsforfatterne, både fordi han ikke selv lenger var religiøs, men også fordi han av legning var rasjonalist. Bjørnsons fremste instrument når det gjaldt å orientere seg i denne verden, var den klare tanken. Tendensene til all slags beruselse og ekstase i 90-årene var ham absolutt fremmed. Endelig var han skeptisk til de estetiserende kunstidealene innenfor 90-årsgenerasjonen. Den overdrevne estetismen tar han avstand fra gjennom hele forfatterskapet. (jf. særlig Bjørnson 1912 II:315.)

Den samme negative holdningen til overdreven estetisme ligger under når Bjørnson i artikkelen om “Den moderne norske Litteratur” om fransk litteratur sier at den består av “Lystsejlere uden Ende” (Bjørnson 1912 II:306). Deretter sier han om norsk litteratur: “Ikke et eneste Lystfartøj i hele Flaaden.”(Sst.) Mot slutten av artikkelen gir han en slags forklaring på hva han mener, og sier at dette betyr at man som norsk forfatter føler seg vervet i fedrelandets tjeneste, og det betyr at litteraturen øker vår evne, eller gjør oss modigere på livsførselens kunst. Her er det igjen sedelighetstankegangen som ligger under. Når han karakteriserer fransk litteratur som bare bestående av lystseilere, betyr det at den er mer estetisk orientert, mer opptatt av litterær teknikk og form enn av budskap.

Skal en slutte ut fra de litterære artiklene, var det den *realistiske tendensdiktningen* – med den underliggende tro på muligheten til å forandre og forbedre enkeltmenneskers liv og samfunnet – som syntes å stå Bjørnsons hjerte nærmest fra begynnelsen av 1880-årene og livet ut. I 1896 var Bjørnson involvert i en debatt omkring dramaet *Kongen* som han hadde gitt ut i 1877. Jacob Breda Bull karakteriserte i en artikkel *Kongen* som et politisk tendensskrift av klareste vann, og mente at det av den grunn var umulig å oppføre. Til det svarer Bjørnson at alle store har tendens, og nevner Shakespeare, Molière og Holberg som eksempel på det. (Bjørnson 1912 II:335ff.) I samme artikkel utdyper han dette med å si at litteratur og kunst ikke er livets speil, som han hevder at det feilaktig er blitt hevdet, og da er det rimeligvis den naturalistiske kunsten han tenker på. Dikteren og kunstneren skal stå for livets forklarende pånyttfødsel, sier han. Kunsten skal belyse ulike livsområder for å avsløre villfarelser og løgn, og vise fram de idealene som har gått i glemmeboka. De som undertrykker en teaterkunst med dette formålet, de går de konservatives ærend. I en debatt med Hans Aanrud om Laura Kielers drama *Mænd af ære* (1890) i *Dagbladet* i 1890 forsvarer Bjørnson at stykket har tendens, selv om han innrømmer at den kan være overtydelig: “Har Tendensen været istand til at kaste et klart Skjær over Livet, saa være den velsignet, selv om den prater for stærkt.” (Bjørnson 1890 I) Disse resonnementene forteller at det framfor alt var idéengasjementet, budskapet i diktningen, som i særlig grad engasjerte den senere Bjørnson. Formen la han mindre vekt på.

## Bjørnson og Hamsun

Den som særlig får føle den aldrende Bjørnsons fingerkløe i artikkelen om “Den moderne norske Literatur”, ved siden av Garborg og bohemen, er Hamsun. Han har nemlig etter Bjørnsons mening gjort omtrent alle de dumheter som det er mulig å gjøre, fordi han har prøvd å vinne seg en plass som forfatter ved å rydde de andre forfatternes. Bjørnson forklarer det med usikkerhet og forfengeligheit, og her lar Bjørnson oss ikke med den minste antydning ane at han husker at han var i nøyaktig samme posisjon 40 år tidligere. Bjørnson og hans meningsfeller hadde i mellomtida kommet i hegemonisk stilling, både i det litterære og i det politiske liv, og gikk i forsvar for denne posisjonen. Venstre-litteratene og Venstre-politikerne hadde inntatt maktposisjonene i det norske samfunnet, og stillingen skulle forsvares. Hamsuns generasjonsopprør omkring 1890 og den motreaksjon som Bjørnsons kritikk av Hamsun er en del av, viser at en ny kamp om hegemoniet på det litterære feltet er i gang, men denne gang er Bjørnson på etablissementets side.

Som vi tidligere har vært inne på, er Bjørnson i 90-årene også svært kritisk til Garborg. Ja, her kan en mistenke at de sidene ved Garborgs holdninger og forfatterskap som Bjørnson ikke likte, har skygget for de sidene som han burde ha de beste forutsetninger for å sette høyt. I “Den moderne norske Literatur” i 1896 sier han demonstrativt at Aasen og Vinje til nå er de eneste opprinnelige diktere på landsmålssiden. Deretter plasserer Bjørnson Garborg som en mistenksom, skarptunget og spottende kommentator til tidens debatter, og som et produkt av vestlandsk pietisteri og religiøs fanatisme. Bjørnson har en viss sans for Garborgs vers, de er vellydende og født av betagenhet og vånne. Men så sier han at de er “oftest eftergjorte med fin kritisk Sans, saa at sige opmurede, og Garborg følgelig ingen førstehaands Digter”. (Bjørnson 1912 II:324.) Og dette sier han året etter at *Haugtussa* kom ut! Her er det tydelig at Bjørnson prøver å plassere Garborg i den samme kategorien som Welhaven, nemlig blant dem som er mest kritikere og annenhånds som forfattere.

Men dette skal ikke overskygge det faktum at Bjørnson, både i artikkelen om “Den moderne norske Literatur” og i mange av sine øvrige artikler, var meget sjenerøs overfor sine dikterkolleger. Hamsun får også mye positiv omtale, særlig for naturskildringene i *Pan* og for opprøret mot småbyens

konvensjonelle sumpvann i *Mysterier*, som Bjørnson sier. Vi har tidligere vært inne på at Kielland var Bjørnsons kanskje største favoritt i samtidslitteraturen. Ellers skriver Bjørnson i “Den moderne norske Literatur” meget positivt om Amalie Skram, mens han omtaler Henrik Ibsen som stor kunstner, men en svak psykolog.<sup>22</sup>

Også Aasen og Vinje er Bjørnson flere ganger innom med rosende ord, men Vinje må også tåle kritikk for sin hån og spott. I en artikkel i *Aftenbladet* den 3. mai 1855 (Bjørnson 1912 I:74ff.) skriver Bjørnson riktignok temmelig kritisk om *Ervingen* som drama. Han mener det er helt uten spenning og helt uten interessant karakterskildring. Språk og miljøskildring gir han imidlertid mye ros. “Her er Bonden, og Bondens Levesæt. Her er han endelig uden Skryderi, uden blaseret Naivitet eller sentimentalt Drømmeri.” (AT, b. I, s. 79.) I “Den moderne norske Literatur” får Aasen riktignok bare kort omtale, men Bjørnson roser sjenerøst både Aasens arbeid med landsmålet og hans lyrikk.

Om Vinje skriver Bjørnson en artikkel i *Illustreret Nyhedsblad* i 1864. (Bjørnson 1864:81-82) Her framsetter han den teori at Vinjes hån og spott er en reaksjon på den ironi og spott han er blitt møtt med i hovedstadspressen og i kafésladderer. Dette er den begavede, umiddelbare naturs reaksjon, og består i at han møter kafésladderer med dens egne midler. Det er i denne artikkelen Bjørnson sier de ofte siterte ordene om Vinje at det er noe sønderrevet stort over ham. Bjørnsons egentlige ærend med artikkelen er å forsvare det som er ekte og opprinnelig i Vinjes poesi, og det finner

---

<sup>22</sup> Som nevnt innledningsvis, er denne artikkelen bygd på Bjørnsons ytringer om litteratur i offentligheten. Her må det imidlertid nevnes at særlig når det gjelder Amalie Skram og Henrik Ibsen, gir Bjørnsons brev et annet inntrykk av hvordan han vurderte disse forfatterne enn de litterære artiklene. Bjørnson reagerte f. eks. sterkt første gang Amalie Skram fortalte at hun hadde skrevet en roman: “At du gav dig til at skrive en bok har harmet mig; at du fik lov til at gi den ut af din man, har ærgret og skuffet mig.” (Bjørnson/Skram 1996:63.) I et brev fra 1893 skriver Bjørnson til Amalie Skram: “Jeg holder ikke ut den slette luft i dine bøker. Alt, som du siger, er sant, det er bare aldrig nok. Dette mere, som bærer livet og gjør det tåleligt (og uden hvilket det andre ikke var til, ti det andre lever ikke av sig selv, men av det, som du ikke har med) det skal du løfte dig til å ha med.” (Bjørnson/Skram 1996:72.) Også Bjørnsons ytringer om Ibsens dramatik er gjennomgående svært negative i brevene. Her skal nevnes ett eksempel. I et brev til Sophus Schandorph i 1880 skriver Bjørnson om Et dukkehjem at “det er håndværksmæssigt ypperligt; men det er ikke desto mindre skrevet av en plump, ond ånd.” (Bjørnson 1953:175.)

han særlig i hans landsmålsdiktning. Vinje tenker på dansk, sier Bjørnson, men hans hjertes språk er landsmålet. Det er på landsmål han er virkelig dikter. Her er det igjen Bjørnsons skille mellom kritiker og dikter som ligger under. Bjørnsons vurdering av Vinje synes for øvrig stort sett å være den samme i det han skriver om ham i “Den moderne norske litteratur” i 1896. I det hele tatt: Bjørnsons fingerkløe skyldes også svært ofte begeistring og lyst til å skrive om god litteratur, ikke bare behov for å angripe den dårlige.

# Tryggve Andersen – romantiker og realist

## Om Tryggve Andersens litteratursyn

### Essayisten

Denne artikkelen skal dreie seg om Tryggve Andersens litteratursyn, så langt vi kan si noe om det ut fra de spredte uttalelsene vi finner om dette i hans forfatterskap. Primært er utgangspunktet Andersens essayistikk, men det vises også til andre deler av forfatterskapet, inklusive brevene fra Andersens hånd som er tilgjengelige på Universitetsbiblioteket. Perspektivet er historiserende. Hensikten er å presentere Andersens uttalelser om litteratur med sideblikk til den person-, litteratur- og totalhistoriske konteksten.

Tryggve Andersens essayistikk er begrenset i omfang. Han publiserte en og annen avisartikkel med essayistisk karakter, og de viktigste av disse avisartiklene sto i den siste boka Andersen ga ut, *Ulykkes-katten*, fra 1919. Denne boka inneholdt også fortellinger, i tillegg til essayene. Ellers kan en også si at enkelte partier i *Dagbog fra en sjøreise* har essayistisk karakter, og et par av de viktigste av disse partiene var noe av det Andersen publiserte som avisartikler og siden i *Ulykkes-katten*. Jeg har funnet én bokanmeldelse forfattet av Tryggve Andersen. Den sto i *Dagbladet* den 19. desember i 1905 og var en omtale av Hans E. Kincks roman *Præsten*. Ellers skrev han i 1908 en kort artikkel i *Verdens Gang* hvor han beklaget at Alvilde Prydz hadde fått diktergasje, når så mange – etter Andersens mening – mer fortjente forfattere ikke hadde fått. I 1918 skrev han dessuten en minneartikkel ved Einar Solstads død. Dette er det jeg har funnet av avisartikler om litterære emner utenom de som også ble publisert i bokform. Ellers ga han et intervju i *Tidens Tegn* i 1918 hvor han uttaler seg om den litterære situasjonen i tida.

Tryggve Andersen hadde sterke meninger om mange av de spørsmålene som ble debattert i samtida, men han *skrev* ikke mye om slike spørsmål. Derimot kom han gjerne fram med sine meninger i private samtaler. Blant andre har Margrete Kjær fortalt om det. Hun omtaler Vilhelm Krag og Tryggve Andersen som nyromantikkens fedre (Kjær 1950:13). I begynnelsen av 1890-årene hadde han ellers enkelte innlegg i Studentersamfundet. Disse er referert i Samfundets protokoll, som finnes i Nasjonalbibliotekets Håndskriftsamling. Dessuten finner vi skarpe og ofte velformulerte meningsytringer, spesielt om litteratur, i brevene hans. Det er noe påfallende ved Tryggve Andersens personlighet, dette at han hadde så sterke meninger om litteratur og var høyt respektert blant venner og kolleger for sine kunnskaper og sine meninger, men at han aldri deltok i den offentlige litterære debatten. Kanskje var han med sitt temperament og sin legning engstelig for å bli for involvert og engasjert hvis han gikk inn i offentlige debatter. Han er selv inne på i et brev til vennen Jappe Nilssen at han ikke er noen journalist, og Erna Holmboe Bang antyder en grunn som har mye for seg (Bang 1933). Hun sier at han ikke maktet å gi fra seg noe skriftlig uten å finslipe språket på en måte som man som journalist ikke kan ta seg tid til. Tryggve Andersen var på mange måter en fange av de kunstneriske krav han stilte både til seg selv og andre. Bare én gang synes han å ha hatt en raptus hvor produksjonen har gått lett fra hånden, og det var den gangen førsteutkastet til *Cancelliraaden* ble til.

### **Tryggve Andersen og den tyske romantikken**

Tryggve Andersen synes å ha begynt å interessere seg for tysk romantikk svært tidlig. Ifølge Christian Gierløff (som riktignok ikke alltid er like pålitelig) var de tyske forfatterne fra denne perioden hans yndlingslesning allerede mens han gikk på middelskolen i Bergen i begynnelsen av tenårene (Gierløff 1942:71). Men også Nils Collett Vogt forteller om Tryggve Andersens påfallende interesse for forfattere som Tieck, Hölderlin, Novalis og Hoffmann da de møttes på Hamar Katedralskole og hjemme på hybelen på Hamar i midten av 1880-årene. Denne interessen var påfallende fordi den var så i strid med tidsånden, som var dominert av alt annet enn romantisk tankegods. Særlig var det lesningen av forfatteren E. T. A. Hoffmanns forfatterskap som ifølge Vogt førte Andersen inn i den tyske romantikkens trolskoger (Vogt 1934:130). Også Vilhelm Krag forteller i en minneartikkel om Tryggve Andersen i *Tidens Tegn* i 1920 om Andersens interesse for tysk romantisk diktning. Krag og Andersen hadde

truffet hverandre i Studentersamfundet i 1890 etter at Andersen hadde begynt på sine egyptologistudier. Ved siden av studiene leste Andersen mye litteratur, forteller Krag, også mye moderne litteratur,

*men hans hjertes dybe kjærlighet var dog den sælsomme gammeltyiske mysticisme og romantik; fra Simplicius Simplicissimus til Hölderlins Hyperion. Ak, hvor jeg erindrer disse vaardage, de endeløse spadserture under spirende trær og de endeløse samtaler om skjønheden og det vidunderlige, som kunsten er. (Krag 1920)*

Hva var det så som fanget Andersens interesse i denne tysk-romantiske diktningen, som var så i utakt med tida? Når Collett Vogt skriver sine erindringer, mener han at det måtte være det forferdende, det gruoppvekkende og det groteske som særlig øvde tiltrekning på Tryggve Andersen. Døden var det eneste sikre i denne verden, og livet fram til døden var en eneste lang forråtnelsesprosess. Det er bevisstheten om dette og angsten det skaper, som gjør oss til mennesker. Som romantikerne var Andersen opptatt av det som finnes i menneskesjelens dunkleste kroker, blant annet når vi forholder oss til døden. Collett Vogt antyder også at det synes å ha gitt den unge Tryggve Andersen en slags merkelig lystfølelse, dette å føle på egen angst. «Alt i oss er utslag av livsangsten», sier for eksempel Tryggve Andersen, slik Vogt gjengir ham i *Oplevelser*. «Den er det som jager sinnet op i hastig flakkende glede, som knuger det i pine, som dirrer i hver viljesytring» (Vogt 1934:139).

Helt mot slutten av *Mot kvæld* har Erik Holk noen refleksjoner på bakgrunn av at solen ikke har stått opp, og at byen blir liggende i mørke. Han ser på lysene fra vinduene og gir uttrykk for at her har menneskene gravd seg huler i mørkets masse, og nå som til alle tider dulmer menneskene livsangsten med kjærlighet, tenker han. Arven som det ene slektsledd etter det andre har brakt med seg, er angsten for det ukjente, angsten for døden. Dette ukjente har menneskene gitt navn av gud og djevel, himmel og helvete,

*og om navnene hadde de digtet eventyr og sagn og med dem smykket sin gru, gjort den større, sminket den ædlere eller stålsat sig mot den.— Og var det nu ved tidenes kvæld, da var eventyrenes og*



*sagnenes flitterguld det eneste bytte, som var vundet efter årtuseners kamp mot det ukjendte.* (Andersen 1970:237)

Her antydes det altså en poetikk hvor diktning sees på som noe vi skaper for å utholde de eksistensielle grunnvilkår vi er underlagt. Diktningen hjelper menneskene gjennom forskjønnende omskrivninger, som del av en overlevelsesstrategi. Det er Erik Holk som tenker dette, ikke Tryggve Andersen, men tankene er neppe langt fra Tryggve Andersens egne. Dette sitatet gjenspeiler også en tilsynelatende høy vurdering av kunsten og dens betydning. Etter årtusener av menneskelig kulturell streben er nemlig eventyrene og sagnene «det eneste bytte». Alt det andre som menneskene har frambrakt, er det ikke verdt å nevne. Men egentlig ligger det i valget av ordet «flittergull» (= «verdiløs stas», «jugl») en antydning om at også diktningen bare er hardt tilkjempet og overflatisk pynt på realitetene knyttet til det ukjente, til døden.

Helt fra første stund synes Tryggve Andersen å ha vært opptatt av individuelle og eksistensielle problemer. Det er de psykologiske sidene ved menneskene som opptar ham, ikke ideologi og samfunnsspørsmål. Menneskekollektivet som sådan er uinteressant. Det er det som foregår inne i hver enkelt av oss, som påkaller dikterens interesse. Dette har Tryggve Andersen gitt et pregnant uttrykk for i ett av diktene sine: «Forhærd dit hjerte og lad din sjæl / ensom kun glædes og lide, / så røver du ikke af andres fryd / og røres ei af deres kvide.» (Andersen 1898:65) Nils Collett Vogt forteller i sin bok *Oplevelser* hvordan politiske og sosiale reformer overhodet ikke interesserte den 17 år gamle gymnasiasten Tryggve Andersen. Troen på framskrittet, på muligheten av å endre på noe fundamentalt med samfunnsmessige tiltak, var en illusjon, etter hans mening. «Vi befandt os jo midt i realismens tid; men ingen af os følte os hjemmehørende i den», sier Vilhelm Krag i sin minneartikkel om Tryggve Andersen (Krag 1920).

### «Moderneriets affecterede skrøbelighed»

Ellers kan en se på tankene i mange av Tryggve Andersens dikt som et typisk uttrykk for den nyromantikken som ifølge Margrete Kjær ble utmyntet på hans hybel (Kjær 1950:13). Ett av diktene i *Digte* dreier seg i sin helhet om disse spørsmålene. Det heter «Fallenter» og består av to sonetter. I den første beskrives den foregående generasjon, hvordan den

med sine holdninger har spilt fallitt, og hvordan den er i ferd med å gi opp. Hva den har trodd på, er «videnskapens ørkenvandring», «sannheders dusinkram» og «reformers fremskridtssport» (Andersen 1898:44ff.). Den vitenskapen det her er tale om, er naturligvis den naturvitenskapen som i siste halvdel av forrige århundre var i sterk framgang, og som med sin empiri, sine årsaksforklaringer og den underliggende determinisme hadde en tendens til å gå langt ut over sine grenser. Om den eldre generasjon står det dessuten at den ble frarøvet sine illusjoner for hver gang den prøvde seg med sine reformer, og at den eneste trøst den sitter igjen med, er at viljen var god, men at yngre krefter må ta over.

I den andre sonetten beskrives den neste generasjonens holdninger, som framfor alt preges av pessimisme og resignasjon etter den foregående generasjonens villfarelser. Den søker mot sitt Kanaan langs andre veier, men tvilen er stor om den noen gang vil nå fram. «For lidet er os levnet / af det, som lader os en stordåd vente, / af troens mod og troens sterke bønner.» I disse ordene ligger mye av Tryggve Andersens og tidas weltschmerz og dakadanse. Dette diktet er likevel ikke noe godt dikt. Han har uttrykt den nye generasjonens følelse av å mangle retning og mål for sine liv på en mer pregnant måte i de to siste linjene i diktet «Svar»: «Verst er det vel, når èn tror at forstå / at en vragrøver tændte det lys, som én så.» (Sst. s. 43)

Nå finnes det en lysere side ved nyromantikken, som også gjenspeiles i Andersens *Digte*. Det er i de diktene hvor det brukes ord som drøm, fantasi og kjærlighet. Blant annet har han et dikt som heter «Jeg bygger mit hus», og som dreier seg om et par som ikke eier noe av materiell art, men som likevel skildres som rike. De eier nemlig hverandre, de eier kjærligheten. Dessuten eier hun klokskap, og han eier blekkhus og penn. Med pennen skal han frambringe det som kalles «drømmenes gyldne spind» (sst. s. 19), altså diktningen. Også i det siste diktet i samlingen, som heter «Drøm», dreier drømmen seg om en positiv kjærlighetsopplevelse.

Tryggve Andersens dikt er tradisjonelle i formen, og gjenspeiler liten sans for de tilløp til formeksperimentering vi finner i europeisk og norsk lyrikk mot slutten av forrige århundre. (Jf. Vestad 2001.) Også preferanser som gjenspeiles i Andersens kommentarer til andre forfattere, går i tradisjonell retning. Om den tyske forfatteren Richard Dehmel (1863–1920) sier

Andersen i et brev at «De af Dehmels digte, jeg har lest, udmærker sig fremfor alt ved melodios form – de vil næsten alle kunne synges». Dette er åpenbart positivt i Andersens øyne. Deretter sier han at han har hørt at Dehmel i andre ting røper at han har sin del av «moderneriets affecterede skrøbelighed».<sup>23</sup> Hva det «moderneriet» Andersen viser til her, består i, sies det ingenting om, men Dehmel eksperimenterte en del med formen i sine senere dikt, og regnes som en forløper til tysk ekspresjonistisk lyrikk på 1900-tallet. Dette hadde ikke Andersen noen sans for. En lyriker som han framhever positivt, både i dette brevet til Christoffer Brinchmann og i andre sammenhenger, er Gustav Fröding (1860–1911), som riktignok var en fornyer med sin muntlighet og sine eksperimenter med klanger og uttrykk, men som likevel brukte et tradisjonelt formspråk. I ytterligere et brev som Erna Holmboe Bang gjengir, heter det ellers om den islandske dikteren Thorstein Erlingsson (1858–1914) at han ved siden av Gustav Fröding er «den mest ekte og i rytmen og rimet den fineste av alle Skandinavias lyrikere for øieblikket.» (Bang 1933) Dette, sammen med det faktum at Andersen i flere sammenhenger blant norske lyrikere røper sin opptatthet av Welhaven og hans litteratursyn, forteller om en sans for den tradisjonelle, formstrenge, førmodernistiske lyrikken. Blant de yngre lyrikerne omtaler Andersen innover i dette århundre særlig Olaf Bull med stor begeistring.

Amerikaneren Timothy Schiff har i en avhandling om Tryggve Andersens prosa påpekt at Andersen er en tidlig modernist i den forstand at han setter spørsmålstejn ved vestverdenens filosofiske og ideologiske tankebygninger, og de verdier som ligger til grunn for disse tankebygningene, men at Andersens modernisme i liten grad fører til formeksperimenter på samme måten som hos samtidige europeiske prosaforfattere (Schiff 1985:110ff.). Det samme kan sies om Andersens forhold til lyrikken som sjanger. Også her røper han tankemessig sin fremmedgjøring i forhold til samtidsvirkeligheten, men har liten sans for den lyrikken hvor dette gir seg utslag i formeksperimenter.

<sup>23</sup> De to sitatene er hentet fra et brev fra Tryggve Andersen til Christoffer Brinchmann som finnes i Håndskriftsamlingen ved Nasjonalbiblioteket i Oslo, sannsynligvis skrevet i 1897.

## Kunstens betydning

Tryggve Andersen var opptatt av kunstens overordentlig store betydning i menneskelivet. Skal en kunstner tas på alvor, kan han ikke ta andre hensyn enn dem kunsten krever. Dette er det også naturlig å se på som en arv fra romantikken. På dette området kan en ane en kompromissløshet grensende til monomani hos Andersen. I et brev til Carl Nærup, datert den 15. august 1889, klager han over at de litterære og kunstneriske interessene er sløvet, og at «hele den flok af ungdom, hvis religion var tilbedelse af kunst og store mænd, den er borte, afløst i bedste fald af en flok liebhavere, hvis flegmatiske nyden intet har at skaffe med vor gyldne tids begejstrede raseri.» Den flokken av ungdom som han taler om her, må være den bohémflokken som samlet seg rundt Hans Jæger rundt midten av 1880-årene, men som ble spredt da Jæger reiste til Paris etter oppstyret rundt hans roman *Fra Kris-tiania-Bohêmen* (1885). Allerede 23 år gammel hadde altså Tryggve Andersen tatt på seg rollen som refser av dem som var useriøse og uten alvor foran den mektige utfordringen som kunsten representerer. Dette kan være noe av årsaken til at mange av hans egne prosjekter og ideer ble liggende urealisert. Han stilte så store krav at han selv ble lammet av dem.

I ulike sammenhenger ser vi hvordan Andersen omtaler i svært positive vendinger de som holder sine kunstneriske idealer høyt og ikke kompromisser ved å lefle med det lettselgelige. I minneartikkelen om den tidlig døde lyrikeren Einar Solstad (1892–1918) framhever han at Solstad i sin diktning ikke lot seg friste til å slå av på de kunstneriske kravene. «Der findes neppe i hans digtning ringeste spor av, at den et øieblik har været tilfals for publikums gunst og døgnets vinding.» (Andersen 1918:524) Her, som flere andre steder hos Andersen, finner vi en gjenklang av formuleringer i Welhavens «Digtets Aand», på en måte som fungerer som en programerklæring.<sup>24</sup> Wergeland nevner han aldri.

Det er en slags konsekvens av at han setter kunsten så høyt, når Andersen reagerer på at skjønnlitteraturen fra og med slutten av 1800-tallet ble tiltagende kommersialisert og masseprodusert som en del av den voksende underholdningsindustrien. Kanskje er det riktig å se dette som et uttrykk

---

<sup>24</sup> En av strofene i Welhavens dikt lyder slik: «Lad kun hans Rygte hæves / mod Sky af *Døgnets Vind*,(uth. her) / det er dog ei den sande / Kvægelse for hans Sind».

for en reaksjon mot hele det borgerlige samfunn hos Andersen. (Winsnes 1961:378)<sup>25</sup> På samme måten som han reagerer mot den borgerlig-radikale realistiske litteraturen i 1870- og 80-årene, reagerer han også på den økonomiske liberalismen, materialismen og kommersialismen som følger i borgerskapets spor, og det at kunsten i det framvoksende borgerlige samfunn blir en vare på linje med alt annet som kan kjøpes og selges. Brødlitteraturen er ikke alltid den dårligste, sier litteratursosiologen Robert Escarpit (Escarpit 1971:46). Det var ikke Tryggve Andersen enig i.

Intervjuet han ga til *Tidens Tegn* i 1918, handler om dette. Her taler han på den ene siden om skjønnlitteraturen som et altomfattende begrep, og på den andre siden om den beskjedne delen av skjønnlitteraturen som han kaller diktningen eller den skrivende kunst. Her sier han at de norske dikternes situasjon er bunnløst fortvilet, og at årsaken ligger i forlagene, fordi disse primært er interessert i å gi ut bøker med stort salgspotensial. Og den ekte diktningen hører ikke hjemme i denne kategorien. I gamle dager var forlagene en slags kunsthandel, sier han, men det er de ikke lenger.

Også i et par av de lengre essayene i *Ulykkes-katten* dreier det seg om den tiltagende masseproduksjonen og kommersialiseringen av produkter på områder hvor det kunstneriske uttrykket tidligere hadde vært dominerende. I artikkelen «En reformator i København» kan hovedoppfatningen sies å være summert i følgende synspunkt: Under renessansen var kunsten mektig og håndverket trådte i dens tjeneste. Nå har håndverket vokst til kapitalistisk storindustri, og kunsten står i håndverkets tjeneste. Han sier også at «Kunstnerens arbeide er paa vei til at ophøre med at være et frit yrke, det blir et borgerlig levebrød.» (Andersen 1919:93) Den markedsavhengige kunstneren ser Andersen som ufri, mens man kan stille spørsmål ved om den personavhengige kunstneren innenfor mesenatet i det førborgerlige samfunn var noe friere. Dette spørsmålet tar imidlertid Andersen aldri opp. Her må en nok si at Andersen romantiserer en fortid som han unnlater å gå inn i.

---

<sup>25</sup> Her sier Winsnes om Thomas Krag, Hjalmar Christensen og Tryggve Andersen at de sosialt var betinget av å tilhøre en samfunnsklasse hvis særlige historiske rolle var utspilt (dvs. embetsmannsstanden), og at de var «frastøtt av sjelløsheten, materialismen hos det nye bourgeoisie.»

I en artikkel av den tyske litteraturforskeren Peter Bürger om kunstens funksjon i det borgerlige og det føydale samfunn finner vi et interessant apropos til Trygve Andersens sterke understreking av den rene, ikke-kommersielle kunstens betydning. Bürger sier, med henvisning til en artikkel av Friedrich Schiller, at kunsten i det borgerlige samfunn spiller den rollen som forsoningsparadigme som religionen i tidligere tider spilte. Kunsten blir i det borgerlige samfunn det området hvor en kan oppleve en åndsskapt, helhetlig persipert virkelighetsframstilling, til erstatning for det kaos og den mangel på sammenheng som sanseverdenen frambyr. Kunsten blir på den måten for det moderne mennesket det området av livet hvor en kan trekke seg tilbake fra en kaotisk, motsigelsesfylt og disharmonisk virkelighet (Bürger 1993:338f.). Helt sikkert er det at Trygve Andersen, særlig tidlig i sin forfatterkarriere, var opptatt av den form for kunst som brakte mennesket lengst mulig *bort fra* dets ytre sosiale virkelighet, og ikke tilbake til den. Den fungerte som et tilfluktssted, og mange av Andersens sterke formuleringer om kunsten og dens altoverskyggende betydning i menneskelivet gjenspeiler en oppfatning hvor kunsten blir et slags religionssubstitut. Gud var død for Andersen, som for Nietzsche og så mange andre som brøt med gjengse oppfatninger i 90-årene.

### **Den problematiske suksessen**

Fortellingen «Den store sukses», som sto i *Bispesønnen og andre fortællinger* (1907), er en svært interessant tekst i denne sammenheng. Fortellingen handler om et yngre ektepar som har levd i fattigdom og forsakelse i flere år. Særlig for henne har dette vært en påkjenning, fordi hun var bedre vant der hun kom fra. Årsaken til fattigdommen er at han er dikter, og at forfatterskapet til nå har innbrakt beskjedne midler. Men så har lykken snudd seg. Han har skrevet en fortelling som har blitt en publikumssuksess, kommet i fem opplag og innbrakt ham et honorar tilsvarende en byråsjefs gasje. Han legger også inn et lite spark til politikerne når det heter om ekteparet i teksten at de mellom jul og nyttår hadde «undt sig at leve som stortingsmænd» (Andersen 1907:82).

Handlingen i teksten utspilles på en nyttårsaften, i et tidsskille. *Hun* går etter hvert og legger seg, mens *han* tar fram det gjenstridige romanmanuset. Han blir sittende og tenke, og gjennom hans tanker får vi inntrykk av at den store suksessen blir et tidsskille også i hans karriere som forfatter. Vi får høre at *han* har plaget seg selv med tvil og selvpinsel, men at *hun* har

prøvd å styrke hans tro på egne evner. Han vet at han ikke er noen produktiv natur. I den første perioden som forfatter, den gang han hadde oppdaget hva kunst var, hadde han underkastet seg pinen ved å skrive med en slags vellyst. «Grov han ordskattene ut av sprogets gruber, smeltet dem og rensset dem og smedet dem i setninger [...] arbeidets fryd var arbeidets fortvilede møie værd.» (Sst. s. 88) Her er det igjen gjenklang av Welhavens «Digtets Aand».<sup>26</sup>

Nå bestemmer han seg for at den pinen skal han ikke lenger utsette seg for. Han skal slutte å stille de uoppnåelige kravene til seg selv, han skal begynne å være menneske og «ikke kunstens, ikke sine særegne evners træl.» (Andersen 1907:88) Han tenker at han, med de kunstneriske kravene han har stilt til seg selv, har vært en gold lidenskaps slave, og fra denne lidenskapen har *hun* reddet ham. Nå skulle han legge til side romanen som aldri ble ferdig og skrive for de tusener. «Han merket endnu gnagsaar av de lænker, han nyss hadde sprængt.» (Sst. s. 93) Til slutt tenker han seg hva han skal skrive om, og da heter det:

*Vintereftermiddag – lige før den blir graa – to gammeldagse, firkantede portstuer med spidse tak – et forfaldent plankegjærde – strittende riskvister – neida, vældige, nakne træer av en allé over gjærdet – og bakom en herregaard, som smuldrer, en slegt som smuldrer – – –*

*Han saa mot stjernerne: Omen accipio.*

*Men av det smuldrende skulde en sund, kraftig ungdom spire. – For tusnerne i landet skulde herefter hans digtning være. Han var naadd i pakt med det almene. (Sst. s. 94)*

Her kan det være fristende å antyde at det henspilles på *I Cancelliraadens dage*, særlig når det er tale om en herregård og en slekt som smuldrer.

Hvordan skal vi så oppfatte denne teksten? Tar vi den bokstavelig, dvs. oppfatter vi den som en tekst om en forfatter som oppgir de strenge krav til seg selv som kunstner for å nå de tusener, strider den mot alt det Tryggve Andersen ellers står for. Det er vel kanskje noe av grunnen til at mange av

<sup>26</sup> Jamfør følgende formulering i Welhavens ”Digtets Aand”: ”Den boede i Sjælen/før Strophens Liv blev til,/og Sprogets Malm er blevet/flydende ved dens Ild.”

de som har kommentert teksten, synes å ha vært i villrede om hvordan den skal oppfattes. Jeg mener vi må oppfatte teksten ironisk. Et signal om det får vi allerede gjennom det mottoet Tryggve Andersen har utstyrt teksten med. På tittelsiden står det nemlig: «Motto: Bøker er den bedste julegave!» Var det noe som Tryggve Andersen ikke var interessert i, var det bøker som passet som julegave. Bøkene skulle rive og slite i leseren, ikke bidra til julefred og julehygge. Men det finnes også andre signaler i teksten om at dette er ironi, som når det står at han «digtet» suksessfortellingen, med «digtet» i anførsel. Det står også at han søkte rådet hos hustruen «i galgenhumor» (sst. s. 91). Suksessesteksten ble altså ikke skrevet i kunstnerisk alvor. Leser vi teksten som antydnet ovenfor, dreier den seg om en forfatter som har et svært nevrotisk forhold til suksess og medgang.<sup>27</sup> Suksess indikerer pr. definisjon at et kunstnerisk produkt er underlødig, mens bare en lang og smertefull produksjonsprosess garanterer for kunstnerisk kvalitet. «Som kunstner var Tryggve Andersen fanatiker», sier Kristian Elster d.y., og det er sant (Elster d.y. 1921:189).

## Realisme

Mange av de som har skrevet om Tryggve Andersens forfatterskap, har påpekt at det ikke bare er preget av den romantikken han var så opptatt av i sine ungdomsår, men at det også er *realistisk* i en viss forstand. Willy Dahl er kanskje den som har vært tydeligst på dette punktet når han sier at som *kulturhistorisk* roman er *I Cancelliraadens dage* et realistisk verk (Dahl 1968:87f.).

At dette med autensitet og historisk korrekthet i de kulturhistoriske skildringene var et viktig anliggende for Andersen, finnes det atskillige uttrykk for i hans brev. Særlig da Hjalmar Christensen ga ut sin roman *Et liv* i 1909, var Tryggve Andersen meget oppbrakt over hans skjødesløshet med det kulturhistoriske. Hadde han vært hjemme før jul, skriver Andersen i et brev til Kinck fra Tyskland i februar 1910, skulle han levert en avsløring av «denne dr. fil. og kulturhistoriker». For eksempel lar han landhandleren traktere bøndene med toddi i det herrens år 1805. Hvorfor ikke like godt whisky og soda? skriver Andersen ironisk. Dette og en lang

---

<sup>27</sup> Jf. følgende passus i *Dagbog fra en sjøreise*, hvor Tryggve Andersen skriver om seg selv: «Jeg tåler ikke medgang; har jeg strømmen med, blir jeg ør. Jeg tåler ikke modgang; har jeg strømmen mod, overvældes jeg af angst for de vanskeligheder jeg skal kjæmpe mod, lammes i mine handlinger og blir kraftløs» (Andersen 1923:167).



rekke andre eksempler fra romanen som han nevner, mener Andersen er anakronismer. I denne sammenheng synes altså den kulturhistoriske detaljrealismen å være svært viktig for Andersen.

Vi finner også eksempler på at Andersen var opptatt av den samme form for språklig realisme hos andre forfattere som han selv etterstrebet i egne verk innover på 1900-tallet når han innarbeidet Hedemarks-dialekt i replikkene i *I Cancelliraadens dage* og i Opplands-fortellingene. I anmeldelsen av Kincks *Præsten* i 1905 taler han f.eks. om at «Kincks dristige og sikre Brug af Dialekternes Ordforraad har gydt friskt Blod i Rigsmaalet, og det trængtes saare.» (Andersen 1905) Selv om Andersen var kritisk til landsmålet og landsmålskulturen, var han opptatt av at norsk talemål skulle være grunnlaget for den videre utviklingen av skriftspråket.

## Konklusjon

I litteraturhistoriene presenteres gjerne Tryggve Andersen som en av den nyromantiske periodens frontfigurer. Dette refererer til en rolle han ifølge annenhånds kilder skal ha hatt i samtaler og i private sammenkomster blant kunstner venner, mens det ikke finnes spor etter denne rollen i det Andersen har *skrevet* om litteratur. Ut fra referatene fra de innleggene Andersen hadde i Studentersamfundet i begynnelsen av 1890-årene, er det også umulig å lese noe sammenhengende litteratursyn. De skriftlige kildene vi har referert til, går ellers i litt forskjellige retninger, og gjenspeiler en forfatter som heller ikke senere i livet synes å ha hatt et helhetlig litteratursyn i egentlig forstand.

Når en studerer Tryggve Andersens liv og skrifter, blir en etter hvert mer og mer klar over at han er vanskelig å plassere i bås, vanskeligere enn mange litteraturhistorikere synes å mene. I politikken var han nok konservativ i utgangspunktet, men i brevene hans innover på 1900-tallet framgår det at han etter hvert stemte sosialdemokratisk. Slik Nils Collett Vogt gjengir samtalene med Tryggve Andersen fra ungdommen, kan det se ut som hans menneskesyn var statisk og idealistisk, mens det nok utviklet seg i mer dynamisk og realistisk retning på 1900-tallet (Andersen 1992:566ff.). Alle Tryggve Andersens egne uttalelser kan tyde på at han var mest knyttet til Vestlandet, mens han i sine diktverk med forkjærlighet skildrer østlandsk natur og miljø. Slik er det også når det gjelder litteratursyn. Han er romantiker på den måten at han søker seg bakover i

tid, ved sin opptatthet av eksistensielle problemer, særlig døden, ved sin interesse for overnaturlige fenomener, og ved sin fokusering på den rene, ubesmittede og ukommersielle kunsten. Men han er også realist ved sin opptatthet av de konkrete ytre detaljene og ved sin objektive og saklige fortellerstil. Tryggve Andersen er moderne i sin spørsmålsstilling ved overleverte ideer og verdier og i sin skildring av splittethet, spleen og fin-de-siècle-holdninger, men samtidig konservativ og tradisjonsorientert i sine egne holdninger til og i egne valg av litterær form.

Denne åpenbare vaklingen mellom ulike standpunkt, denne totale usikkerhet og tiltakende avsky overfor den sosiale og ideologiske virkelighet som vokser fram rundt ham, kan en se som uttrykk for den dekadansen Per Thomas Andersen har påvist i analysen av *Mot kvæld*. Også de kildene vi har undersøkt i det foregående, røper forfallsfølelse, følelse av grunnleggende verditap, desintegrasjon og splittelse. De vitner dessuten om at han er mer opptatt av individ enn av samfunn, og av detaljer framfor helheter (Andersen 1992:125ff.). Dette kan også fungere som forklaring på hvorfor Andersens synspunkter på litteratur, slik vi har prøvd å etterspore dem i denne artikkelen, framstår som fragmenterte, usammenhengende og til dels selvmotsigende. Han kom aldri fram til noe helhetlig litteratursyn.

I mye av det Tryggve Andersen sier om litteratur, både i 90-årene og etter århundreskiftet, avtegner det seg en allment *konservativ* profil i den forstand at han både litterært, ideologisk og kulturelt søker seg tilbake til fortida. Når han krevde noe nytt og selv i praksis var nyskapende på det litterære området, var det gjerne i bevisst forlengelse av tradisjonelle ideer og tradisjonelle former. Overfor omskifteligheten, ustabiliteten, likhets- og nivelleringsbestrebelsene i det framvoksende borgerlige demokrati kan en hos Andersen ane en lengsel tilbake til samfunnsformer med større stabilitet og mer grunnfestede og etablerte strukturer. Her kan en også ane en lengsel tilbake til tida før litteraturen ble *vare*, og til en tid hvor diktningens eksistens ikke var avhengig av *salgbarhet*. Tryggve Andersen bruker flere ganger ordet *aristokratisk* med positiv ladning, og det gjenspeiler en følelse av at han selv dyrket noe eksklusivt, noe som var for de få, og ikke for det store publikum.

## Gullik Hauksveen – en morder «oppe fra bygdene»

### Teksthistorikk

Tryggve Andersen har i sin diktning portrettert en lang rekke mennesker i ekstreme situasjoner, mennesker som presses av sykdom, nød, fattigdom, krig, sosial utstøtning, og som av den grunn beveger seg i grenselandet mellom liv og død. Gullik Hauksveen er en av disse «forkomne sjele», som Tryggve Andersen selv kaller dem. Han forholder seg til døden både ved at han på bestialsk vis myrder et annet menneske, og ved at han – mange år senere – selv frivillig søker døden.

Tryggve Andersen publiserte i *Dagbladet* i 1898 et utkast til det som ble den endelige fortellingen om Gullik Hauksveen. *Dagblad*-utkastet hadde tittelen «Kongens Husmand i Hauksveen», og utgjorde ca. en tredel av den endelige versjonen med tittelen «Gullik Hauksveen», slik den ble publisert i *Gamle folk* og andre fortællinger i 1904.<sup>28</sup> Når denne fortellingen ble utgitt igjen i 1916 i *Samlede fortællinger*, bd. III, er det gjort én vesentlig forandring, nemlig at replikkene er overført til Hedemarks-dialekt. Ellers er forandringene små.

I *Samlede fortællinger*, bd. III, plasserte Tryggve Andersen «Gullik Hauksveen» sammen med fem andre fortællinger under overskriften «Oppe fra bygdene». Dette er fortællinger som har det felles trekk at de alle skildrer hendelser som utspilles i Hedemarks-miljø. Frik Hougen har i sin bok *Tryggve Andersens opplandsfortællinger i historie og tradisjon fra kansellirådens dager* antydnet at hendelsene som skildres i «Gullik Hauksveen», «hører avgjort til en senere epoke enn kansellirådens tid» (Hougen 1953:7). Det Hougen kaller kansellirådens tid, er årene umiddelbart før 1814. Hva Hougen bygger denne antakelsen på, sier han

---

<sup>28</sup> Helene Bohjort Grøndalen, som har laget en bibliografi over verker av og om Tryggve Andersen, antyder at denne første versjonen av fortellingen om Gullik Hauksveen «kan være avkortet av avisen» (Grøndalen 1973 (upaginert)). Dette er imidlertid nokså usannsynlig, siden denne første versjonen utgjør en så liten del av den endelige fortellingen.

ikke noe om. Det er imidlertid et faktum at landkremmer Orre nevnes i innledningen til «Gullik Hauksveen», den samme landkremmer Orre som spiller en sentral rolle i ett av avsnittene i *I Cancellirådens dage*. Det er med andre ord god grunn til å anta, i strid med hva Frik Hougen sier, at handlingen i de to første delene av «Gullik Hauksveen» utspilles på cancellirådens tid, og at fortellingen om Gullik Hauksveen kan være ett av biproduktene av arbeidet med *Cancelliråden*. Det at førsteversjonen av fortellingen sto i *Dagbladet* så tidlig som i 1898, året etter at *I Cancellirådens dage* kom ut, kan også tyde på det. Men egentlig er dette av underordnet betydning i vår sammenheng.

Fortellingen om Gullik Hauksveen hører til den delen av Tryggve Andersens forfatterskap som mange kritikere og forskere har streift, men som få har gått dypere inn i. Den eneste som har gitt en mer utførlig analyse av den, er Timothy Schiff (Schiff 1978). En av grunnene til at det er så få som har skrevet om den, kan være at fortellingen egentlig ikke byr på store fortolknings-problemer. Den er, som mye av Tryggve Andersens prosa, klar i språket, fortelleteknisk enkel og kronologisk fortalt, stort sett. Bortsett fra en enkel og relativt lettforståelig symbolikk, er den uten litterær-estetiske grep som representerer en utfordring for leseren.<sup>29</sup> Derfor er det ikke så mye de litterære virkemidlene som hovedpersonen selv som påkaller interessen i denne teksten. Det sentrale i denne artikkelen er derfor å forsøke å gi en karakteristikk av hovedpersonen. I den forbindelse blir det et hovedspørsmål om portrettet av hovedpersonen, Gullik Hauksveen, *henger sammen*, og om han er *troverdig* slik han er skildret. Til slutt skal jeg knytte noen kommentarer til fortellerholdningen i teksten, med utgangspunkt i artikkelen av Timothy Schiff.

## Handlingen

Fortellingen om Gullik Hauksveen, slik den foreligger i *Samlede fortællinger*, bd. III (som det vises til i fortsettelsen med enkelt sidetall i parentes), inneholder tre, tydelig markerte hovedavsnitt. I det første hovedavsnittet fortelles det om Gulliks far, sønn av en storbonde, som giftet seg med budeia på gården, og som på grunn av denne mesalliansen

---

<sup>29</sup> Jfr. her f.e. Kristian Elsters karakteristikk av Tryggve Andersens prosa, som passer godt på en fortelling som «Gullik Hauksveen»: «Ingen norsk forfatter har som han skrevet en klar, gjennemsiktig prosa, rensset for enhver falsk litterær tilsætning, enhver utpønsket dunkelhet, den er ren, nøiagtig, rammende.» (Elster 1921:162.)

måtte bryte med slekta og rydde seg en plass på offentlig grunn i Åsmarka.<sup>30</sup> Gullik har nå tatt over plassen og sliter med å brødfø seg selv og familien. Han oppholder seg noen høstdager på setra til landkremmer Orre for å stelle på fjøstaket. Den siste kvelden kommer det en kramkar forbi og ber om natteløsji, og denne kramkaren tar Gullik livet av for å få tak i pengene hans.

I det andre hovedavsnittet får vi høre om Gulliks oppførsel i familien i dagene og ukene etter mordet. Vi får også høre hva han gjorde for å skjule sporene etter misgjerningen.

Det tredje hovedavsnittet foregår «Mange og lange år senere». Gullik er blitt føderådskall, og sønnen har tatt over gården. En dag får Gullik vite at det er blitt funnet rester av hodeskallen til den kramkaren han myrdet, og han innser at han er i ferd med å bli avslørt som morder. Da velger han å ta sitt eget liv.

### **Hvorfor myrder Gullik?**

Vi skal først se på hvordan det er søkt begrunnet i teksten at Gullik blir morder. Vi hører ikke noe annet om ham før vi møter ham i fortellingen, enn at han har vært en pliktoppfyllende og ansvarsfull familiefar. I det andre hovedavsnittet står det om ham at han «hadde støtt været en snil mand hjemme og ikke brukt at rakke til med surhet og syt i sin egen stue» (60). Han har ingen kriminell løpebane før han begår det fatale mordet.

Da han gjennomtenker sin livssituasjon den siste kvelden på setra, er det pengesorgene og fattigdommen som opptar ham. «Han strævde med at lægge ihop og rekne efter, aassen han skulde klare sig høsten og vintren igjennem, men kunde ikke skjønne det» (48). Han har gjeld hos landkremmeren, han skal betale bygselsavgift, og avlingen fryser hvert tredje år i Hauksveen. Han ser også for seg at utveien kan bli å tigge, men vet at han har lite å hente hos naboene i bygda, fordi de er fattige de også.

---

<sup>30</sup> Åsmarka er et område av Ringsaker som ligger opp mot fjellet. Her refererer altså teksten til en del av Ringsaker-bygda som også finnes i virkelighetens verden. I Åsmarka ligger det dessuten to gårder med navnet Haugsveen. I sin biografi om Tryggve Andersen antyder Christian Gierløff at Tryggve Andersens «Gullik Hauksveen» bygger på en vandrehistorie fra Ringsaker (Gierløff 1942:41).

Av beskrivelsen av Gulliks utseende og væremåte forstår vi at han sliter tungt. Han har en tjafsete, gråsprenget og rødlig lugg (sst.), han har en kropp som er krøket av slit (sst.), og et ansikt som er «rynket og ældet av sorger» (sst.). Livet har dessuten fart ille med Gullik også på den måten at han har mistet to barn i krilla,<sup>31</sup> mens han har fem barn igjen å forsørge. Når han legger seg ned for å sove, blir han liggende lenge våken på grunn av alle de plagsomme tankene på hva framtida skal bringe. Etter at han endelig har sovnet, puster han langsomt og tungt, og det låter som han sukker, også i søvne (49).

Et avsnitt i den innledende presentasjonen av Gullik dreier seg om faren som var av storbondeætt, men som brøt med slekta «fordi han giftet sig med budeien paa gaarden» (sst.). Dette «fordi» her er viktig. Det viser til det faktum at de sosiale utstøtningsmekanismene ofte rammet dem som søkte ektefelle under sin stand. Her, som ofte ellers hos Andersen,<sup>32</sup> er deklassering gjennom giftemål et motiv. Faren måtte av den grunn rydde seg en ny plass på statlig grunn, men den lå høyere, og jorda var skrinnere her enn lenger nede i bygda. Det står dessuten om moren at hun var like kry mot husmannsfolkene som faren var stri mot sine slektninger. I tillegg til fattigdom og slit rammes disse to derfor også av sosial isolasjon. Det sies ikke noe om dette direkte i fortellingen, men dette innskutte avsnittet om faren og morens historie skal åpenbart vise hvordan Gullik har et belastende familiært utgangspunkt. Det har bidratt til at han har måttet slite.

Når så Gullik ser at skreppekaren sitter og teller en anselig mengde penger, blir trykket fra fattigdommen, vanskjebnen og slitet for stort, og tankene på egen elendighet vekkes ved skreppekarens tale om hvor vellykket han har vært med sin handel. Det er ingenting ved skreppekarens personlighet eller oppførsel som turrer Gullik på noen måte. Tvert imot står det eksplisitt at de to mennene liker seg i hverandres selskap: «Gullik likte ham godt og svarte uvilkaarlig på latteren, stillfærdig og knæggende» (51).

Beskrivelsen av Gullik i gjerningsøyeblikket gir et bilde av en mann fullstendig ute av likevekt: «Ansigtet blev likblekt, læpene skiltes, og tæ-

---

<sup>31</sup> Krilla er et østlandsk dialektord for meslinger.

<sup>32</sup> Eksempelvis i fortellingen «Historien om majoren», og i avsnittene «Anne Cathrine Bühring» og «Kaptein Tebetmanns datter» i *I Cancelliraadens dage*.

dene gliste; han stønnet hvislende. Armene hævet sig, bilen løftet sig; saa faldt den i et rasende hugg» (54). Dette siste «rasende» må en oppfatte slik at det refererer til Gulliks sinnstilstand, og det han er rasende på, er ikke skreppেকaren, men sin egen skjebne, de omstendighetene livet har brakt ham inn i. Ut fra det vi får høre om Gullik og hans bakgrunn før mordet skjer, kan en få det inntrykk at mordet er et opprør mot den vanskelige som har rammet ham.

Kanskje kan en se på den sinnstilstand Gullik er i da han utfører mordet, som utslag av et øyeblikks sinnssykdom, et øyeblikk hvor han overmannes av sjelelig krefter han ikke rår over etter mange år med umenneskelig press. Timothy Schiff har pekt på hvordan det i skildringen av selve mordet antydes at Gullik har nedsatt bevissthet (Schiff 1978:254f.). Når han griper etter bilen, står det at han reiste seg «stivt og tvungent som en søvngjænger» (54). Dessuten heter det at «*Næven* famlet efter bileskaftet...» (sst. min uth.), og «*Armene* hævet sig, *bilen* løftet sig...» (sst. min uth.). Her er det *neven*, *armene* og *bilen* som er subjekt, ikke Gullik. Gjennom denne måten å fortelle på kan det synes som om det antydes at Gullik handler med sterkt redusert selvkontroll.

### **Ilden og bilen**<sup>33</sup>

Symbolikken i dette første hovedavsnittet forteller også noe om Gullik. Allerede i tredje avsnittet får vi høre at det er kaldt ute, og at Gullik fyrer på peisen. «Dér sprakte det og brændte, og det lyste rundt i stuen, det skinte i gluggens fire ørsmaa ruter og blinket i bladet paa bilen hans, som var stillet op mot sengestolpen i kroken» (47). Denne peisvarmen er det naturlig å se som et symbolsk uttrykk for de kreftene i Gullik som til slutt gjør ham til morder. Den er et uttrykk for den desperasjonen han føler, for de destruktive kreftene som flammer opp i ham når forholdene plutselig lager seg slik. Når ilden brukes som symbol for disse kreftene, er det dessuten et signal om at det er sterke *naturkrefter* det dreier seg om, krefter som utløses når presset på mennesket blir sterkt nok, krefter som er utenfor fornuftskontroll.

Denne symbolikken føres videre når det, etter at skreppেকaren og Gullik selv har lagt seg til å sove, står at Gullik våknet av at «der blev kastet ved

<sup>33</sup> Her er det tale om en bile, dvs. en øks med bredt blad.

paa varmen» (53). Skreppেকarens nærvær er ny ved på den varmen som allerede luer inni Gullik. Hans nærvær får de destruktive kreftene i Gullik til å flamme opp. I tillegg til mordet refereres det til ytterligere en destruktiv handling fra Gulliks side i fortellingen, og da *braker* han ild for å oppnå hva han vil. Den nye destruktive handlingen henger direkte sammen med mordet: Han svir av stórhuset på setra hvor mordet ble begått for å skjule blodsporene. Igjen er ilden et symbol på de uregjerlige, ukontrollerbare kreftene i Gulliks sinn.

I sitatet som er gjengitt ovenfor, gir peisilden gjenskjær i Gulliks *bile*, og det gjør den også når peisilden igjen nevnes litt senere: «Og det sterke lysskjær bragte bladet paa bilen, som stod lænet mot sengestolpen, til at blinke og vindusgluggens ruter til at skinne» (49). Denne bilen spiller en sentral rolle i teksten som et slags ledemotiv, og som et symbol på det morderinstinkt som finnes i Gullik. Til sammen nevnes denne bilen 16 ganger i teksten. På samme måten som ilden gir gjenskjær i bladet på bilen, gir den et mentalt gjenskjær for de kreftene i Gullik som fører til at han tar den andre mannen av dage. Et sted i det tredje hovedavsnittet, mange år etter at ugjerningen er begått, og mens Gullik ennå strever med skyldfølelsen, og med å få bilen ut av verden og ut av sinnet, står det et sted: «Han hatet det satans verktøi, som hadde fristet ham ved at være saa rede» (58). Bilens eksistens hadde bidratt til å forøke fristelsen til å begå ugjerningen. Slik er det også når det står om Gullik når han skal legge seg: «Da han kløv op i sengen, kom han til at sparke atti bilen, saa den klirret» (53).

Bilen fungerer også som fortellerteknisk virkemiddel i dette første hovedavsnittet av teksten, det fungerer som en *antesipasjon* i forhold til det som skal skje. Den nevnes nemlig flere ganger *før* skreppেকaren i det hele har dukket opp. På ett av de stedene hvor det er nevnt at bilebladet blinker, har dessuten Gullik sovnet. Da blir det at bilebladet nevnes, et signal fra fortelleren til leseren, og ikke noe Gullik selv opplever som en fristelse.

### **Angst og skyldfølelse**

Rett etter at mordet er begått, står det – og dette er siste setningen i det første hovedavsnittet –: «Gullik seg i knæ og slap skaftet paa bilen, som klirret mot peiskanten» (54). Fra nå av blir bilen, og i dette tilfellet *klirringen* fra den, en påminnelse for Gullik om ugjerningen han har begått,



og den blir den konkrete gjenstand som hans angst og skyldfølelse er knyttet til. Det er *det* dette andre hovedavsnittet særlig handler om, Gulliks angst og skyldfølelse. Det handler om hvordan Gullik er forandret og ugjenkjennelig for sine nærmeste, og vi må forstå det slik at det er angsten og skyldfølelsen som forårsaker denne forandringen. I det hele tatt er teksten som helhet mer opptatt av Gulliks sinnstilstand *under* og *etter* mordet enn av de sosiale og familiære omstendighetene som gjorde ham til morder. En tredel av teksten skildrer Gullik *før* mordet, mens resten handler om Gulliks bearbeiding av det han har gjort. På den måten er denne fortellingen mer en studie i et avvikende sinn enn det er en studie i fattigdom og nød. Samfunnstotaliteten som produserer en livshistorie som Gulliks, får vi høre lite om.

Det mest påtakelige utslaget av at Gullik er i ubalanse, er at han tilbringer en hel uke i senga. Dessuten er han irritabel, snakker lavt, stammende og andpustent, på en måte som gjør at menneskene i hans omgivelser lurar på hva det er i veien med ham. Det står også at han føler seg fremmed overfor familien og gården. Denne fremmedfølelsen henger sammen med at angsten som skildres her, er av eksistensiell art. Den er ikke en angst for å bli avslørt og straffet, men en angst som melder seg når en så fundamentalt har satt seg ut over den moralske orden som gjelder både inni og utenfor en selv.

En av de tingene som plager Gullik, er bilen. Han tar tak i den og slenger den i smiebelgen så eggen går av smiebladet. Symbolsk prøver han å fri seg fra angsten ved å ødelegge bilen, men innser samtidig det latterlige i dette prosjektet. Denne eksistensielle angsten gir seg også utslag i religiøse anfektelser. Han banner over det provoserende synet av bilen, men tenker samtidig at *han* i hvert fall ikke burde banne. En enslig sky synes han at han ser vokse, og han ser i den straffedommen som skal komme. Og når han tar på sønnens hår, blir han minnet om hvordan det var å ta i det blodtilsølte liket: «Det var som sleipt, lunkent søl mellom fingrene hans» (61).

Det ligner på en skrekkromantisk effekt når forfatteren plasserer inn i Gulliks hjem en pike som er i familiens varetekt, som heter Marte, og som omtales som «den tomsete jenten» (55), «det vrangtrollet» (60) og ”Tull-Marte” (65), mens Gulliks mor omtaler henne som ”bytting” (56). Denne

Marte har åpenbart perioder med galskap, og en av dem har hun akkurat denne dagen da Gullik vender hjem fra fjellet. Marte og Gulliks barn holder på å bygge hus med vedtrær da Gullik kommer hjem fra fjellet, og idet han kommer inn i stua, står det: «Men da spratt den tomsete jenten i veiret, spændte til vedtræene, saa husebygningen ramlet, og slog i en skrassel saa kold og braa, at det gik i dem» (sst.). Det *sies* ikke direkte, men en kan lese dette som uttrykk for den intuitive fornemmelse hun har av at noe er virkelig galt med Gullik, og en fornemmer at Gullik ser på dette at Marte sparker ned vedtrehusene som et dårlig tegn. Kanskje ser han det som et bilde på hvordan det kan gå med hans egne hus og hans egen familie? Samtidig forteller Gulliks mor at Marte var av dårlig slag, ettersom moren var taterførkje og faren festningsslave. Også her ligger det i luften at Gulliks barn snart kan komme i samme situasjon fordi han vil bli festningsslave om mordet han har begått, blir avslørt. Dette er slike forhold som vi forstår øker Gulliks angst.

Tull-Marte dukker for øvrig opp igjen i det tredje hovedavsnittet, og det er hun som i sin galskap, i en blanding av gråt og latter, forteller Gullik at hodeskallen etter skreppekaren er funnet. Heller ikke her står det noe direkte om at Marte har gjennomskuet Gullik, men leseren føler likevel at det er det som ligger under når hun gjenframkaller i bevisstheten noe som i fortellingen kalles «præstelær-dommen sin» (65): «Thi øvrigheden bærer ikke sværdet forgjæves» (sst.). Marte synes i det hele tatt å være ment som et eksempel på den typen gale mennesker som ser og intuitivt forstår mye mer enn de fleste normale.

### **En tro husholder**

I det siste hovedavsnittet er Gullik blitt «en gubbe med langt, hvitt haar og skjæg» (64), mens Tull-Marte er blitt «en liten, tykfalden og hoftesvær kvinde» (63). Vi får høre at bilebladet forfølger Gullik fortsatt. Han har hatt det bortgjemt i et par år, innerst i låven, men akkurat som mordet nå er i ferd med å bli oppklart og Gullik avslørt, henter Gullik bilen fram igjen. «Det hadde forfulgt ham i aarevis, dette jernstykket, han hadde ikke kunnet bli kvitt det» (66). Når han prøver å slenge det fra seg, i smien, eller i ei steinrøys utendørs, finner barna det og kommer trekkende med det, på samme måten som barna vil trekkes med farens mord, hvis det blir avslørt at han er gjerningsmannen. Symbolikken er klar. Dette at barna ville bli

morderinger på folkemunne, nevnes også som årsaken til at han ikke søker lindring for angst og skyldfølelse gjennom å skrifte for presten. Han er redd for at presten skal avsløre ham etter skriftemålet.

Gullik beslutter seg for å forlate dette livet. Man kan nok, som Schiff gjør (Schiff 1978:252), diskutere om dette er selvmord eller ikke. Indikasjonene på at det er selvmord, er imidlertid tydelige. «Skulde alt – alt rippes opp igjen nu?» (68), spør Gullik inni seg, og så står det at han «gjorde et litet hop» (sst.), som synes overlatt. Når det så står at «Viltert kvittrende skar svalen ut gjennom gluggen» (sst.), samtidig som Gullik hopper, er det naturlig å oppfatte dette som symbolsk. Gullik passerer gluggen mellom liv og død.

Hva sies det så om grunnen til at han velger selvmordet? Er det for å skåne seg selv, eller er det for å prøve å skåne etterkommerne? Når han tenker for seg selv at han ikke ønsker at det skal rippes opp i spørsmålet om hvem som var morderen, er det etterkommerne han tenker på. Det er dessuten etterkommerne som særlig har profittert på den rikdommen han skaffet seg gjennom mordet på skreppkaren. Mot slutten av fortellingen heter det: «Det, han vandt i synd, ikke hadde han forødt det i skam. En tro husholder hadde han været med det og offret det, han aatte, paa sines besste» (67). Gullik har kunnet leve med angsten og pinen ved å ha tatt et menneske av dage, men han kan ikke leve med pinen ved å bli avslørt og ved at barna i omgivelsenes øyne blir morderinger. Schiff kaller det ironisk at Gullik har denne frykten for at barna skal bli morderinger «since, in fact, ‘morderinger’ is precisely what they are, even though no confession is ever made.» (Schiff 1978:257) Her dreier det seg selvfølgelig om at Gullik – med rette – betrakter barna som skyldfrie, og at det urettmessig vil gå ut over dem hvis han blir avslørt.

Og her, mot slutten av fortellingen om Gullik Hauksveen, får vi for alvor et inntrykk av hvilket sammensatt menneske han er. For bortsett fra dette ene bestialske mordet, har han levd et eksemplarisk liv. Han har gitt sine barn en god oppdragelse, og han har slitt og strevd for sine. De pengene han tilranet seg gjennom mordet på skreppkaren, la grunnlaget for en jevnt økende velstand for Gullik og hans familie «tidligere end ventelig kunde ha været» (67).

Når Gullik selv reflekterer over sitt liv, finner han ikke tilgivelse for sin brøde. «Men for alt det – uret blev ikke til ret» (67), heter det ett sted. Han tenker også at ugjerningen som ble begått, ikke kan sones eller utslettes ved alt det han hadde lidd (sst.). Dette forteller noe om at Gullik i bunn og grunn er en rettskaffen mann med høy moral, og med verdier som de fleste kan slutte seg til.

Dette blir da også det som er vanskeligst å godta ved denne fortellingen, kontrasten mellom de to sidene ved Gulliks personlighet, kontrasten mellom morderen og den «tro husholder». Men godtar vi den, blir denne teksten en fortelling om et menneske som en gang – og bare *én* gang – i sitt liv suspenderer den viktigste av alle moralske standarder, respekten for andres liv, og om de sjelelige reaksjoner det fører med seg. Skal vi godta portrettet av dette mennesket, som til de grader rommer sinnets ytterpunkter i seg, må vi se på fortellingen som en studie i et menneske som trenges helt ut mot yttergrensene av hva det kan tåle, og som – i affekt, og til dels i bevisstløs tilstand – løser problemet ved å begå én, svært alvorlig forbrytelse, og bare denne ene, gjennom et langt og selvoppofrende liv. På den måten er ikke dette en fortelling om en lett gjenkjennelig mennesketype som vi kan iakta omkring oss i det daglige, men et rystende vitnesbyrd om en sterkt avvikende, men psykologisk interessant og gripende enkeltskjebne. Den blir en studie i en menneskelig kuriositet, et svært spesielt og uvanlig enkelttilfelle. Tor Ulven sier i en artikkel om Tryggve Andersen at han gjennom hele sitt forfatterskap viste en usentimental interesse for «de marginale skikkelser» (Ulven 1992:42). Gullik Hauksveen er en slik marginal skikkelse.

Sett på denne måten blir denne fortellingen en illustrasjon til synspunktene Knut Hamsun legger fram i sin kjente programartikkel «Fra det ubevidste Sjæleliv» fra 1890. Her sier han nettopp at litteraturen må bli mer opptatt av å skildre hemmelige bevegelser på de mer upåaktede steder i sjelslivet enn av å skildre «typer» og «karakterer» som vi hver dag treffer på fisketorvet. Det må bli «flere *individuelle Tilfælder* i Bøgerne, og disse forsaavidt kanskje mer svarende til det Sindsliv, som modne Mennesker i Nutiden lever.» (Hamsun 1965:42) Fortellingen om Gullik Hauksveen kan godt sees på som et slikt individuelt tilfelle, som forfatteren er opptatt av nettopp fordi han ikke er som alle andre. Han har en livshistorie hvor det irrasjonelle og destruktive én enkelt gang på dramatisk vis tok overhånd.

## Fortellerstemmen i «Gullik Hauksveen»

Timothy Schiff har i den tidligere nevnte artikkelen vært opptatt av holdningene til fortellerstemmen, eller det han med Wayne Both kaller *implied author*, i «Gullik Hauksveen».<sup>34</sup> Dette er et interessant tema, og jeg skal derfor referere og gi noen kommentarer til hovedsynspunktene i Schiffs artikkel.

Utgangspunktet for Schiff er at «The ambivalence which attends the presentation of such an act of inhumanity as murder is a profound and perplexing problem in Andersen's canon.» (Schiff 1978:249) Fortellingen om Gullik Hauksveen er etter Schiffs mening et iøynefallende eksempel på akkurat dette. Men Andersen har også prosatekster hvor fortelleren tar svært aktivt stilling, som i «Historien om majoren». Her dreier det seg om at majorens kone, som er av gårdbrukerslekt, blir så nedlatende behandlet av de kvinnene innenfor embetsmannsstanden som hun må forholde seg til, at hun til slutt tar sitt liv. Fortelleren tar her helt åpent parti for majorinnen. Når man som forteller tar avstand fra at det myrdes med ord, så må man da i hvert fall ta avstand fra at det myrdes med øks, sier Schiff.

I «Gullik Hauksveen» finner han imidlertid en fortellerstemme som forholder seg tvetydig eller nøytralt til den bestialske forbrytelsen som begås. Dette kommer til uttrykk ved at tittelpersonen gjennomgående omtales på en måte som er egnet til å vekke leserens sympati og medfølelse. I første hovedavsnittet viser Schiff hvordan det fokuseres på Gulliks fortvilte situasjon, hvordan han og familien kan oppleve å miste alt hvis de ikke klarer å betale bygselspengene for bruket de bor på, og hvordan Gullik er en omsorgsfull familiefar som ikke primært tenker på seg selv. Schiff peker også på hvordan den *depersonaliserte* framstillingen av *Gullik* i mordøyeblikket, som vi tidligere har vært inne på, kan bidra til at leseren blir mer forstående og aksepterende overfor Gullik.

---

<sup>34</sup> Det som her kalles *fortellerstemme* brukes synonymt med begrepene *implied author* og *immanent forfatter* (jf. Aaslestad 1999:95ff.) Fortellerstemmen utgjør ikke noen eksplisitt nevnt person eller instans i denne teksten, men er den instans som uttrykker den samlende norm som en fornemmer gjelder i teksten. De holdningene som her tillegges fortellerstemmen, må ikke forveksles med holdningene til privatpersonen Trygve Andersen.

Også *etter* mordet er det svært påfallende hvordan Gullik Hauksveen framstilles i et positivt lys, ifølge Schiff. Hele fortellingen igjennom er han omtalt ved fornavn, noe som skaper en følelse av intimitet og sympati. Det at vi får ta del i Gulliks tanker og følelser ved at han har synsvinkelen i lengre partier mot slutten, bidrar også i samme retning. Det skapes medlidenhet med ham når vi får høre om hans ensomhet, hans folkeskyhet og hans lidelse i alle disse årene. Også skildringen av hvordan han over alt konfronteres med mordvåpenet, skaper medlidenhet med Gullik.

Schiff trekker fram utsagn i teksten som *kan* tolkes som uttrykk for en kritisk fortellerstemme, men han mener at vi har å gjøre med utsagn som hele veien er tvetydige og vanskelig å tolke som rene kritiske vurderinger. Selv når Gullik Hauksveen mot slutten av fortellingen tenker at «Det, han vandt i synd, ikke hadde han forødt det i skam» (67), og at «Men for alt det – uret blev ikke til ret» (67), vurderer Schiff dette som tvetydig. Betyr det at Gullik tar avstand fra mordet, eller ville han gjøre det samme igjen under lignende omstendigheter? Schiff stiller spørsmålet om dette er uttrykk for en bedret moral hos hovedpersonen, og kan ikke se at fortellingen gir noe bekreftende svar på det spørsmålet. Det er ett utsagn i teksten som Schiff leser som en utvetydig kritikk av Gullik Hauksveens handling, og det er den siste setningen i fortellingen: «De hadde raad til at gjøre et pent gravel i Hauksveen» (68). Ironien i dette utsagnet ser Schiff som et uttrykk for en bitende kritikk av den måten Gullik grunnla sin rikdom på.

Aller først må det sies at Schiff har et poeng i sin artikkel. Gullik Hauksveen er skildret med forståelse og innlevelse, samtidig som teksten er fattig på utsagn som markerer avstandtagen fra Gulliks grusomme handling. Likevel er det helt klart at Gullik Hauksveen i denne teksten bekjenner seg til noen moralske standarder som viser at han egentlig har en helt konvensjonell bedømmelse av den morderhandling han har utført. Det er også klart at disse moralske standardene er fortellerstemmens. Gulliks voldsomme angst og skyldfølelse viser nettopp at han selv intuitivt *dømmer* den udåden han har begått. Og her kan man godt lese inn i Gulliks angst en angst for verdensordenen om alle fulgte hans eksempel og tok liv når de selv finner at de har grunner for det. Dette er et perspektiv som Schiff etterlyser i sin artikkel (Schiff 1978:258). Gulliks skyldfølelse arter seg også som medfølelse med mordofferet, selv om han – som Schiff påpeker – prøver å mildne selvforakten ved å håpe på at skreppekaren ikke hadde

barn. Dette er sider ved teksten som Schiff legger liten vekt på. Han legger også liten vekt på det Gullik tenker når det står at «Men for alt det – urett ble ikke rett.» Og dette er rett før Gullik hopper ut i det tomme låvegulvet. Han har altså ikke glemt sin skyld gjennom alle årene som har gått. Selvmordet blir en bekreftelse på Gulliks – og fortellerstemmens – bedømmelse av morderhandlingen.

Konklusjonen på dette blir da at det finnes en klar moralitet i teksten, uttrykt gjennom Gulliks angst, men også som en bevissthet hos Gullik Hauksveen om at mordet var en totalt forkastelig handling. Selve poenget ved teksten blir det paradoksale i motsetningen mellom morderhandlingen og Gulliks egen fordømmelse av den med angsten og selvforakten som følger. Og den bevissthet Gullik har på dette punktet, ligger også uttrykt i teksthelheten, i fortellerstemmen. Det man med Schiff kan si, er at denne fordømmelsen av mordet Gullik begår, er diskret når en tenker på hvor grov udåden er. Forklaringen må vi søke i det faktum, som vi allerede har vært inne på, at hensikten med teksten ikke primært har vært å formidle moral, men å gå på oppdagerferd i og avdekke irrasjonelle sider ved en psykologisk interessant og gripende enkeltskjebne.

## Hulda Garborgs *Barndomsminne* – et glemselsprosjekt

”En faar prøve aa huske det gode, mor; livet er kort. Og det vonde er som kjellersoppen; det gror innover og legger øde efter sig – ”  
(Hovedpersonen Siri i Hulda Garborgs roman *I huldreskog*, Oslo 1922, s. 145.)

### Sant eller usant?

Helt på slutten av sitt liv, våren 1933, da hun vel hadde passert 70 år, satte Hulda Garborg seg ned for å skrive om den første avgjørende fasen i livet, årene fra hun var ett til hun var 13 år. I disse årene bodde Hulda på Hamar sammen med sin mor. Boka kom ut året etter at Hulda døde, og fikk tittelen *Barndomsminne*(1935). Dette ble ei bok hvor Hulda Garborgs humør, hennes iakttagelsesevne og hennes menneskekjærlighet går opp i en høyere enhet, på en måte som gjør den til noe av det mest levende og interessante hun skrev. Samtidig viser den at denne tida var svært viktig i hennes liv, og at hun hadde god hukommelse når det gjaldt det hun *ville* huske. Boka gir et interessant innblikk i den tida og det miljøet den unge Hulda Bergersen vokste opp i.

*Barndomsminne* er som selvbiografi uformell i anslaget, tonen er fri, muntlig og lite selvhøytidelig, og framstillingen er preget av innfallsrikdom og impulsivitet. Her er det avsnitt om Huldaskolegang i Hamar-tida, om de gårdene hun besøkte flittig i barndommen, og om pussige hendelser. Her er det også avsnitt om de menneskene som tok seg



av henne gjennom barneårene, og hun forteller om de menneskene som har gjort størst inntrykk på henne, og som har hatt betydning for hennes utvikling som menneske og kunstner. Men det er også avsnitt om byen Hamar, med interessante kultur- og sosialhistoriske glimt inn i denne innlandsbyen som hadde fått bystatus i 1849, bare noen få år før Hulda måtte flytte dit, og som egentlig ikke var så mye mer enn en landsby med én hovedgate og én husrekke. *Barndomsminne* inneholder en del henvisninger og fotnoter som tyder på at hun har hjulpet på hukommelsen med å slå opp i aviser og bøker. En av de ting en kan imponeres over, er at hun etter så mange år behersker Hedemarks-dialekten, og klarer å gjengi så mange replikker på dialekt, slik hun gjør.

*Barndomsminne* er nok delvis skrevet etter innfallsmetoden. Mange ganger er avsnittene om mennesker og hendelser flettet inn i hverandre på en måte som virker litt tilfeldig. Hun kommer tilbake til ting, supplerer det hun tidligere har sagt, og hun gjør seg ikke alltid ferdig med menneskene og hendelsene hun er særlig opptatt av første gangen hun omtaler dem. Barndomsminnene presenteres altså i en slags sjarmerende uorden, som blant annet kommer til uttrykk ved at boka mangler kapittelinndeling og kapitteloverskrifter. Barndomsminnene inneholder en lang rad av miniatyrportretter av mennesker, og noen få portretter som går mer i dybden. Framfor alt er framstillingen krydret med mange og poengterte småfortellinger. I disse barndomsminnene er det noen ganger stemmen til åndshøvdingen, kulturpersonligheten og den landskjente forfatteren Hulda Garborg vi hører, men mest er det den aldrende, memorerende og reflekterende kvinnen Hulda Garborg som fører ordet. Noen få ganger trenger dessuten stemmen til den fattige og farløse ungjenta Hulda Bergersen igjennom. Her kan en altså med Bakhtin virkelig tale om flerstemmighet, eller polyfoni.

Det har vært diskutert om en egentlig kan sette noe skille mellom selvbiografi eller memoarer på den ene siden og ordinær prosafiksjon på den andre. (Gimnes 1998:12) Enhver *roman* må nødvendigvis inneholde sterke innslag av *selverfart* – om enn ikke *selvopplevd* i rent ytre forstand. Forfatteren bruker seg selv og sine egne opplevelser som kilde på svært mange måter, også i det som er fri diktning. Det spesielle ved *selvbiografien* er at hovedpersonen og den som fører pennen, er en og samme person. Likevel vil en selvbiografi alltid være bare en av mange

mulige måter å skildre en persons liv på. Det vil alltid være omfattende kreative og retoriske elementer også i selvbiografien, hinsides alle harde fakta, som forholder seg til kategorier som sant og usant, eller gyldig og ugyldig, på samme måte som de samme elementene i en roman. Ikke minst vil den selvbiografiske teksten, liksom romanen, være et krysningspunkt for impulser og inntrykk formet av samtidens tekster og kulturelle koder. (Barthes 1993:70ff.) I begge tilfeller er spørsmålet om sannhet eller gyldighet mest interessant når en stiller det i forhold til allmenne menneskelige problemstillinger, og mindre interessant i forhold til overflatiske detaljfakta. *Barndomsminne* er på denne måten noe av det sanneste og ekteste Hulda Garborg har skrevet.

### **Noe urmenneskelig**

Hulda Garborg er med sine barndomsminner i godt litterært selskap. Det er mange av våre forfattere som i moden alder har vendt tilbake til egen barndom i selvbiografisk form, ikke minst fra hennes egen generasjon. Søskenparet Henrik Wergeland og Camilla Collett gjorde det henholdsvis i *Hadselnødder* (1845) *I de lange Nætter* (1863), Vilhelm Krag i *Min Barndoms Have* (1926), Barbra Ring i *Den gang jeg var pige* (1928), Nils Collett Vogt i den kjente boka med tittelen *Fra Gut til Mand* (1932) og senere i *Oplevelser* (1934), Johan Bojer i *Læregutt* (1942), Peter Egge i sine *Minner* (1948-55) og Ingeborg Refling Hagen i *Vi må greie oss selv* (1949). Blant disse og andre selvbiografiske verk føyer Hulda Garborgs *Baarndomsminne* seg inn som en av de mest interessante og velskrevne barndomserindringene i norsk litteratur på 1800- og 1900-tallet.

På mange måter er det noe urmenneskelig i dette at en vender tilbake til begynnelsen på livet når det nærmer seg slutten. En av årsakene kan være at hukommelsen fungerer slik med alderen at det som først ble preget i minnet, er det som er lettest å gjenframkalle med årene. En annen årsak kan være at man har bedre tid til å minnes, og at når en har nådd en viss alder, er det like naturlig å se bakover som framover. Men ellers er det en gammel forestilling at livet er som en slange som biter seg selv i halen. Hulda Garborg forteller et sted i *Barndomsminne* at hun minnes noen blomsternavn hun lærte i botanikktimene i Gløersens pikeskole på Hamar, og hun gjengir en sang med tekst av Aasen og melodi av Sinding som hun

lærte i barndommen, og som hun aldri har glemt: ”Gjenom dikt og tonar spinn det seg trådar frå barndom til alderdoms dagar”(65).<sup>35</sup>

*Motivene* for å vende tilbake til utgangspunktet, kan være så mange. Når en i det store og hele vet hvordan livet ble, kan det være et motiv å forsøke å forske i årsakene til at det gikk som det gikk. Man kan være på jakt etter noen av premissene for de valgene man har foretatt, for de standpunktene man har inntatt, og for de posisjonene man havnet i. Når motivene går i denne retningen, er det ofte uttrykk for en søken etter *forklaring*, med det som utgangspunkt at det meste grunnlegges i barndommen. Og etter Freud er de fleste innforlivet med at det er i barndommen det meste av forklaringen er å finne. Freud var blitt godt kjent i Norge utover i 1920-årene, og en av tilskyndelsene til å vende tilbake til egen barndom kan Hulda ha fått av denne tiltakende Freud-interessen.

Et annet motiv for å vende tilbake til barndommen kan være ønsket om *flukt* fra en bedrøvelig nåtid, og fra alle bedrøvelighetene som ligger imellom. Barndommen er for de fleste en periode av livet med mye lek, uforpliktende vennsamvær, snille slektninger og venner, lite ansvar, få forpliktelser og gode opplevelser, særlig knyttet til ferier og høytider. I barndommen har man heller ikke tatt alle de vanskelige problemene inn over seg knyttet til yrkesvalg, partnervalg, bostedsvalg osv., og man har heller ikke for alvor begynt å tumle med de store eksistensielle problemene knyttet til liv og død. I barndommen er man ikke på leting etter annen mening med livet enn det som til enhver tid *er*, og en er ubekymret i forhold til det som skal komme.

Et tredje motiv for å vende tilbake til livets utgangspunkt kan være ønsket om å *redigere* barndommen, slik at den passer med ens egne oppfatninger av hvordan livet *burde ha vært*, eller man kan – noe mindre ambisiøst – forsøke å bringe barndommen *nærmere* det man synes den burde vært. Denne redigeringen av egen fortid er noe alle mennesker arbeider med kontinuerlig, bevisst og ubevisst, ikke minst utformet som fortellinger om egne opplevelser i fortiden. Behovet for å redigere fortiden vil være større hos noen enn hos andre, og i alle former for fortellinger fra eget liv vil det komme til uttrykk i form av et sterkt element av retorisitet i framstillingen.

---

<sup>35</sup> Tallet i parentes her og i det følgende angir sidetall i Hulda Garborg: *Barndomsminne*, Oslo 1935.

## Minnene og glemselen

*Barndomsminne* kan leses som uttrykk for et ønske fra Hulda Garborgs side om å sluttredigere sin barndom. Og paradoksalt nok er ønsket om å *glemme* kanskje det viktigste redigeringsprinsippet hun bruker. (Jf. Fjørtoft, 1991:155f.) Dette kommenterer hun helt åpent i *Barndomsminne*. Hun viser et sted til den franske forfatteren Ernest Renan (1823-92)<sup>36</sup> som i innledningen til sine barndomsminner sa at man skulle straffe med taushet det man syntes var stygt på vandringen gjennom livet (61). Når hun i eldre år leste disse ordene av Renan, sier hun, kom det for henne at hun alt i barndommen vegret seg mot å huske det vonde. Og hun mener tilmed å huske at hun som ganske liten ble seg bevisst at slik måtte det være. ”For eg hadde sjølv liksom so mykje eg streva med å gøyme og gløyme. Det var liksom ein svart brunn inni meg, der eg putta ned slikt som gjorde vondt å hugse.”(62) Glemselen er altså for Hulda Garborg ikke bare ubevisst fortrenkning, men bevisst program, og det var et program hun utmyntet allerede som ganske ung. Hun siterer et vers hun en gang hørte i et selskap, som åpenbart har festet seg fordi det forteller noe om akkurat dette:

*”Jeg har i min kuffert et hemmeligt lukke,  
som gjemmer så mangen en kostelig skat,  
det er en erindring om alle de smukke  
elskværdige piger som mig har forladt.”*

At dette med å glemme faktisk har vært et slags livsprosjekt for Hulda Garborg, viser det faktum at temaet stadig dukker opp i hennes forfatterskap på ulike måter. Flere av de kvinnelige hovedpersonene i hennes romaner er opptatt av glemselens betydning. Jf. mottoet for denne artikkelen som er hentet fra romanen *I huldreskog*. Også i noen av sine dikt kommer hun inn på dette temaet. I ett av diktene i *Symra*(1934) heter det eksempelvis følgende:

---

<sup>36</sup> Renan var fransk orientalist, religionshistoriker og skjønnlitterær forfatter. Han ga i 1883 ut en selvbiografisk bok med tittelen *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* som Hulda Garborg åpenbart har lest og lært en del av.

*Eg hev ikkje stunder å tenkje  
det vonde dei valde meg  
alle dei nissane grå og små  
som tumla seg i min veg.  
(Garborg 1934:28)*

I innledningen til *Fra Kolbotnen og andetsteds* (1903) som inneholder utdrag av hennes dagbok fra Kolbotn fra årene 1887-88, sier hun følgende: ”Det som staar paa disse Blade er vist og sandt i alle Maader; men negative Løgne er der sikkert mange af. Jeg har en lykkelig Evne til at glemme alt, som ikke klæder mig.” (Garborg 1903:1)

Når Hulda alt i barndommen måtte lære seg å glemme, hang det sammen med at hennes forflytning til Hamar i ettårsalderen hadde en tragisk bakgrunn. Hulda Bergersen ble født den 22. februar i 1862 på gården Såstad i Stange. Faren, Christian Fredrik Bergersen, var utdannet jurist og drev advokatforretning på Hamar i årene 1857 til 1866, samtidig som han drev Såstad. Moren til Hulda het Marie Petrine Olsen som jente og kom fra en husmannsplass i Ringsaker. Da Hulda ble født, var nedturen allerede godt i gang for faren. Han var meget kvinnekjær, sto i med tjenestejentene på garden og fikk barn med flere av dem. Samtidig hadde alkoholforbruket vært tiltakende i flere år. Faren var også til tider aggressiv og voldelig mot sin kone. Dette var bakgrunnen for at moren allerede året etter at Hulda ble født, tok datteren med seg og flyttet til Hamar. Faren tok etter hvert med seg hennes to eldre søstere og flyttet til Oslo, der han døde i 1873, etter å ha mistet advokatbevillingen i 1866.

I dag kan det være vanskelig å forestille seg hvilken katastrofe skilsmissen og forflytningen fra storgården Såstad til et lite rom i en bygård på Hamar var for Marie Petrine Bergersen. For det første var det skammen og det sosiale fallet mannens drikkfeldighet og løselevnet påførte resten av familien. For det andre var det problemene enslige kvinner hadde med å skaffe seg et livsgrunnlag den gangen. Kvinnens måte å forsørge seg på i de tider, var framfor alt å være gift, og Marie hadde i utgangspunktet vært gift med en mann med romslig økonomi og høy sosial status. Nå måtte hun forsørge seg ved å hjelpe til i huset hos bedrestilte borgere i Hamar og på bygdene rundt Hamar. Hun lærte seg også å sy, og skaffet seg inntekter ved å sy og brodere for folk med penger. Hulda forteller i *Barndomsminne*

at moren en tid bodde i Christiania for å lære seg finere skreddersøm, ”det einaste ei dame i den tidi kunde tenke å livberge seg med, når ho vart åleine”(35). Hun forteller også at hun selv lærte seg noe av den fine skreddersømmen av moren, og at hun selv deltok i produksjonen, så å si. Etter hvert får en inntrykk av at vanskjebnen gjør Huldas mor irritabel, depressiv og vanskelig å forholde seg til for sine nærmeste. Moren var også alvorlig fysisk syk i perioder under Huldas oppvekst. (Obrestad 1992:16)

Denne tragiske barndommen gjenspeiles i noe av det Hulda Garborg skriver i dagboka si mot slutten av livet. Der heter det blant annet: ”Eg for min part hev aldri *gledd* meg til noko sidan eg vart vaksin. Barndomen og ungdomen vart for vanskeleg; for mykje vondt maatte eg gjennomleva alt fraa eg var so stor, at eg kunde sjaa og tenke. Dette sette merke, og under alt mitt ’humør’ laag ein resignasjon som gav ’dubbelt botn’ i alt mitt liv.” (Obrestad 1992:18) Litt senere sier hun også noe som er interessant i denne sammenheng. Hun sier nemlig at hun hele livet har kjempet mot tendensene hos seg selv til pessimisme, motløshet og vantro, og at hun tilmed i dagboka, som hun visste ville bli lest av andre, har hatt en tendens til å skjule seg og bare skrive om ytre ting, eller om mannen.

Hulda forteller om farens konkurs i *Barndomsminne*, og hun kommer med antydninger om hans drikkfeldighet og kvinnekjærhet. Men hun gjengir også en del positive vurderinger av ham som bonde (8), sakfører (33, 79) og som en vennsæl og omgjengelig selskapsmann (79f). I det hele er det ikke urimelig å lese noe av det hun skriver om faren som uttrykk for en sterk lengsel etter et positivt og sterkt farsbilde, som hun med noen retoriske knep prøver å få faren til å passe inn i. For eksempel forteller hun med dårlig skjult beundring om den gangen faren red ”Rauen”, som hesten het, inn i stua i Bergersengården på Hamar (29). Om moren forteller Hulda at hun gråt mye (17), og at hun var borte fra tid til annen. Ellers hører vi lite om henne. Foreldrene er i det store og hele viet påfallende liten plass i Huldas barndomsminner. De ble allerede i barndommen puttet i glemselsbrønnen.

De fleste menneskene hun ellers omtaler, derimot, skildrer hun som muntre, glade og hjertensgode. ”Alle folk var so gladlynte liksom i den tidi, og det skulde lite til å løyse låtten”(10), sier hun eksempelvis et sted.

”Idetheile er det *humøre* eg best hugsar frå den tidi” (39), sier hun et annet sted. Den allmenne stemningen i hennes barndomsminner er med andre ord lite tragisk, fordi hun konsentrerer seg om den vennlighet, omsorg og hjelpsomhet hun ble møtt med i omgivelsene. Hun må dessuten allerede i barndommen ha klart å riste av seg det vonde, og leve ut den gode porsjon livslust og det livsmot hun tross alt også har vært i besittelse av. En av dem Hulda omtaler som hjertensgode og glade mennesker, er baker Solberg og hans søster Eline som var naboer med Hulda og hennes mor i en periode. Et brev fra baker Solberg fra 1971, da Hulda var ni år gammel, gir et godt inntrykk av hvordan omgivelsene oppfattet henne på denne tiden:

*”Hulda er hos forskjellige godgjørende Folk der kappes om at faa have hende hos sig. Ja, hun er rigtig ogsaa et velsignet Barn, som jeg gjerne saa i mit Huus, hvor hun ogsaa har været som Hjemme, i disse Sjebnesvangre Dage, jeg siger oprigtig af Hjertet det er ikke mulig at blive kjed af hende, thi hun er rigtig elskelig, og er tiltrukket af alle som seer hende.”* (Obrestad 1992:18)

### **Sagatun og Gløersen**

Omtrent samtidig med at Hulda Bergersen flyttet med sin mor til Hamar, startet Herman Anker og Olaus Arvesen med sin folkehøgskole i byen. Hulda kom i kontakt med dette miljøet gjennom moren. Hun sydde for Herman Ankers kone Mix, som var kjent for sin skjønnhet, sin vennlighet og sin kunnskapsrikdom, og Hulda forteller at hun lekte med Karen, en av døtrene til Mix og Herman Anker. En gang var hun med moren på Sagatun for at Mix skulle prøve en kjole moren sydde. Det var en forunderlig søndagsstemning over alt på Sagatun, sier Hulda. Selv som barn hadde hun en følelse av at noe stort og viktig gikk for seg der. Eller kanskje projiserer den aldrende Hulda søndagsstemningen inn i sine minner om Sagatun. Når Hulda Garborg mot slutten av livet skriver sine *Barndomsminne*, omtaler hun i hvert fall det religiøse, pedagogiske og sosiale program som lå bak folkehøgskolen i udelt positive vendinger. Dette har selvfølgelig sammenheng med Hulda Garborgs opptatthet av landsbygdsbefolkningens ve og vel og hennes sterke støtte til folkehøgskolebevegelsens idégrunnlag.

Hulda kom også i kontakt med Sagatun-miljøet på en litt annen måte. Når Herman Ankers økonomi etter hvert ble dårligere, satte han i gang med en fyrstikkfabrikk på Ankerløkka, og elevene på Gløersens pikeskole fikk

tilbud om å tjene penger på å lage fyrstikkesker til Ankers fabrikk. Hulda forteller at hun tjente til et kjoletøy før Anker måtte gi opp fyrstikkproduksjonen.

Når Hulda Garborg vier Sagatun så mye oppmerksomhet i *Barndomsminne*, er det mest et uttrykk for den voksnes begeistring for dette miljøet, for hennes direktekontakt med folkehøgskolemiljøet i oppveksten var beskjeden. Det er den voksne Hulda Garborg som har forstått at Sagatun og folkehøgskolebevegelsen var viktig, og som lar seg influere av grundtvigiansk retorikk når hun forteller om det. Indirekte kom imidlertid miljøet på Sagatun til å få stor betydning for Hulda gjennom hennes fem år på Gløersens pikeskole. Et lengre avsnitt i *Barndomsminne* er viet hennes år på denne skolen, som Kristian Gløersen (1838-1916) drev på Hamar fra 1866 til 1874. Skolegangen på Gløersens pikeskole kom til å få helt avgjørende betydning for hennes voksne liv. Typisk nok lanserte Gløersen sine skoletanker i et foredrag på Sagatun Folkehøgskole i 1866, tanker som i mangt og mye sto folkehøgskolebevegelsen og grundtvigianismen nær. Kretsingen omkring Gløersens pikeskole og de ideene som hersket der i *Barndomsminne*, forteller noe om at de for Hulda Garborg fungerer som en idémessig *forklaring* på hvorfor hennes liv på en del områder kom til å arte seg som det gjorde. For eksempel forteller hun hvordan hun senere i livet oppdaget at Gløersen, liksom Grundtvig og Sagatun-folket, var Rousseau-inspirert. ”Ein kan då segje at det var bårselagi av ei verdsrørsle som slo inn yvi den vesle nybyggerbyen ved Mjøsa i seksti-åra.”(55)

Gløersen var av den oppfatning at også jentene skulle ha utdanning, likeså vel som guttene, og det har sikkert også vært viktig for Huldas selvbevissthet som kvinne og for utviklingen av hennes feministiske ståsted. Hun forteller om hvordan Gløersen åpent gjorde narr av kvinnesynet i kondisjonerte kretser, hvor kvinnene var pyntegjenstander, leketøy og selskapsdamer, og dessuten bare skulle kalles ”damer” (57). Hulda Garborg hevder i *Barndomsminne* at Gløersen skal ha sagt at ungpikene – med en grundtvigsk formulering – skulle *lære for livet*, dvs. de skulle lære for den rollen de skulle spille som mødre og ektefeller i hjemmet, og at de gudskjelov ikke skulle bli professorer (54). Hun forteller også at Gløersen mente at fremmedspråk ikke var så viktig for piker, men



at de eventuelt burde lære seg tysk, fordi dette språket hadde den mest dannende litteratur.

Gløersen la framfor alt stor vekt på undervisningen i ”Modersmaalet”, som skulle være litteraturlesing og fortelling mer enn grammatikkpugg. Han la også stor vekt på naturfag og historie, ikke minst Nordens historie. Her delte han folkehøgskolebevegelsens negative holdning til latinskolen fordi den la for stor vekt på den greske og romerske oldtidshistorien, og han tok del i den skandinavistiske begeistringen i 1860- og 70-årene. Og historien skulle ikke bestå av pugg av kongenavn, kriger og årstall, men skulle formidles gjennom lærerens medrivende *fortelling* om store personligheter og interessante karakterer. På samme måten skulle bibelhistorien være spennende fortelling mer enn pugg av Pontoppidan. Og når elevene skulle ha naturfag, fortalte han da også. Han ga ”poetiske utgreiingar um blommar og blad.” (58) Hun siterer Rousseau som har sagt at bare en gir barnet *lyst* til å lære, så er alle undervisningsmetoder bra. Det var nettopp det Gløersen gjorde, sier hun, han ga elevene lyst til å lære, og det å gå på skolen ble feststunder. Skolen var ingen straff.

Av alle de inntrykk Hulda Garborg mottok i sin tid på Hamar, er det grunn til å tro at denne skolegangen i Gløersens pikeskole betydde aller mest for henne. Slik hun framstiller det i *Barndomsminne*, har i hvert fall de kunstneriske, religiøse, sosiale og pedagogiske holdningene som hun møtte i denne skolen, ligget svært nær opp til det Hulda Garborg senere i livet kom til å stå for. Gløersen opponerte mot pietistene, som ifølge Hulda Garborg kalte Gløersen fritenker (70), dvs. ateist, både fordi han mente at det ikke var synd å la jentene sitte med et håndarbeid om søndagene, bare tankene var rene, og fordi han lot dem lese eventyr der *fanden* ble nevnt uten omsvøp. I virkeligheten var han grundtvigianer. Dessuten var han nasjonalpatriotisk og gjorde narr av beundringen for alt det utenlandske hos de kondisjonerte. Ikke minst er det grunn til å tro at Hulda Garborgs sans for diktningen og det skrevne ord og hennes egne ambisjoner om å bli forfatter kan ha blitt grunnlagt i Gløersens pikeskole. Hun framhever i hvert fall flere ganger Gløersens evner til og glede ved å *fortelle*.

Hulda Garborg ble etter hvert en ivrig representant for målbevegelsen, både i teori og i egen skrivepraksis. I *Barndomsminne* kommenterer hun det faktum at Sagaun-folket ikke var spesielt landsmålsorientert, og

forklarer det med skolens tilknytning til Danmark gjennom Mix Ankers danske bakgrunn. Hun nevner også at det ble holdt møter om målstreket på Jønsrudsalen, men uten å fortelle om hun sjøl var til stede. Hennes engasjement i denne saken kom for alvor etter at hun hadde kommet inn i et radikalt miljø i Christiania.

### **Lengselen etter landet**

Hulda var bare vel et år da det gikk ut med faren, og hun og moren flyttet inn til Hamar. Da hun var 13 år, flyttet hun sammen med moren til Christiania, og bodde siden fast de fleste årene av sitt liv i byen. Likevel ser det ut som om hun hele livet hadde en lengsel mot bygda og landsens stell med jordbruk og dyrestell. I *Barndomsminne* heter det et sted: ”Endå eg berre var eit år eller innpå tvo då me flutte frå Saastad, hadde eg so lenge eg kann minnast ei lengting i meg etter lande og landsens stell.”(47) Hulda Garborg så nok hele livet på seg selv bondejente og hedemarking, og hun bruker atskillig energi i *Barndomsminne* på å plassere seg selv inn landsbygdkulturen.

Det er ikke urimelig å se på denne lengselen etter landet og landsens stell som uttrykk for den sammenknytting av drømmen om en farsskikkelse med drømmen om storgardslivet, som går som en understrøm gjennom *Barndomsminne*. På dette punktet antar Hulda Garborgs barndomsminner noen ganger preg av å være en *flukt* tilbake til et tapt barndomsparadis. Dette barndomsparadiset har riktignok mest vært en drøm, siden hun var så liten når en viktig del av drømmen, dvs. storgardslivet, ble knust. Besøkene hos kjenninger på gårdene rundt Hamar i barneårene har imidlertid bidratt til å nære denne drømmen, og i *Barndomsminne* tar fortellingen om disse besøkene mye plass. Her gis dessuten fortellingene om den storgarden hun selv kom fra og de storgardene hun besøkte, flere ganger en romantiserende innramming, hvor det vises til den tradisjonen de hører hjemme i. For eksempel forteller hun at Såstad omtales allerede i Sverres saga, og hun forteller om hvordan Sverre og Birkebeinerne bemektiget seg garden før de tok hele Opplandene og Østerdalen.

En av de store opplevelsene for den unge Hulda Bergersen i årene på Hamar må ha vært barneballet på Sæhli, som hun ble invitert til fordi dattera på Sæhli, Ingeborg, gikk i klassen hennes. Hun omtaler Sæhli som ”storgarden i Vang, der kultur og rikdom hadde skapt ein heim, som

visseleg var millom dei fornægste i Mjøsbygdene.”(72) Men det var ikke problemfritt å gå på ball for en som var fattig. Moren hadde riktignok sydd ny kjole som hun var fornøyd med, men sko hadde hun ikke. Til slutt hadde hun valget mellom å låne morens snørestøvler eller å være hjemme. Men å være hjemme hadde vært døden, så hun brukte snørestøvlene, og fikk en opplevelse som helt sikkert har vært viktig for hennes storgardsskildringer som voksen forfatter. Et bilde som ble tatt av henne før hun skulle på ball, viser hvordan hun prøver å gjemme den ene støvelen bak den andre.

En annen gard som hun besøkte flittig, var Diesen, som den gangen lå langt ute på landet. Her ble hun kjent fordi hennes onkel leide seg inn der mange somre på rad. På Diesen hadde de Akersvika like ved hvor de badet, og på Diesen var det ei drengestue hvor det alltid var dans og spill og moro etter arbeidstid. Det er helt tydelig at denne omgangen med allmuen, som det den gang het, dvs. med tjenestefolk, gardarbeidere og håndverkere av ymse slag, har hatt stor betydning for hennes senere forfatterskap. Her møtte hun allslags tro og overtro, folkelig tradisjon og folkelig fortelling. ”Eg hørde i fyrste barneåri mangt um gamal tru og skikk, som eg seinare hev bruka i bøkene mine”, sier hun i *Barndomsminne*. (41, 47)

Lengselen tilbake til landsbygda hos Hulda Garborg, drømmen om det tapte barndomsparadiset, må vi forstå i lys av det sosiale fall farens konkurs og forflytningen fra Stange representerte. Vi kan også ane mellom linjene i *Barndomsminne* hvordan hun i tida på Hamar hadde en usikker sosial identitet: Var hun datter av en advokat og storbonde, eller var hun datter av en fattig og deklassert sydame? Som barn likte hun å ferdes i embetsmanns- og storbondehjemmene hvor det var rikdom, kultur, skjønnhet og dannelses, men egentlig var det kanskje i drengestua hun hørte hjemme? Som aldrende kvinne, når hun skriver *Barndomsminne*, kommer dette til uttrykk i en blanding av beundring for og distanse til den kondisjonerte kulturen.

Når hun i et avsnitt skildrer sine opphold hos familien Dreier på Harstad i Stange, skinner dette tydelig igjennom. Her taler hun om den aristokratiske holdningen og den sirlige tonen i samtalen mellom damene, ”som stundom kunde kjennast eit grand brysam for ein villkatt frå Strandgata”(89), men hun skriver også beundrende om musikken, litteraturen, kanavasømmen,

de hvite hendene og ”holdningen” (i anførsel) hos disse damene. Men så legger hun til, på en måte som viser at hun ser klasseskillene den gangen: ”Idetheile var det ’Aftnerne på Egelund’, fred og godt samvit både ute og inne. Ingen tvila på, at Gud hadde skapt frøkner til kanavasaum og husmannsgjentor til å stelle kyr og griser, skure og vaske”.(90f.) Hun nevner flere ganger Hanna Winsnes’ bok *Aftnerne paa Egelund*, noe nedsettende, som et bilde på hvordan ungpikoppdragelsen var preget av ”fruentimmernetheder” i kondisjonerte hjem, som hun altså på en måte har en distansert beundring for. Interessant er det også at hun i sitatet ovenfor bruker formuleringer som er inspirert av vendinger i Arne Garborgs velkjente artikkel om Hanna Winsnes’ kokebok.<sup>37</sup>

Tor Obrestad har i sin biografi om Hulda Garborg vært inne på noe av dette. Han nevner at det både hos Arne og Hulda, etter som de ble eldre, kom fram en slags aristokratisk holdning. Han sier også rett ut at det kom fram noe streberisk hos den aldrende Hulda, og at hun beveger seg bort fra de små og mot de fine (Obrestad 1992:234), noe en nok kan merke tendenser til i *Barndomsminne*.

Den gruppen som Hulda Garborg framfor alt solidariserer seg med gjennom mesteparten av sitt liv, var når alt kommer til alt ikke de virkelige storbøndene og embetsmennene på de store hedemarksgardene, men bøndene fra dalene og fjellbygdene. Seminaristen Ole Brandt fra Valdres som hun ble kjent med i tiden på Hamar, er åpenbart en representant for denne gruppen som hun skriver om i udelt positive vendinger. Hun nevner ham som en representant for den bonderomantikken som Gløersen og Sagatun representerte. ”Måle dei tala, måten dei var på i samvære, alt var annleis. Det var liksom so mykje ålvor i det dei sa, endå dei var glade og lentuge nok.”(106f.) I samme åndedraget nevner Hulda ei ung, vakker jente fra Hardanger som var elev på Sagatun, og som gikk i Strandgata i bunad. Etter dette ga ikke Hulda seg før hun selv hadde fått seg en slags bunad. Når hun nevner dette i *Barndomsminne*, er det nok fordi hun så på dette som den første spede begynnelsen på det omfattende arbeidet hun gjorde med norske folkedrakter.

---

<sup>37</sup> Jf. eksempelvis følgende formulering hos Arne Garborg når han skriver om skildringene fra de gamle preste- og embetsgårdene i Hanna Winsnes’ kokebok: ”Der er fred, stilhed, idyl; god mad og god samvittighed.”(Garborg 1986: 55).

## Miljøskildring

I Hulda Garborgs *Barndomsminne* finnes det atskillig miljøskildring fra Hamar og Hedemarken i 1860-årene som er interessant på bakgrunn av den utviklingen som har skjedd fram til i dag. Det var nok også som en nostalgisk *flukt* tilbake i et helt annerledes førindustrielt landsbymiljø Hulda mente dette stoffet hadde en plass i barndomsminnene. Jernbanen mellom Hamar og Elverum var eksempelvis blitt åpnet i 1862. ”Første tidi stogga det dampande og frøsande utyske viljugt mest ved kvar større gard og heiv av mjøl- og saltsekker, spikarkassar og sukkertoppar”, sier hun (83). Men så ble det sendt ut en melding om at en ikke kunne regne med at jernbanen stoppet mellom stasjonene. Hulda sier at hun selv var ivrig etter å prøve dette nye framkomstmiddelet, ”Men det var dyr skyss og ikkje lite fårleg, sa folk. Og so måtte eg slå den draumen av hovude.”(sst.) Senere forteller hun at hun brukte jernbanelinja til å *gå* på når hun skulle til Romedal, og at venninna hennes, Berte, sa at jernbanen bare var for gods og rikinger (84).

Hulda Garborg forteller at hun ikke hadde ski i oppveksten, men at de gikk på skøyter på Mjøsisen før snøen kom og la seg på isen. Dessuten hadde de kjelker som de akte med i alle tverrgatene ned mot Strandgata. Dette var trygge akebakker den gangen, der barna stort sett rådde grunnen alene. Om sommeren var det landtur, gjerne til badestranda. Fikk vi et par smørbrød og ei flaske melk med oss, var vi storfornøyde, sier Hulda. Ja, om vi så bare hadde litt kaldgraut til melka, var det ikke noe skår i gleden. Brus og kaker visste hun ikke av før hun var tolv tretten år, sier hun.

Strandgata var et nervesentrum i byen i Hulda Garborgs oppvekst, og dannet i særlig grad rammen om hennes oppvekstår på Hamar. Særlig i bakgårdene var det et yrende liv med familieliv, håndverkere og folk fra butikkene, samtidig som mange hadde stall, fjøs, grisehus, vedskåler og verksteder i bakgårdene. Hulda forteller at grisene ikke sjelden ruslet fritt rundt i bakgårdene og forsynte seg med avfall fra butikkene, og at de også gjerne tok seg en tur ut i selve Strandgata (122f.). Hun siterer også et sted sin onkel som en gang etter en tur i Strandgata skal ha sagt at ”I dag var det flere griser enn folk på Strandgaten.”(123)

I *Barndomsminne* får vi også et lite glimt av hvordan motetrender ble introdusert, og hvem som var trendsetterne i datidas Hamar. Det var særlig

de som ble kalt ”de kondisjonerte”, dvs. embetsmenn og høyborgere. Hulda forteller om en viss oberst Dessen, hvis datter Dagny var noe av det vakreste og fineste de hadde sett. Hun viste seg på gatene med det som var siste skrik i Christiania, nemlig knekort kjole og bakpåhatt. Dermed skulle alle ungpikene ha det. Baker Solberg kommenterte dette nymotens påfunnet med følgende utsagn: ”Snart vert det vel på moten å gå splitter naken med ei lang strudsfjør i enden.”(40f.)

### **Et vondt minne**

Til slutt skal vi nevne at Hulda Garborg i *Barndomsminne* forteller om en vond hendelse som hun *ikke* puttet i glemselsbrønnen. Den hadde sammenheng med hennes kunstnerambisjoner, som tidlig må ha vært sterke. I begynnelsen av 1870-årene skulle kongen komme til Hamar, og den unge Hulda hadde skrevet en velkomstsang til majestetet. I en engelsktime på skolen lar hun papiret med diktet gli ned på gulvet i håp om at læreren skal interessere seg for det som står på den og oppdage hennes diktergeni. Læreren er imidlertid helt uinteressert.

Omtrent samtidig kommer eventyrforfatteren Peter Chr. Asbjørnsen til Hamar, og Hulda håper at han kanskje kan oppdage det geniale ved diktet. Asbjørnsen kjente dessuten Huldas søstre fra Christiania, slik at det også var et påskudd for å oppsøke ham at hun skulle hilse. Men Asbjørnsen var like uinteressert som læreren. Asbjørnsen virket dessuten travel og avmålt, og Hulda opplevde møtet som ydmykende. Hun løp hjem og gråt hemningsløst. ”...mange vonde minne stakk hovudet upp av gløymslebrunnen. Noko stort og uskynelegt vilde tyne meg. Eg gret liksom ’for alle ting’.”(104) Hun forteller også et par andre steder i *Barndomsminne* at hun kunne ha slike voldsomme gråteanfoll, og at hun allerede som barn hadde en sterk ensomhetsfølelse å kjempe med.

Hvorfor er så dette vonde minnet lettere å hente fram igjen enn alle de andre vonde minnene? Hvorfor er ikke også denne hendelsen redigert ned i glemselsbrønnen sammen med alt det andre vanskelige? Forklaringen ligger egentlig åpent i dagen. Faren og moren, det trygge hjemmet, den bekymringsfrie oppveksten fikk hun aldri, og dette vedble å være et vondt og vanskelig punkt livet ut. Forfatterkarrieren derimot fikk hun. Da Hulda Garborg nedtegnet sine *Barndomsminne* våren 1933 var hun en kjent forfatterinne med et meget omfangsrikt og suksessfullt forfatterskap bak

seg. Hovedstadsteatrene hadde oppført hennes dramaer, og romanene hennes hadde solgt bra og kommet i mange opplag. Det mislykkede møtet med Asbjørnsen i barndommen, og de første spede, men mislykkede steg på forfatterbanen var derfor et minne som var til å leve med.

# Harmonisk realisme?

## Om Hans Aanruds fortellinger

### Aanrud i dag

Hans Aanruds fortellinger utgjør den dominerende delen av forfatterskapet. Han debuterte med fortellingen ”Hvordan Vorherre fik Høet til Amund Bergemellom” i *Nyt Tidsskrift* i 1888. Denne fortellingen sto deretter i den første samlingen *Fortællinger* han ga ut i 1891. Mellom 1891 og 1923 utga han til sammen 8 samlinger med fortellinger med smått og stort, og da er ikke *Sidsel Sidsærk* og *Sølve Solfeng* regnet med. Til sammen var det i disse samlingene 95 fortellinger. Dette gjør Hans Aanrud til en av de mestproduserende kortprosaforfatterne i norsk litteratur.

Jeg har foretatt noen små stikkprøver for å finne ut i hvilken grad Aanrud fortsatt er en aktuell klassiker. I *Perler i prosa* fra 1966, som Edvard Beyer redigerte, fant jeg to Aanrud-fortellinger, nemlig ”En vinternat” og ”Seminaristen og Finn-Katrine”. I de to novellebindene i *Norges nasjonallitteratur* fra 1967, som også er redigert av Edvard Beyer, fant jeg likeledes to Aanrud-fortellinger, nemlig ”En vinternat” og ”Jon Hjellum og Sjur Svipop”. I en samling *Julefortellinger* redigert av Dan Lindholm fra 1982 fant jeg de to Aanrud-tekstene ”Gjører hans stier rette” og ”Fuglefangere”. I den nyeste novelle-antologien jeg har sett på, Steinar Gimnes’ og Jorunn Hareides med tittelen *Norske tekster. Prosa før 1900*, som kom ut i 1997, er Aanrud representert med bare ”En vinternat”. Ellers var ”En odelsbonde” og ”Mari Smehaugen” tatt inn i ulike antologier.

Når det gjelder skolens lesebøker, som er en god indikasjon på en forfatters status som klassiker, er dette et noe mer uoversiktlig område, men jeg kan jo nevne at jeg i et utvalg prosa for skolen utgitt av Aschehoug og Gyldendal i 1939, hvor utvalget var ved Oscar Krogh, fant ”En vinternat”. Aanrud er representert med ”En odelsbonde” i mange



leseverk, men i boka for 6. klasse i leseverket *Kom og les* som kom på Gyldendal i 1986, fant jeg den lite kjente fortellingen ”Tretten-Kari og Fjorten-Kari”, og i *Aschehous litteraturutvalg* fra 1971 (bd. 2) fant jeg ”Andrews & Andrews”. Det er en tendens til at Aanrud er helt ute i de nyeste leseverkene.

Aslaug Nyrnes har en formulering i en artikkel om det litterære kanonbegrepet som kan tyde på at hun mener Aanrud ikke lenger har noen plass i grunnskolens litterære kanon. Hun antyder at fordi lærerne har hørt om Aanrud (og hun nevner i tillegg Løland) i lærerutdanninga, mener de at disse forfatterne også har en plass i grunnskolen, hva Nyrnes åpenbart mener at de *ikke* burde ha. (Nyrnes 1997:10)<sup>38</sup> Synspunktet grunnig imidlertid ikke. Dette står i kontrast til det faktum at Aanrud i L 97 er en av de 49 forfatterne som ved navn er nevnt blant de forfatterne en ”til dømes” kan lese tekster av i grunnskolen. (L 97:122)

Konklusjonen på dette blir at Aanrud er en klassiker i den forstand at antologiredaktører og lesebok-utgivere fortsatt tar ham med i nasjonale tekstutvalg, selv om det naturlig nok er noen få enkelttekster som går igjen. En indikasjon på at Aanrud fortsatt er med, er det at Aschehoug så sent som i 1998 ga ut en samling med til sammen 25 av hans fortellinger. Det var Vigdis Ystad som hadde gjort utvalget.

### **Generell karakteristikk**

Jeg skal ikke gi noen utførlig generell karakteristikk av Aaneruds fortellinger. Det har vært gjort oversiktlig og greit av mange andre. Jeg skal bare kort nevne at han i omtrent samtlige av sine fortellinger har brukt inntrykk fra hjembygda Gausdal som utgangspunkt for person- og miljøskildringer. I realiteten skildrer Aanrud hjembygda på den tiden han selv vokste opp der, altså på 1860- og 1870-tallet, og ikke på den tida fortellingene ble gitt ut. Også Aanruds samtid opplevde hans bilde av hjembygda i noen grad som fortidig. (Hallberg 1963:11)

---

<sup>38</sup> Dette gjentas for øvrig av Synnøve Skjong i artikkelen ”Grunnskolens nye barnelitterære kanon? Barne- og ungdomslitteraturen i norskfaget i L 97”, Kaldestad/Vold: *Årboka. Litteratur for barn og unge*, Oslo 1998, s. 106.

Det er mye humor i Aanruds fortellinger, ikke den overstadige og vilt løsslupne, men den dempede og underfundige. Man ler ikke uhemmet av Aanruds humor, men man humrer ettertenksomt. En del av Aanruds humor består i at han ofte skildrer naive og troskyldige mennesker som tar religion og øvrighetspersoner bokstavelig på en måte som blir komisk. Aanrud har i det hele tatt en forkjærlighet for mennesker som lever litt i ytterkanten av det pulserende dagliglivet, og han har en forkjærlighet for barn, dyr og gamle mennesker. (Ystad 1998:11)

Språket i Aanruds fortellinger er enkelt og ukunstlet. Han holdt seg til datidas riksmålsnormal, med innslag av dialektord når det gjaldt enkeltbegreper for arbeidsmåter og arbeidsredskaper i bygdemiljøet. Det finnes dessuten en del dialekt i replikkene i hans fortellinger. Alex Bolckmans har studert Aanrud som stilist, og ett av hans resultater er at Aanrud må ha vært påvirket særlig av Asbjørnsen og Moes eventyrdiktning. (Bolckmans 1960:235ff.)

Mange har påpekt at Aanruds fortellinger er lite tidstypiske (Elster 1923:27) på den måten at de i liten grad gjenspeiler nyromantikkens sans for avvikende og eksentrisk psykologi, for naturmystikk, for angst og dødsdrift, og for natursymbolisme. Aanruds litterære ideal var, slik det framgår av uttalelser i hans litterære essayistikk, den objektive kunstneren, naturalisten, som iakttok virkeligheten nøye og skildret samvittighetsfullt og lidenskapsløst det han observerte. I forhold til europeisk naturalistisk diktning, den typen diktning som Amalie Skram var den fremste eksponent for her hjemme, er Aanrud lite opptatt av de dystre og groteske sidene ved menneskelivet. Han var også imot all tendensdiktning av den typen som ble dyrket av mange i 1870- og 1880-årene. (Hallberg 1963:11)<sup>39</sup> Aanrud har våre og fine naturskildringer nesten i hver eneste fortelling, men de fungerer mest som stemningsskapende elementer, uten noen overført betydning. Natursymbolikk i egentlig forstand finnes det lite av i hans fortellinger.

---

<sup>39</sup> Alex Bolckmans forteller i sin bok *The Stories of Hans Aanerud. A Stylistic Analysis*, Brugge 1969, s. 33ff, at det i Nasjonalbibliotekets Håndskriftsamling finnes upubliserte fortellinger og utkast til fortellinger fra Aanruds hånd med en klar samfunnsmessig tendens.

## Harmonisk realisme?

I 1963 publiserte svensken Peter Hallberg en avhandling om Aanruds fortellinger basert på de fire første samlingene Aanrud ga ut. Avhandlingen hadde tittelen *Harmonisk realism*. Et hovedsynspunkt i Hallbergs avhandling er, som tittelen antyder, at Aanrud framhever harmonien i det bygdesamfunnet han skildrer, dvs. harmonien mellom mennesker og natur, mellom mennesker og dyr, mellom mennesker og mennesker, og mellom mennesker og felles normer. Når Hallberg skal forklare hva han mener, viser han til en artikkel Aanrud skrev om "Gudbrandsdalen" i et stort anlagt verk om *Norge i det nittende aarhundre* som kom ut i år 1900. Her heter det blant annet at gudbrandsdølene har nådd svært langt i "harmonisk (uth. av meg) udformning af kulturmennesker og kultursamfund", og at dette består i at de er mennesker

*"i likevægt, i fuld overensstemmelse med sig selv og sine omgivelser, og som har skabt faste former for sit ydre og sit indre liv, former, der paa en gang rummer deres frihedstrang og beskytter det, som erfaringsmæssigt er indvundet. I Gudbrandsdalen er det ligesaa sjelden, at nogen gjør oprør som skandale, der er ikke trang til slikt, menneskene og formerne passer til hinanden."*(Aanrud 1900:63)

Når en leser det som er skrevet om Aanruds fortellinger opp gjennom tidene, oppdager en snart at ordet *harmonisk* går igjen og kleber ved Aanrud og karakteristikken av fortellingene hans, og at dette er en tolkningstradisjon som tydeligvis er inspirert av Aanruds egen omtale av gudbrandsdølen. For eksempel skrev Carl Nærup en artikkel om Aanruds fortellinger allerede i 1905 hvor han sier følgende: "Her er *harmoni* (uth. av meg), hvile i det bestaaende, uden ønsker og længsler ud over bygdens trange, stængende grænser."(Nærup1905:553) Jørgen Bukdahl formulerer det på en litt annen måte i sin bok om *Det skjulte Norge*, som første gang kom i 1923. Her heter det at Aanrud "fortrinsvis har set *det* i sine Skikkelser, der forsoner os med Tilværelsens *Disharmoni* (min uth.)." Bukdahl 1981:101) I en kort presentasjon av Aanrud i *Perler i prosa* omtaler Edvard Beyer "det *harmoniske* (min uth.) og romslige menneskesynet" Beyer 1990:164) i Aanruds fortellinger, mens det i presentasjonen av Aanrud i *Norske tekster. Prosa før 1900* står om miljøet i Aanruds fortellinger at "Det er et trygt og stabilt samfunn, trass i klasseforskjellene, framstilt av en forteller med sans for humor og *harmoni*

(min uth.), selv om flere av novellefigurene hans sosialt sett kan befinne seg i utkanten av bygdekollektivet.” (Gimnes/Hareide 1997:427) Vigdis Ystad formulerer det slik i et forord til utvalget av Aanruds fortellinger som kom i 1998: ”Han er *harmoni*s (min uth.) forfatter, helt ulik de samfunnskritiske realister og de symbolistiske nyromantikere.” (Ystad 1998:15)

Også i litteraturhistoriene er det harmonien hos Aanrud som påpekes. I *Norges litteraturhistorie* viser Rolf Nyboe Nettum i avsnittet om Aanrud til både Aanruds artikkel om Gudbrandsdalen og til Hallbergs avhandling og kaller avsnittet ”Hans Aanrud – *harmoni* (min uth.) og østlandsk lune”. (Nettum 1975:282) Willy Dahl vier ikke Aanrud mye oppmerksomhet i sin trebinds litteraturhistorie, men sier i en margtekst at Aanrud ”skrev en rekke lune fortellinger om alminnelige mennesker i bygdemiljø, der han dempet ned og *harmoniserte* (min uth.) klassemotsetningene.” (Dahl 1984:77) Også i Harald og Edvard Beyers *Norsk litteraturhistorie* heter det at Aanruds fortellinger ”er preget av et *harmonisk* (uth. av meg) og romslig menneskesyn, humor og likevektig realisme.” (Beyer/Beyer 1996: 285)

Formuleringene ovenfor viser at litteraturforskerne i omtalen av dette forfatterskapet nokså reservasjonsløst har brukt briller som forfatteren selv har slipt glassene på. Stilt overfor så mye påstått harmoni, vokser lysten til å undersøke om dette Aanrud-bildet stemmer. Og sant å si er det ikke vanskelig å finne Aanrud-tekster som forteller om tragiske konflikter og mangel på harmoni som strider mot det Aanrud-bildet som nokså unisont har vært tegnet til nå. Og påfallende nok er det særlig de fortellingene som har stått mest sentralt i Aanrud-resepsjonen i ettertid som hører til de som mest åpenbart strider mot den gjengse Aanrud-karakteristikken. *Ett* sted i Aanrud-litteraturen finner vi en mer nyansert karakteristikk av Aanrud, nemlig i en artikkel av Alf Larsen i *Nordisk tidsskrift för vetenskap, konst och industri* i 1907. (Ingebrekt 1907) Larsen påpeker at Aanrud også skildrer dramatiske, tragiske og uløslige konflikter, og at han skildrer mennesker i bunnløs nød.

Når Aanrud-forskningen fra Hallberg og framover så unyansert og uten motforestillinger framstiller Aanrud som en *harmoni*s forteller, er det rimelig å se det i sammenheng med at dominerende retninger innenfor europeisk og amerikansk litteraturforskning på siste halvdel av 1900-tallet

(nykritikk, fenomenologi, strukturalisme) har vært ensidig opptatt av å søke mening, sammenheng, struktur og helhetlig konsepsjon i skjønnlitterære tekster og forfatterskap. Man har vært opptatt av å forstå alle deler av en tekst eller et forfatterskap, både form- og innholdselementer, inn i en påstått strukturert helhet, og lagt mye energi i å påvise den helhetlige konsepsjonen i forskningsobjektet. Også der hvor helheten og harmonien til tider har vært vanskelig å få øye på, har viljen til å konstruere den vært ganske stor. Innenfor disse retningene har man også vært opptatt av å påvise hvordan det i litterære tekster finnes et sentrum i strukturen, et tema eller en intensjonalitet, som all mening i teksten dreier seg omkring. I Aanrud-forskningen synes det som om den harmonien Aanrud selv insisterte på i det samfunnet han skildret, har fungert som et slikt sentrum i tolkningene av hans fortellinger.

I de siste tiårene har det vært framført atskillig kritikk av denne helhetstenkingen, særlig innenfor poststrukturalistisk litteraturforskning. Forsker som Jacques Derrida, Michel Foucault og Roland Barthes har vist at den struktur- og sentrumsorienterte forskningen hviler på en metafysisk diskurs som riktignok har gjennomsyret mye humanistisk forskning helt siden oldtiden, men som ikke fanger opp den inkonsistens, selvmotsigelse og mangel på enhet og harmoni som også kan prege litterære tekster og hele forfatterskap. Det har vært pekt på at den typen litterær hermeneutikk som har insistert på den helhetlige sammenhengen i tekst og forfatterskap, har røtter i bibeleksegesen, hvor hensikten var å finne fram til den ene uomtvistelige og ugjendrivelige sannheten som troen skulle bygge på. Innenfor poststrukturalistisk forskning har det vært hevdet at en dekonstruksjon av tekster og forfatterskap gjør analysen av dem enda mer spennende, blant annet fordi den i høyere grad tilgodeser det ideologikritiske potensialet i teksten. (Derrida 1993:389ff. og Kittang 1985:189ff.) Dette siste gjelder ikke minst de Aanrud-tekstene vi skal se på nedenfor. Det er viktig å presisere at den *dekonstruktive* tilnærmingen til teksten som Derrida har gitt opphav til, ikke representerer noen ny litteraturvitenskapelig metode i tradisjonell forstand, men mer er et uttrykk for at en i analysearbeidet tar hensyn til det avvikende synet på hvordan mening dannes i en litterær tekst.

Jeg skal ta for meg tre Aanrud-fortellinger som hver på sin måte skildrer mennesker i konflikt, og hvor den konflikt-harmonisering som Aanrud-

fortolkerne har insistert på, ikke finner sted. Alt er ikke bare harmoni i Aanruds fortellinger. Han skildrer også konflikter både av psykologisk og sosial karakter, som tekstene ikke gir noen løsning på. De tre fortellingene som her skal brukes som eksempel på dette, er "En odelsbonde", "Simen Venaasen" og "Langt tilskogs". Legg merke til at jeg ikke tar med "En vinternat", som kanskje er den mest dramatiske, mest tragiske og minst harmoniserende av alle Aanruds fortellinger. (Kraggerud 1991:79-95)

### **"En odelsbonde"**

Denne fortellingen, som første gang ble publisert i *Fra Svipop til Venåsen* i 1892, er den mest kjente og mest brukte av Hans Aanruds fortellinger. Grunnen til det er nok at den er interessant lesning både for barn og voksne. Ikke minst er den en tekst som voksne mener at barn kan ha godt av å lese, til skrekk og advarsel. Derfor har den vært en gjenganger i grunnskolens lesebøker.

Odelsgutten Ola Evenstad er nemlig et avskrekkende eksempel på hvordan barn kan utvikle seg hvis alle står på pinner for dem og føyer dem i ett og alt. Han er med andre ord grundig bortskjemt. Han terroriserer alt og alle omkring seg den stund handlingen i teksten utspilles. Det eneste vi får høre i fortellingen at Ola ikke får lov til, er å banne. Men han gjør det likevel. Ellers møtes han åpenbart ikke av noe forbud eller noen form for grensesetting. Når søsteren Astrid antyder at Gud blir sint på ham når han banner, mener han at Gud nok vet hvem han er, og gjør unntak. Han mener at Gud har den samme respekt for odelsgutter som foreldrene. Her tipper fortellingen over i det tragi-komiske.

Den scenen som utgjør hoveddelen av teksten, varer bare noen minutter. Den skildrer hvordan Ola først sier han er mett da han blir tilbudt rømme og lefse, eller bakkels. Så ber han om lefseklining, men blir mektig irritert da Ane, tjenestejenta, har funnet grovlefse i stedet for finlefse. Så vil han ikke ha klining, men bakkels. Til slutt finner han ut at han likevel er mett. Det ender med at han slenger både lefseklining og et suppefat i veggen. Han truer også til seg søsteren Astrids klokke, som han så slenger i veggen så den går i stykker. Foreldrene er borte da disse redselsscenede utspilles, men i en tre og en halv-linjers sekvens til slutt får vi høre at det er søsteren Astrid og husmannen Lars Kampsveen det sanksjoneres mot etter det som har skjedd, fordi de har terget odelsgutten. Astrid får ris av moren samme

kveld fordi hun har ertet broren, og husmannen Lars Kampsveen fikk denne våren ikke låne ploghester på Evenstad.

Dette er altså en tekst som skildrer en gutt med alvorlige personlighetsforstyrrelser, en gutt som er i utakt med helt grunnleggende moralnormer hos de fleste av dem som omgir ham, og sannsynligvis hos de fleste av dem som leser om ham. Forfatterholdningen er i denne som i de fleste av Aanruds fortellinger, meget diskret, men observerbar, for eksempel når han presenterer Ola som ”lad og sur og tvær”(144),<sup>40</sup> mens Astrid presenteres som ”blyg og blid med gult vandkjæmmet haar.”(Sst) Personene i teksten grupperer seg i to når det gjelder å forholde seg til odelsguttens destruktive oppførsel. På den ene siden har vi moren og faren, som synes å støtte sønnen, uansett hva han foretar seg. På den andre siden finner vi søsteren Astrid, husmannen Lars Kampsveen og tjenestejenta Ane. Disse tre representerer da på en måte fornuften i teksten.

Spørsmålet er så om teksten gir noen forklaring på hvorfor Ola er blitt som han er blitt. Hans oppførsel er åpenbart ikke primært et resultat av et foreldrepars generelle inkompetanse når det gjelder barneoppdragelse, for vi får et klart inntrykk av at odelsguttens søster, Astrid, er en helt annen type. Når lefsekliningene suser veggimellom, stryker Lars Kampsveen henne over håret og mumler: ”Nei, at der kan være slig skilnad paa unger! Du er jenta *vor!* – du skulde vært gardjente paa Evenstad!”(148) Astrid synes å være et produkt av vellykket barneoppdragelse, og hun har omgivelsenes fulle aksept.

Dette peker i retning av at Ola er bortskjemt, ikke primært fordi han har de foreldrene han har, men fordi han har tre faktorer på sin side som var særdeles statusgivende i det gamle bondesamfunnet: 1. Han er eldst, 2. han er gutt, og 3. han er sønn av en storbonde, som hører til den absolutte overklassen i bygda, og skal dermed ta over gården etter foreldrene. Og i bunn og grunn veier det siste punktet tyngst her. Det ville være nokså utenkelig at eldste sønnen på en husmannsplass oppførte seg slik Ola Evenstad gjør. Ola har flere utsagn som røper hans forakt for de som sosialt står lavere enn ham på rangstigen. For eksempel sier han til Lars Kampsveen: ”Dersom ikke du holder husmannsflabben din, du Lars

<sup>40</sup> Her og i det følgende vises det med sidetall i parentes til Hans Aanrud: *Fortellinger i utvalg*, Oslo 1998.

Kampsveen, skal jeg se til, at det Fan hakke mig blir en anden dans!”(147) Tittelen på fortellingen antyder også at seksåringens oppblåste ego har sammenheng med at han er arving til en storgård. Denne tittelen spiller ironisk på motsetningen mellom odelsbondens høye status i det norske samfunnet, og det at den odelsgutten som skildres i teksten, ikke er noen pryd for standen. Begrepet odelsbonde konnoterer egenskaper som stødighet, selvstendighet, selvbevissthet, pålitelighet, tradisjonsbevissthet og pliktfølelse, mens odelsgutten i teksten står for en pervertert versjon av disse egenskapene. Ironien kommer dessuten fram ved at hovedpersonen i teksten faktisk ennå ikke er odelsbonde, men skal bli det. Ironien i tittelen peker altså tilbake både på odelsguttens tragedie, og på de sosiale motsetningene som ligger bak. ”Aanrud har knappast tänkt sig, att läsaren skulle dra någon som helst social sensmoral av *En odelsbonde*”, sier Hallberg. (Hallberg 1963:25f.) Min oppfatning er at denne teksten nettopp dreier seg om et tilgrunnliggende sosialt problem, som i teksten primært kommer til uttrykk i et oppdragelsesproblem. På den måten finnes det åpenbare tilknytningspunkter mellom denne teksten og den formen for realistisk tendensdiktning som Aanrud selv tok avstand fra.

Det er riktignok et element i teksten som kan sies å motsi denne konklusjonen. Reaksjonen på Olas oppførsel følger nemlig ikke de sosiale skillelinjene. Astrid, Olas søster, har samme holdning som husmannen Lars Kampsveen og tjenestejenta Ane. Da skal vi likevel huske at den statusmessige avstanden mellom Ola, som er odelsgutt, og søsteren Astrid kan sies å være vel så stor som den mellom Astrid og husmannen Lars Kampsveen. Som kvinne har Astrid lavest status innenfor sin gruppe, dvs. innenfor bondemiljøet, mens husmannen Lars Kampsveen rangerer høyest statusmessig innenfor det landarbeiderproletariatet han tilhører, høyere enn tjenestejenter og tjenestegutter, som vi også hører om i teksten.

Til slutt skal det pekes på at konflikten som skildres i teksten, ikke løses innenfor tekstens ramme. Søsteren Astrid og husmannen Lars Kampsveen får sin straff for å ha terget gromgutten, men det underliggende sosiale problem, og det oppdragelsesproblem som dette sosiale problemet kommer til uttrykk gjennom, er ikke løst. Derfor synes jeg også det er vanskelig å se den komiske aksent som Hallberg ser i måten forfatteren avslutter fortellingen på. (Hallberg 1963:25f.) Med tanke på de klasseforskjeller som gjenspeiles i denne fortellingen, og de store personlige problemene en



gutt som Ola vil få videre i livet, er den åpne slutten mest tragisk, og svært lite komisk.

### ”Simen Venaasen”

Fortellingen om Simen Venaasen sto først i den samme samlingen som ”En odelsbonde”, nemlig *Fra Svipop til Venaasen*. Generelt sett dreier teksten seg om et ofte tilbakevendende tema hos forfattere som skildrer norsk bygdevirkelighet, nemlig avvikerens, outsiderens, annerledespersonligheten og hans skjebne i et miljø hvor konformitetspresset er sterkt. ”Simen Venaasen” forteller historien om hvordan konflikter oppstår når en ikke tenker, taler og handler som alle andre rundt en gjør.

Når forfatteren skal fortelle om Simen Venaasen som barn, lar han oss få vite det gjennom hva folk husker om ham. Og det vi da får vite, gir oss et bilde av en typisk romantisk avviker-type med ikke så få av Askeladdens personlighetstrekk. Han er barn av fattigfolk, liten av vekst, kvikk og hendig, han spikker og arbeider på rare ting, og han klatrer som en katt. Men han er også teoretisk begavet. Han kan lese da han går for presten, men ingen vet hvordan han hadde lært seg det. Han har en tendens til å si rare, uforståelige ting, og folk vet ikke om det er innfult eller dumt. For sikkerhets skyld går de ut fra det siste. Som skomaker lager han meget solide og gode sko, men han arbeider sakte, og av og til stopper det helt opp. Han er ikke opptatt av det effektive og lønnsomme, men det originale og spesielle. Han legger mye nidkjærhet i å lage sko som fullt ut har form etter bestillerens føtter, selv om ikke dette gir det beste økonomiske utbyttet. Om den voksne Simen Venaasen får vi ellers høre at han fortalte de underligste historier til barna sine, og at han hadde en veldig fantasi. Dette siste med historiene og fantasien er det forfatteren selv som forteller oss, det er ikke folk som husker det. Forfatteren selv trer på denne måten inn og justerer bildet av Simen Venaasen ytterligere i positiv retning.

Også i fortsettelsen er det folkemeningen om Simen Venaasen vi får referert. Og folk er oppgitt når de får høre at han både klarer å skaffe seg en kone, og så flytter opp til Venaasen hvor ingen kan klare seg uten å bli avhengige av fattigkassa. Når det så fortelles at han i de følgende femten årene ikke kom og ba om noe fra fattigkassa, føler en at folkemeningen og forfattermeningen om Simen Venaasen for alvor skiller lag. Forfatteren beundrer sin helt, mens folk mistenker ham både for det ene og det andre.

De negative holdningene til Simen Venaasen topper seg da han blir beskyldt for å sulte i hjel ungene sine, siden så mange av dem dør. ”Det var vist ikke saa sikkert, at Venaasfolket ikke vanstelte ungerne sine, for at bli kvit dem!”(123) Slik er folkemeningen gjengitt. Det ender med at en delegasjon blir sendt opp for å undersøke forholdene i hjemmet på Venaasen. Det de fant ut, var at ungene på Venaasen ikke så sykelige ut, og at hjemmet ellers var ”nogenlunde baade velstelt og rensligt!”(125)

Her er det imidlertid et punkt som må kommenteres nærmere. Da ei halvt år gammel jente dør for Simen og hans kone, blir han spurt om han ikke sørget over jentungen. Til det svarer han: ”Det er ikke noget at sørge over det, som ikke er blit menneske endnu.”(123) Dette svaret er selvfølgelig meget problematisk fra enhver synsvinkel, og gjør at Simen Venaasen, som både før og etter at han gir dette svaret, framstår som en original, men omsorgsfull og omtenksom far, havner i et merkelig negativt lys. Med dette svaret virker han plutselig kald og ufølsom. Men det er mulig å forklare svaret som en form for overlevelsesstrategi, det vil si som en – riktignok klossete – måte å distansere seg fra og takle sin egen sorg over det tapte barnet på.

Den sentrale hendelsen i teksten er sykdommen til Vesleingeberg, en av døtrene. I den forbindelse legger Simen Venaasen ut på en tur for å hente medisin til barnet som han sliter seg ut på. Idet han kommer tilbake med medisinen, faller han død om på gulvet, mens Vesleingeberg friskner til etter å ha fått medisinen. Dette dementerer ettertrykkelig alle mistanker hos bygdefolket om at Simen og kona hans har vanstelt ungene sine, og det står direkte at ”folk angred sig”(134).

Grunnstemningen er også i denne teksten tragisk. Riktignok tyder slutten på at bygdefolket har fått en annen oppfatning av Simen Venaasen enn de hadde tidligere, men i dette ligger det ingen garanti for at en tilsvarende outsider ikke vil få samme behandling igjen. Simen Venaasen er dessuten død, og nyter ikke godt av bygdefolkets nye erkjennelse. Den formen for harmoni på slutten av denne fortellingen som ligger i folks anger, det voldsomme frammøtet til Simen Venaasens begravelse av både høy og lav, og de mange godordene han får, er bare tilsynelatende. Dette makter ikke å dekke over det faktum at Simen Venaasen hele livet har vært utsatt for fordomsfull og mistenkeliggjørende atferd fra omgivelsene, og at det

kanskje var dette som sendte ham i døden av overanstrengelse, fordi han hadde noe å bevise. Greit ironisk blir denne angeren hos folk når det står at det var ”ingen, som igrunnen kunde mindes noget andet end godt om ham.”(134) I virkeligheten er dette utsagnet en påstand om at folks trang til selvrettferdighet er så sterk at den fullstendig lammer hukommelsen og selvinnsikten.

Peter Hallberg kommenterer dette med at man kanskje kan ane en åttitallsk satire over hykleriet her, men at dette ikke skal overbetones. ”Aanrud understryker inte, han tvärtom dämpar det pinsamma i ämnet”, sier Hallberg. Også Rolf Nyboe Nettum tolker slutten på fortellingen i harmoniserende retning, men på en litt annen måte enn Hallberg. Tittelfiguren i ”Simen Venaasen”

*”blir regnet for en raring og holdt utenfor – men folk angrer til slutt: ’Der hadde nok bodd noe annet i ham enn de visste.’ Slik jevner motsetningene seg ut hos Aanrud, det hele løser seg opp i harmoni; selv rettstviser ender i fred og forsoning.” (Nettum 1975:285)*

Personlig mener jeg forfatteren med denne satiren nettopp understreker det tragiske i folks mangel på selvrefleksjon i forhold til hvordan en avviker forfølges og mobbes i bygdesamfunnet, og hvordan avvikerer må dø før bygdefolk kommer med noen anerkjennende ord. De som har forfulgt Simen Venaasen, vil nok ha fred og forsoning på en måte, men leseren er dypt foruroliget over disharmonien i outsideren Simen Venaasens tragiske skjebne og bygdefolkets katastrofale mangel på selvinnsikt.

### ”Langt tilskogs”

Aanruds kanskje mest kjente og mest leste fortelling, ”En vinternat”, er en mesterlig fortalt mordhistorie. Han har imidlertid en mordhistorie til, som ikke er like kjent, men som også hører til hans beste fortellinger. Den heter ”Langt tilskogs” og sto første gangen i *Seminaristen og andre fortællinger*, som kom i 1901. Til forskjell fra de to første fortellingene vi har tatt for oss, utspilles handlingen her ikke i Gausdal, men i skogsmiljø et sted inn mot svenskegrensen. Begynnelsen på denne teksten er litt atypisk for Aanrud, og mer typisk for samtidas nyromantiske diktning, på den måten at den antyder noe om en type uforklarlig angst og uro, et slags tungsinn, som rammer de som tilbringer livet med å ferdes ute i naturen, på sjøen, på

fjellet eller i skogen. Det Aanrud beskriver her, kan forstås som en type eksistensiell angst, en urangst knyttet til de mer primitive, dyriske sider ved mennesket, som kanskje rammer dem mer enn andre som lever mye i direkte kontakt med elementene, og som samtidige forfattere som Hans E. Kinck og Tryggve Andersen har gitt gode skildringer av.

Teksten forteller om Per Storberget, som er skogsbestyrer. Han har overoppsynet med noen tømmerhoggere som ligger inne mot svenskegrensen. I begynnelsen får vi høre om en konflikt han har med en av tømmerhoggerne, Lange-Andreas som han heter, fordi hoggeren kapper et par stokker feil. Tømmerdriften nærmer seg slutten, og Per Storberget skal betale ut de siste lønningene til hoggerne. Den uforklarlige angsten og uroen han har i seg, gjør at han tar turen hjem til sin oppdragsgiver, kjøpmann Omberg, for å hente pengene. På veien tilbake innover i skogen med pengene støter han på fotefar, og når han når ei koie for å hvile, treffer han Lange-Andreas i koia. Det siste vi får høre er at koia neste dag har brent ned til grunnen. Det som ikke sies, men som vi må tenke oss har skjedd, er at Lange-Andreas har stjålet pengene Per Storberget hadde med seg, tatt livet av ham og brent koia med Per Storberget liggende inne i koia for å skjule udåden.

Akkurat som i "En vinternat" er forfatteren svært diskret i forhold til mordet som skjer. Vi får høre de få ordene Lange-Andreas hilser Per Storberget med når han kommer inn i koia. Det neste vi får høre, er at tømmerhoggerne tidlig neste morgen observerer en lysning i retning av koia, og at de oppdager den nedbrente koia da de går for å se. At Per Storberget er myrdet, er altså noe vi må slutte oss til. Det sies ikke direkte.

Hva slags konflikt er så mordet i denne fortellingen et resultat av? Lange-Andreas framstilles som en som benytter enhver anledning til å "snyte seg fra litt arbeide eller til litt fortjeneste" (295), som det står, og når Per Storberget vil ta i litt hardt med straffen for å gi Lange-Andreas en lærepenge, reagerer han voldsomt på det. Mordet kan altså forstås som en *hevn* fra Lange-Andreas' side. En underordnet unnasluntrer hevner seg på den overordnede som straffer ham for hans unnasluntring. Dessuten kan det være et motiv for Lange-Andreas at han vil stjele de pengene Per har på seg. Det er gjengitt en samtale i fortellingen som røper Lange-Andreas'

interesse for det faktum at Per Storberget bærer mye penger på seg når han skal lønne hoggerne.

Det som er litt påfallende, er at den *forutanelse* og den *uro* mordofferet fornemmer, vies større plass i teksten enn skildringene som gir oss antydninger om morderens motiver. Denne forutanelsen kan forklares som *intuisjon* hos mordofferet. Han fornemmer at Lange-Andreas er i stand til å begå den ugjerningen han virkelig begår, og fortellingen handler blant annet om hvordan han strever med å bli seg dette bevisst. Denne interessen for Per Storbergets angst og uro mer enn for selve mordet og morderens beveggrunner, er et trekk som kan sees på som et uttrykk for opptattheten av psykologi og sære sinnsstemninger i litteraturen rundt århundreskiftet, noe det ellers er lite av hos Aanrud.

Det mest interessante med denne teksten er ellers den intense uhygge forfatteren klarer å skape ved enkle midler. Det er særlig beskrivelsen av Per Storbergets angst kombinert med natursymbolikken i enkelte avsnitt som bidrar til det. Også på den måten er dette ikke noen typisk Aanrud-fortelling. Når tittelen antyder at vi er langt inne i skogen, er det et bilde på at vi også er langt inne i menneskesinnets irrganger, hvor det ikke spesielt er *harmonien* som er framtreddende. Denne teksten er mer antydende, og inneholder mer av det Wolfgang Iser kaller "Leerstellen" enn vanlig er hos Aanrud. Den fordrer med andre ord en viss leser-produktivitet, men nettopp av den grunn er det en fascinerende tekst.

## Konklusjon

Som jeg var inne på innledningsvis, insisterer Aanrud på at det samfunnet han selv vokste opp i, og som han skildret i sine fortellinger, var preget av harmoni og likevekt. Aanruds karakteristikk av gudbrandsdølene og gudbrandsdalsmiljøet i den refererte artikkelen kan en forstå på bakgrunn av hans eget utgangspunkt i og lojalitet mot overklassen i dette bygdemiljøet, dvs. mot bondestanden. Det vil alltid være av interesse å framheve eksisterende harmoni og stabilitet hos dem som profiterer på at harmonien og stabiliteten vedvarer. Påstanden om harmoni i bygdemiljøet er med andre ord ideologisk i marxistisk forstand, dvs. den er uttrykk for en samfunnsgruppes partikulære interesse framstilt som allmenn. Mot den bakgrunn kan en se på konfliktene, særlig i de to første tekstene vi har analysert med lett gjennomskuelig Gausdals-miljø, og det at konfliktene

ikke når et harmoniserende slutt punkt i tekstene, som uttrykk for en slags realismens seier. Det virker usannsynlig at den sosialt og kulturelt sett sterke lagdelingen som Gausdal – liksom andre bygdesamfunn på Østlandet – var preget av i siste halvdel av det 19. århundre, ikke skulle gjenspeiles i konflikter mellom folk fra de ulike gruppene, og disse konfliktene har da også slått inn i noen av Aanruds tekster, i strid med forfatterens uttalte oppfatning av bygdemiljøet.

I hvert fall to av de tre tekstene jeg har tatt for meg hører til de mest foretrukne innenfor Aanrud-resepsjonen fram til i dag. Den tredje, ”Langt tilskogs”, har ikke vært brukt i antologier og lesebøker, men den er med i Vigdis Ystads samling med Aanrud-fortellinger fra 1998. Som vi tidligere har vært inne på, er dessuten ”En vinternat” den kanskje mest tragiske og minst harmoniserende fortellingen av dem alle. Dette forteller noe om at de mest konfliktorienterte og minst harmonipregede fortellingene til Aanrud hører til de best likte og mest brukte. Det er rett og slett slik at Aanruds status som klassiker i dag først og fremst beror på de av hans fortellinger som bryter på mest avgjørende vis med hans egen eksplisitt uttalte virkelighetsforståelse og den allmenne karakteristikk av hans forfatterskap som har versert gjennom tidene. Her er det en påfallende uoverensstemmelse mellom de sidene som framheves som viktige ved Aanruds fortellinger, og de fortellingene som foretrekkes i resepsjonen av dem. Det er fristende å anta at dette nettopp har med deres dekonstruktive, og dermed deres ideologikritiske potensiale å gjøre.

Tolkningstradisjonen knyttet til Aanruds fortellinger har nokså ensidig villet påvise harmoni. Analysene ovenfor har vist at Aanrud også har fortellinger hvor han på grunnleggende vis dekonstruerer denne harmonien, fortellinger som med Derridas og Barthes’ språkbruk nettopp avslører den metafysiske diskursen som ligger under helhets- og harmonitenkningen. (Barthes 1993:72) Når tekstene som er analysert ovenfor, også omfattes av en harmoniorientert helhetskarakteristikk av Aanrud som forfatter, har vi med en litteraturvitenskapelig tradisjon å gjøre som gjerne *vil* se et enhetlig budskap i hans diktning. Tekstene jeg har tatt for meg ovenfor, er riktignok ikke tilfeldig valgt, men de er ikke de eneste hos Aanrud som bryter med harmonimodellen.

Et trekk ved poststrukturalistisk litteraturteori er at den tenderer mot å skille forfatteren, hans psykologi, hans personlighet, hans samfunnsmessige røtter og hans status som skapende subjekt fra hans litterære tekstproduksjon. Teksten leses ikke primært som uttrykk for en skapende vilje, men ses i høgere grad som et intertekstuel krysningpunkt hvor impulser fra mange hold, komplekst sammenvevd i hverandre og ofte med innbyrdes motstridende tendenser, kjemper om plassen. Dette er kanskje noe som særlig preger den helt moderne litteraturen (Barthes 1993:80), men som også i mange tilfeller kan bidra til en fordypet innsikt i eldre litteratur. I dette lyset blir de tekstene som er analysert ovenfor, eksempler på hvordan en annen retorikk, andre impulser og andre koder som uttrykk for en annen virkelighetsforståelse enn den bevisste og planlagte fra Aanruds side, sprenger seg inn i noen av hans tekster.

## Åsmund Sveen – modernist og nazist

”I anelsens mangel  
har fyren med hoven sin bedste engel”  
(Knappestøperen i Henrik Ibsens *Peer Gynt*.)

### 1.0 Ungdommen

En av de merkeligste og mest bedrøvelige skjebnene blant de som måtte stå til rette som landssvikere i Norge etter den 2. verdenskrig, var forfatteren Åsmund Sveen. Han var født i Sørskogbygda i Elverum i 1910. Foreldrene drev en landhandel og et lite gårdsbruk i Sørskogbygda øst for Elverum. På framhaldsskolen hadde han Halvor Floden som lærer, og innflytelsen fra Floden var nok avgjørende da Sveen bestemte seg for å bruke nynorsk som sin målform.

Halldis Moren Vesaas har i en artikkel (Vesaas 1969) fortalt om et tidlig møte med lyrikeren Åsmund Sveen. Hun hadde blitt med faren, Sven Moren, på en fest i ungdomslaget i Sørskogbygda en høstkveld i 1927. Som innledning på festen leste den da bare 17 år gamle Sveen en prolog, som Halldis Moren Vesaas karakteriserer som et hylningsdikt til Sven Moren. Halldis skildrer den 17-årige gutten som en langbent elg som hele tiden sto liksom på sprang. Han virket også svært blyg, sier hun.

Etter folkeskole og framhaldsskole gikk Åsmund Sveen vinteren 1928–29 på middelskole i Oslo. Denne vinteren var han forresten mye sammen med Halldis Moren Vesaas, som var kontordame på Heim for landsungdom, hvor Sveen bodde. Han delte et tomanns rom med Kai Fjell, som på den tida ennå var ukjent kunstakademielev. ”Åsmund hadde forandra seg nokså mykje sidan sist. Han verka ikkje så blyg lenger, det var lett å få kontakt med han no”, sier Halldis Moren Vesaas (Vesaas 1969:92).



Materielt sett levde de fattig, men drømmene og forhåpningene for framtida var store. De satt av og til sammen og kappdiktet, forteller Halldis, og da kunne stemningen bli så høy at andre som kom til, trodde de var fulle.

Hun forteller også noe fra samværene deres som peker framover i livet hans på en merkelig måte. Han brukte av og til å signere diktene sine med en gammel form av etternavnet sitt: Svida. Dette bruker Halldis i en formaning på vers som hun gav ham en gang i denne tida, og som låt slik: ”Åsmund Svida/du må lida/all den kvida/som du diktar om.” ”Med tida skulle det vel gå berre altfor mykje troll i ord”, sier hun lakonisk (Vesaas 1969:93).

I de to påfølgende årene gikk Sveen på toårig gymnas i Nordfjordeid, og deretter bar det tilbake til Oslo for å studere. Han tok sikte på magistergraden i allmenn litteraturhistorie, men så langt kom han aldri. Han leste imidlertid mye i denne tida. Blant annet var han interessert i tysk diktning og åndsliv, og satte diktere som Goethe og Thomas Mann svært høyt. Etter hvert begynte han å skrive litterære artikler om ulike emner, og de viser at han var godt orientert i hele den vesteuropeiske litterære arven. Blant de norske forfatterne han satte høyt, var folk som Aukrust, Uppdal, Olaf Bull og Alf Larsen (Indergaard 1975:8).

## 2.0 Tenåringsdiktene

Sveen må tidlig ha planlagt å slå inn på dikterbanen. Det tidligste diktet jeg kjenner fra hans hånd, publiserte han i avisa *Østlendingen* juni 1925. Det heter ”Rosa”. Da var han 15 år gammel. Utover høsten samme året og våren året etter står det en 7–8 dikt i samme avis undertegnet ”Åsmund”. I august 1926 publiserer han det første diktet sitt i bladet *Austland*. Dette var en ukeavis som ble gitt ut av blant annet Austmannalaget, dvs. østlandsavdelingen av Norges Mållag. Dette er det første av i alt 35 dikt han publiserte i dette bladet mellom 1926 og 1929.

Dette første diktet i *Austland* er helt eksepsjonelt bra når en tar forfatterens alder i betraktning. Diktet het ”Kjærleik”, og da tenker nok de fleste at det ikke er til å undres over, at en tenåring er opptatt av slike følelser. Men perspektivet 16-åringen har valgt i dette diktet, er likevel svært overraskende. Diktets ”eg” er en gammel kvinne som tenker tilbake på sin ungdoms elskede, som dro ut i verden og glemte henne. Hun har imidlertid

aldri glemt ham, og i siste strofe antydes en forhåpning om at døden skal forene dem. De tre siste strofene lyder slik:

*No er eg gamal, og sorg hev spunne  
trådar av sylv i silkehåret.  
Tusund tårer i løynd hev runne.  
– Kva meinte Gud då han slepte deg inn –  
– du guten min –  
for augo so unge og klåre?*

*Um eg vart visi som mine voner,  
aldri min eigen gut eg gløynde.  
Kjærleikssongar i mot deg tonar.  
– Ofte eg kvilte i armen din,  
du guten min!  
So mange minne eg gøynde – –.*

*Eingong ho kjem då, den store stilla  
som dogg over visne enger.  
So sælt etter sorgi hos deg å kvila.  
Då freden so kyssar mitt bleike kinn –  
– då, guten min –  
inkje meg frå deg stengjer.*

Her er det gjenklang fra flere forfattere innenfor nynorsktradisjonen, kanskje særlig fra Olav Aukrust, men samtidig forteller diktet noe om at Sveens språkbegavelse våknet svært tidlig. Her er det en fremragende evne til å få ordene til å falle naturlig, selv i et komplisert metrisk skjema, og det ligger mye sans for språklig velklang bak. Sveen har dessuten hatt et meget omfattende ordforråd, selv i så ung alder.

Ellers velger han det samme perspektivet, dvs. det tilbakeskuende, også i flere av de andre diktene. (F.eks. i “Den gamle hage”, “Bleike blad” og “Tuvegull”.) Og her kan en bare spekulere på hvorfor en tenåring velger å skrive om eldre menneskers minner om ungdomskjæresten, deres dveling ved gamle dager og deres vemod. Dette blir selvfølgelig rene spekulasjoner, men kanskje kan det ha sammenheng med at det er lettere å bære minner enn å befinne seg i de ofte vanskelige situasjonene som

*skaper* minner, og det var der Sveen befant seg i disse årene. Kanskje var det en form for virkelighetsflukt, en fantasiflukt over i en annen og enklere livsfase, som han hadde fått ideen til gjennom tidlige lesefrukter.

Men Sveen skriver også om ungdommelig forelskelse i fri og positiv utfoldelse, og han skriver om hvordan ung forelskelse vendes til hat og forakt på litt uforklarlig vis. (Jfr. diktet “To hender”.) Dette er et tema som dukker opp igjen i Sveens dikt også senere. Han skriver mye om naturen, uten at hensikten synes å være annet enn naturskildring, men naturen får også fra tid til annen symbolsk funksjon. Våren settes i forbindelse med uttrykk for ungdommelig, kåt livsglede (“Marsmorgon”), mens høsten forbindes med den aldrendes alvorstyngede melankoli:

*– Å, minnest du ein sumarkveld  
med blomedrys,  
den kveld oppunder Fagafjell –  
dei fyrste vare kyss!  
– Av mange blomar på mi grein  
eg minnest ein.*

*Der blomestøv i solvind gauv  
og fuglar lo.  
Det taslar i det turre lauv  
for nordanvinden no.  
Seg, minnest du den sumarnatt  
me bandet batt!*

*Den lyse blom er longe daud,  
og greina aud.  
Og vinden kviskrar haustens kvad  
um vinterblund.  
– Det driv eit drys av bleike blad  
i stille tun.*

I Sveens senere forfatterskap spiller det irrasjonelle en stor rolle, dvs. alt som har med drøm, fantasi, trolldom, overtro, synskhet og sinnssykdom å gjøre. Dette merker vi også i enkelte av disse tidlige diktene, f.eks. i det

diktet som heter “Eit barn i skogen”. De to første strofene i dette diktet lyder slik:

*Det tusla eit barn i den skume skog,  
det bivra i undring og angst og age,  
for tett attmed trea stod trolla og lo,  
og skogen var skapt um til eventyrhage.*

*Då skogen tok kaldaste kvitkåpa på,  
og måneskin måla dei skarpaste skuggar,  
då barneauga fekk mykje å sjå  
av styggaste trollpak og raraste ruggar.*

I siste strofa heter det så:

*Men sola ho smilte um morgonen blidt  
med glytt millom greiner som ljøs gjennom  
og då fyrst såg barnet so sælt og so fritt  
at trolla um natta var einaste skuggar.*

I et annet av disse tidlige diktene med tittelen “Ved ei koie innpå vidda” fortelles det om en mann som holdt til i ei koie langt inne på skogen gjennom en hel vinter, en mann som kanskje hadde flyktet fra ett eller annet. Når det så står om mannen at han “såg inn i ein durande, dansande eld –/som åt og mol”, kan det forstås både bokstavelig og i overført betydning. Her er det også tale om en ild som han ser inne i sitt eget indre.

Ellers i disse ungdomsdiktene finnes det nasjonale dikt og det finnes dikt om Sveens egen hjembygd. Det finnes også mye fin naturskildring og mye vår naturstemning i dem.

### **3.0 Diktningen i 30-årene**

#### **3.1 Debuten**

Høsten 1931 fortalte Sveen til Halldis Moren Vesaas at han om sommeren hadde skrevet dikt til den store gullmedalje. Disse diktene kom ut året etter under tittelen *Andletet*, og dette var da Sveens egentlige litterære debut. Diktsamlingen fikk god mottakelse hos kritikerne, og årene som fulgte ble

høyproduktive. Fire diktsamlinger og en roman fikk han gitt ut før krigen kom. I tillegg skrev han mange litterære artikler og var fast litteraturanmelder i *Dagbladet* fra 1936 til 1940. Han skrev også teaterkritikk, drev med oversettelser og laget radioprogram. Selv om Sveen hadde medgang som forfatter og kritiker i disse årene, ser vi av brev han skrev at han hadde konstante pengesorger. Han hadde aldri noen fast jobb, og levde av å skrive. Det var til tider sveltihjel, siden dikt den gang som nå ikke var noen profitabel salgsvare.

### 3.2 *Andletet*

I *Andletet*, som Sveens debutsamling het, legger vi med en gang merke til at diktene enkeltvis ikke har noen tittel. Det forteller noe om at samlinga skal leses som en helhet, og at det er en sterk indre sammenheng mellom diktene. Diktsamlinga har tre avsnitt, og hvert av de tre avsnittene har en tittel. Det første avsnittet heter ”Vakning”, og det første diktet har taktfaste, rimede verselinjer som slår an en lys og lett tone:

*Vaken og ventande veit eg med eitt  
at våren har endeleg vekt meg!  
– Det eimar av grassvorden grortungt og heitt  
i solbakken her eg har strekt meg. (7)<sup>41</sup>*

Bare disse første linjene av det første diktet forteller noe om at den 22-årige Sveen allerede har et bemerkelsesverdig godt grep på språket. Her klinger konsonanter og vokaler sammen i et fasttømret hele, språkføringen er lett og uanstrengt til tross for den bundne formen, samtidig som forfatteren har et omfattende ordforråd og god evne til å variere språket.

Og som disse åpningslinjene antyder, er det et ungdommelig ”eg” som fører ordet gjennom hele samlinga, et ”eg” som er mer opptatt av å fornemme våren i livet enn våren i naturen. Her finnes det en voldsom vilje til å gi seg livet i vold, og en voldsom forventning til hva det har å gi. Ganske snart dukker det opp en kvinne, og sammen med henne nyter ”eg” kjærlighetens frukter. Typisk for disse kjærlighetsskildringene er for det første den friske sanseligheten, og for det andre det at diktene hele tida

<sup>41</sup> Tallene i marginen i det følgende refererer til førsteutgavene av de fire diktsamlingene Sveen ga ut før krigen.

kretser rundt "eg"ets følelser og fornemmelser mer enn de skildrer kjærlighetens gjenstand, den personen som kjærligheten gjelder. Det er med andre ord en sterkt introvert, subjektsrettet holdning i Sveens tidlige dikt.

Det andre avsnittet i samlinga har tittelen "Den ville vår", og det innledes med et praktfullt rimet kjærlighetsdikt:

*Du ligg i min hungrige, heite famn  
og lær av din eigen gråt.  
Du kviskrar dei øraste elskugsnamn –  
din munn er så varm og våt.*

*Du kviskrar imot meg or kråa skum  
og eldar mi unge lyst.  
Eg tek deg og kysser den raude blom  
som brenn på ditt nakne bryst.*

*Eg tek deg og kysser ditt nakne kjøtt –  
eg krystar din kropp mot min.  
Eg sansar deg smertande tungt og søtt  
– og svimrar i sæla inn. (21)*

Men i det andre diktet dukker det opp dissonanser, og her bruker Sveen betegnende nok frie vers. "Eg" ligger ved siden av kvinnen og får ikke sove. "Reddast eg noko?" spør han (22). Så kommer det et par rimede kjærlighetsdikt igjen før samlingas kanskje merkeligste dikt. Det begynner med å fortelle om at "Guten låg i graset på ei stor, stor eng under solhimlen" (27). Senere i diktet får vi høre at han er naken, at han ligger med lukkede øyne, og at "munnen var halvopen i ein undrande smil." (Sst.) I flere korte innskudd i diktet fortelles det imidlertid om en mann som kommer fra "skogen og skuggane" (sst.), mot gutten, inntil "skuggen åt mannen fall/over guten –" (29), og med det slutter diktet. Om denne slutten skildrer en orgasme, slik Jan Olav Gatland antyder (Gatland 1990:151), kan diskuteres, men gutten er i hvert fall sterkt preget av erotisk henførelse.

Så kommer det nye dikt om kjærligheten, som tilsynelatende er rettet til en kvinne. Hos Sveen heter hun Urga. Urga var tidligere navnet på

hovedstaden i Mongolia, som i dag heter Ulan Bator. Det er imidlertid også navnet på en lang stav med lasso i enden som ble brukt av mongolske gjeterne til å fange sauer. Stukket i jorda og stående oppreist ble den imidlertid også brukt av gjeterne som et varsel om at de hadde kjærlighetsmøter med sin elskede. Det kan altså også forstås som et mongolsk fallossymbol. Her kan en oppfatte tilbedelsen av Urga som en tildekking av det at kjærlighetserklæringene i virkeligheten gjelder eget kjønn.

Sveen skriver også om den dødsangsten man – paradoksalt nok – føler sterkest når livsfølelsen er som sterkest: ”Kvi eldast mann, kvi visnar møy –/Kva vil han oss den ville vår?” (35) Videre får vi høre om at ”eg” går sammen med en (mannlig) venn, ”Og vi bøygde oss saman og kysste einannan.” (38) Samtidig kommer det flere og flere dikt som er dystre i stemningen, de forteller om angst, usikkerhet, det er gjerne natt og kaldt måneskinn.

Etter hvert er det de dystre tonene som dominerer. ”Eg” får vanskeligere og vanskeligere for å holde på de gode følelsene i forhold til Urga: ”Eg ligg med livsens lyst i mine lender/og dødsens kalde gru i alt mitt sinn” (66) Det andre avsnittet toner ut med et dikt om døden:

*Å svevn, du stille som stormen batt  
du senke dei tunge vengjer –  
og gjeve meg fred i den store natt  
der inkje inntil meg trengjer. (69)*

Det tredje og siste avsnittet i samlinga heter ”Andletet”. Her er det det mørke og dystre som dominerer helt. Noen av diktene i dette avsnittet er holdt i tredje person. Det gir en viss distanse til det ”eg” som ellers er nakent og overfølsomt til stede i diktene.

I begynnelsen av avsnittet finnes et par merkelige dikt som uttrykker et hat til Urga:

*Urga, eg hatar deg!  
Lat meg i fred!  
[...]  
Eg vil gå heim og brenne den lokken  
den ormsvarte, ormmjuke lokken,  
som har skygd dine augo  
og kjælt dine kinn  
og kysst din munn –  
den raude munnen –  
den våte, tunge munnen –  
Til helvit! (79f.)*

Også her kan en oppfatte Urga som en omskriving av det mannlige kjønn, som ”eg” har et problematisk forhold til under oppvåkningen til bevissthet om egen seksuell legning.

Vi har tidligere vært inne på at det er en ”eg”-sentrertthet i diktene. F.eks. er det mye naturskildring, men den naturen som skildres er nesten uten unntak et indre landskap. Utover i samlinga blir dette ren selvbeskuelse: ”Eg står og ser meg sjølv i spegelen...” (82) ”Eg” ser på sin egen munn:

*Det er ein herleg munn –  
Han syg i seg heile spegelen –  
eg kysser han – eg kysser han – (83)*

Og så går det plutselig opp for ham:

*No veit eg det –  
eg er ikkje eg som dei andre.  
Eg er annarleis  
[...]  
Utanfor i sola gjekk dei andre.  
For dei hadde ingen skugge å gå under  
slik som eg.  
Skuggen deira låg i rette leida –  
dei trødde på han  
og gjekk rake i sola. (88)*



Resten av det siste avsnittet i denne diktsamlinga er et eneste langt uttrykk for smerte, lidelse, selvforakt, tanker på selvmord og på alle tings forgjengelighet.

*Ja – ja! Livet er liding!  
Mitt liv er liding,  
 og mitt liv er alt eg veit  
 om alt livet. (108)*

Selvbeskuelsen og selvsentrertheten fører her tilsynelatende inn i en slags solipsisme. Denne solipsismen er det naturlig å se i sammenheng med den ekstreme etiske subjektivismen som kommer til uttrykk i den neste diktsamlingen han gir ut. I et annet dikt heter det med ganske sterk billedbruk:

*Nedsøkte sorger  
 flaut op ved natt  
 som levande lik or sjæletjønnet.  
 Eg stod der og såg deim  
 og kjende deim att. (92)*

I et dikt er det som om han trøster seg med at alt er slutt med døden: ”Ei sære finst det – *freden*./Den store freden som ikkje veit om seg sjølv.” (118) Og i det siste diktet ønsker ”eg” seg døden, på en måte som står i skjærende kontrast til den ”Vakning” til ”Den ville vår”, som det er tale om i begynnelsen av samlinga.

Jeg leser denne første diktsamlinga til Åsmund Sveen blant annet som et uttrykk for et ungt menneskes oppvåkning til bevisstheten om at han har en avvikende seksuell legning, og følelsen av hvilken byrde dette vil bli å bære gjennom livet. Narsissismen – den intense selvbeskuelsen – kan en se som et resultat av følelsen av annerledeshet. Og selvbeskuelsen har – som all narsissisme – et islett av selvnytelse. Opptattheten av andre menn går i ett med opptattheten av seg selv som mann. Den fører til et intenst behov for å granske seg selv, forklare og forstå. Og annerledesheten, med den ensomhet, angst, lidelse den medfører, gjør at tanken på døden stadig dukker opp, døden som en forløser og en befrier.

Nå er det viktig å understreke at Sveens første diktsamling ikke bare handler om homofili. Følelsen av fremmedhet og annerledeshet hos ”eg” i diktene kan like mye sees på som uttrykk for en generell eksistensiell krise, som de fleste mennesker gjennomlever ved inngangen til voksenverdenen knyttet til spørsmål som har med hva livet egentlig er, hvem en selv er, og hva en skal bruke livet sitt til å gjøre.

Gjennom hele samlingen veksler Sveen mellom rimede og urimede dikt. Han tar med andre ord hele det poetiske formspekteret i bruk. Enkelte dikt nærmer seg folkevisa, med taktfast rytme og en klar episk tråd. Andre er helt moderne i formen, uten enderim og fast rytme. De stadige stemningsskiftene i diktene understrekes altså av stadige skift i formen på en effektiv måte. I enkelte dikt er det tilløp til overdreven ordrikdom med mange ord og lite substans, men samlinga er fri for de klisjeene en kunne vente når en 20-åring gir seg i kast med de store livsproblemene.

Sveen etablerer en egen krets av symboler i denne første samlinga: Våren, skuggen, tjønnet, jord, himmel. Dette er symboler som han i varierende grad brukte også i samlingene som fulgte.

### **3.3 Jordelden**

Det første avsnittet i diktsamlinga *Jordelden* (1933) begynner i et helt annet stemningsleie enn den første samlinga slutter:

*Morgon! Morgon!  
Hjarta mitt let seg opp, munnen min lær,  
eg lyfter armane mot solrenninga,  
eg stormar ut over marken'  
i glitrande gras! (10)*

Her er det mye av den samme forventningen til livets vår – ”den ville vår” – som preget innledningen til *Andletet*. Et dikt som heter ”Ynglingen” helt i begynnelsen av denne samlingen er ett av de mest slående eksemplene på det en kunne kalle ”ung mann”-motivet hos Sveen. Han skildrer først ynglingens holdning som litt hjelpeløs og veik, men så står det:

– *Augo er svarte av ung trå  
og nasevengene skjelv.  
Og ynglingen kastar håret attende  
og ser seg ikring millom granene,  
og panna hans kvitnar høg og rein.  
– Han ber sigeren i seg,  
han ber undergangen i seg –  
det er ingen som veit. (12)*

De siste ordene her er merkelige på bakgrunn av Sveens egen skjebne. Det virker som om han er bevisst at den livsholdning han er i ferd med å velge, er en balansegang på en knivsegg, hvor suksess og katastrofe ligger hverandre farlig nær. Noe av det som gjør at katastrofen ligger så nær i denne ung mann-dyrkelsen, er opptattheten av det ytre, fysiske, ja dyriske ("nasevengene skjelv"), det sanselige eller forføreriske. Om det sanselige blir for betydningsfullt, er det lett å miste den moralske og ideologiske orienteringssansen.

Et annet dikt i innledningen til denne samlinga heter "Minning", og forteller om en 17-årig gutt som har stevnemøte med ei jente. De kysser hverandre, og han føler at hun er hans. Men så: "Men da med eitt vart mine hender slappe/eg visna, eg vart nomen på min hug" (24). Han trekker seg unna, og jenta ler krenket – og går. Samtidig er han opptatt av å skildre kjærligheten, den ekte kjærligheten, som skyldfri "Utan synd", som diktet heter hvor denne strofen står:

*Eg kysser di unge bringe  
og eig deg med mannsleg mynd.  
Så fri skal ein vera i hugen,  
så byrg skal ein kjenne elskugen  
utan synd! (16)*

Her er det nok en person av eget kjønn "eg" forholder seg til, ordet "bringe" er blant annet en indikasjon på det. Derfor er det viktig å betone at kjærligheten – all kjærlighet – er uten synd. I det siterte siktet, som i flere andre, avsløres ikke kjønnnet på det "du" som diktets "eg" forholder seg til. Jan Olav Gatland sier (Gatland 1990:152) at dette nok har sammenheng med at Sveen, som andre homofile forfattere, blir en mester i

å skjule kjærlighetspartnerens kjønn bak kjønnsnøytrale pronomener. Gatland antyder også at Sveen noen ganger skriver ”ho” i stedet for ”han” (sst. s. 150).

I det andre avsnittet i denne samlinga hylles den sanselige kjærligheten på ulike måter. Sterkest kommer dette fram i diktet ”Kjellarløgen”, denne luen som menneskene undertrykker i hverdagen med alle slags trivialiteter, men som enkelte lar slippe løs:

*– Men kanskje det så blir verande att  
to unge menneske etter dei andre;  
to som sit i ein troppegang  
og nærer kjellarløgen –  
heilt til sola på ny kjem så høgt  
at ho gyller serken åt hora  
i fjorde høgda. (42)*

Om hora, og sola som skinner på serken hennes, er en slags positiv påminnelse om den sanselige kjærligheten, er litt uklart, men diktet som kommer etter, ”Ei trøyst”, viser at forfatteren på en måte er opptatt av å fjerne moralske stengsler for livsutfoldelsen på en nesten sjokkerende måte:

*Lat kje att augo dine  
om du ser noko ilt!  
Det er alt slik som livet har vilja det,  
i samsvar med livsens rett  
og lovleg lagnad.*

*Det er hokke godt hell gale  
slik som du trur!  
Det er einast sjølvgjeven rettferd  
som utenkt og ubeden rår  
i all røyndom.*

*– Det er kje for deg å gruvle  
om godt eller vondt.  
Det er einast å godta verda –  
og utan tru eller tanke  
vera til! (43)*

Her er vi ved den ekstreme etiske subjektivismen, som kan sees på som en konsekvens av solipsismen vi tidligere har påpekt. Det er naturlig å se den i sammenheng med den annerledesheten som "eg" i Sveens dikt føler, og ønsket om å rettferdiggjøre det å følge sin natur, befri seg fra skyldfølelsen, når ens natur er annerledes. Men det er også naturlig å se denne subjektivismen i sammenheng med den voldsomme sanseligheten i Sveens dikt. Her er det nettopp det som skjer, som vi var inne på ovenfor: Dyrkingen av sanseligheten fører til at "sjølvgeven rettferd" blir den eneste moralske rettesnor.

I 1936 skrev Nordahl Grieg et essay om Knut Hamsun, og her finnes det tanker som kan ha en slags relevans også i tilfellet Åsmund Sveen. Grieg skriver om den gangen Hamsun satt naken til beltestedet i Paris og skrev Pan, og hvor forfatterens styrke bruser gjennom skogen og fjellene, "det er et landskap gjennomtrukket av kjønn" (Grieg 1970:169). Videre skriver Grieg: "Det er dristig diktning, heroisk, livsfarlig, og ubønhørlig dømt til nederlag. Der finnes ingen reserver, Hamsun har ingen etiske verdier å falle tilbake på" (sst.). På samme måten kan en si at vitalismen, livsbegjæret og ønsket om hemningsløs livsutfoldelse parett med ønsket om moralsk fristilling kan være med å forklare også Sveens utvikling under krigen.

Til nå har vi tatt for oss de to første avsnittene i *Jordelden*. Tematisk hører de sammen med diktene i *Andletet*, som vi har sett. På en merkelig måte utgjør altså *Andletet* og halvparten av *Jordelden* en enhet. *Jordelden* inneholder imidlertid to avsnitt til. Det ene består av dikt Sveen kalte "Bygdeviser". Det er korte, rimede dikt, gjerne med tre eller fire firelinjede strofer. Diktene forteller små historier om bygdefolks liv og levnet, ofte med en humoristisk vri. Disse tekstene har med andre ord et helt annet preg enn de diktene vi til nå har tatt for oss. Vi skal se nærmere på dem senere i denne artikkelen.

Det siste avsnittet i samlinga inneholder dikt som i formen ligner diktene i de to første avsnittene. I diktene i dette siste avsnittet er det imidlertid ingen tematisk sammenheng. Tekstene er enkeltstående dikt, og temperaturen i tekstene er mye lavere enn i de to første avsnittene. Diktene i dette avsnittet er noe av det svakeste i hele Sveens produksjon.

### 3.4 *Eros syng*

Diktene i samlinga *Eros syng* fra 1935 er ordnet i tre avsnitt, hvorav det midterste inneholder bygdeviser. Som i den siste delen av *Jordelden*, har også enkeltdiktene her titler, og de henger ikke sammen på samme måten som i *Andletet*.

Det første diktet, ”Vårnetter”, slår på en måte an tonen i denne samlingen. Den første våren, dvs. det første ungdommelige ønsket om å leve og erobre livet er forbi. Erttertenksomheten har meldt seg, ”no har eg gått den mørke dal/fram til ein ny vår.” (11) ”Under eit slør av mangfelde/har eg min kjærleik funne.” (Sst.) ”Eg” har funnet en slags ny plattform i livet etter at den første våren, beskrevet i *Andletet*, er forbi.

I et avsnitt i den første delen av samlinga med tittelen ”Sæle synder” som består av ni korte dikt, vender ”eg” tilbake til barndom og ungdom. Selv om forfatteren var bare 25 år da denne samlingen kom ut, tenker han på hvordan opplevelsene var sterkere den gangen, i en slags ungdommelig gammelklokhet:

*Eg vaknar kje no meir av lykke og angst,  
dei tider er døde,  
men brøden var lenge min.  
D'er rart å minnes ei tid da synda  
var så fin.* (31)

Her ser vi samtidig et eksempel på hvordan Sveen kan nøye seg med å rime enkeltlinjer i et dikt, som også ellers er preget av uregelmessighet. I denne samlinga, som i Sveens øvrige samlinger, finnes det dikt både i helt fri og helt bunden form, ved siden av den typen mellomting som vi har pekt på ovenfor.

Ellers skriver Sveen i dette første avsnittet også praktfullt om kjærlighet mellom mann og kvinne (hvis vi nå skal tro at kvinne er kvinne). Her er den heterofile kjærligheten skildret uten misstemning, uten hat og forakt fra ”eg” si side. Og slik skildrer han selve kjærlighetsmøtet, ett av høydepunktene i Sveens lyrikk:

*Men halvveges brann eg høgt i ein os,  
mi trå kunde inkje skåne.  
Eg fann ho åleine, sløkte eit ljøs.  
Det var berre mørkr og måne.*

*Da løsna min lengt i eit våleg stup  
lik gilbjørk i djuvet dotten.  
Og livet sokk i sitt ophavs djup  
der ingen kan røyne botten. (35)*

Mange av diktene tar opp temaer han har vært opptatt av tidligere. Han skriver om angst ("Angst"), om selvkjærlighet og selvopptatthet ("Ettertanke"), ja, om selvspeiling og narsissisme ("Draum"), om døden ("Utsoning"), om tvil og vankelmodighet (på egen legning?) ("Serenade"). Også i disse diktene er intensiteten mindre enn den var i Sveens tidligste dikt. Disse diktene har mer preg av avklaring og stadfestelse, mens diktene i hans første samling var preget av nyerobring og nyoppdaging.

Men i det siste avsnittet i *Eros syng* stiger temperaturen igjen. Her dreier det seg igjen om kjærligheten, den sanselige kjærligheten:

*Gi meg di hand og all di tru  
og opne dit fang for Eros!  
Så skal eg spegle i auga dine  
gnist av min eld og hungrig kjenne  
i dine kyssar smak av mitt blod.  
Ingen har levd som ikkje opna  
fanget sitt for Eros. (92)*

Men det flotteste diktet i dette siste avsnittet er det som handler om forholdet mellom kjærligheten og dyden:

*Eg bad kje om dygda –  
ein ber kje om skalet nett  
når ein lystar nota.  
Dygda er skalet på kjærleiken.  
  
Dygda er som dronningkåpe!*

*Utan dronninga  
eig ho kje levande verde.  
Utan den reine kjærleiken  
ruver dygda meiningslaus  
og vond  
som eit brudeslør på ei død kvinne.  
Men løyner dygda kjærleiken,  
da er ho god,  
som ein truskaps-ring på fingen åt ei gamal kvinne.*

*Eg bad kje om dygda.  
Eg ønskte meg kjærleik til å bera ho. (107)*

Bedre enn dette kan det ikke sies at dyd og kjærlighet henger nøye sammen, og under ligger den oppfatning at den prangende dyden oftest skjuler kjærlighetsløsheten.

### **3.5 Såmannen**

Åsmund Sveens tre første diktsamlinger kom ut i løpet av tre år. Så gikk det fem år. Først i 1940 kom den neste samlinga, *Såmannen*. I mellomtida hadde han gitt ut romanen *Svartjord*. Og alt det første diktet i denne samlinga røper at Sveen må ha hatt en religiøs vekkelser i løpet av disse fem årene. ”Hymne” heter diktet og framstiller skaperverket som en lovprisning av Gud, han som skapte alt:

*For deg, Herre, blømer blomane!  
Alle liljer angar for deg i somarkvelden,  
alle roser lyfter andletet berre mot deg om morgonen! (11)*

Også i mange av de andre diktene kommer det en religiøsitet til syne som ikke var der før. i ”Såmannen I” er Gud den som står imot de destruktive kreftene, djevelens verk: ”Satan sår, og Gud haustar.” (33) I det hele presenterer denne diktsamlinga oss for et svært tradisjonelt, todelt univers hvor godt står mot ondt, Gud mot Satan. Solipsismen er et tilbaketrukket stadium.



De destruktive kreftene, det onde, kommer til uttrykk i alle forfallstegnene i tida, både moralsk og politisk. Han beskriver det som skjer i Russland som en drøm som mistet kontakten med troen:

*Draumen som reis over Russlands sletter  
brydde ved foten av Kristi kross.  
Miste han rota i kjærleikstanken,  
kvarv han for himlen, kverv han for oss. (79)*

Vest-Europa beskriver Sveen som noe han har fått skildret som: ”– Ei fager mor i visdomshagen/millom friske, glade søner –” (81). I stedet finner han ”ein grådig gjelding/bak ei ståldør” (sst.). Kommunismen og kapitalismen er altså to ulike versjoner av den helt uakseptable ideologiske materialismen. I et dikt med tittelen ”Over dagens tekst” som står umiddelbart etter de to om Russland og Vest-Europa, synes han også å ta avstand fra det som skjedde i samtidas Tyskland. I to strofer heter det her:

*Og hører du ord om ættskyld  
og blod og fedreland,  
så vit at det gode hjartet  
sprenger all verdsens band.*

*Og skrik dei på større landnåm  
til gagn for træl og herse,  
så vit at menneskehjartet  
er større enn Universet. (84f.)*

Dette er merkelige ord med tanke på at Sveen på denne tida var på vei inn i sin aktive rolle som NS-medløper under krigen.

På denne måten ser vi at det er kommet et videre religiøst og ideologisk perspektiv inn i Sveens lyrikk. Samtidig er ”eg”-diktene færre, men de er der stadig i fullt monn, og dominerer fortsatt. Han skriver stadig dikt om hvordan ”eg” satset i forhold til en kvinne, på en måte som han ikke klarte å følge opp (”Brureflog”), han skriver om hvordan forelskelse skaper avhengighet og sjalusi (”I skogen”), og han skriver om maskulin skjønnhet, riktignok sterkt vulgarisert i forhold til tidligere:

*Når de kjem byksande liene ned i somarkvelden  
– eiketres lår, bjørketres bringe, hender av einerrot –  
ned til eit gamalt dansarhus på furumoen ved elva,  
og stig-inn i stuga og speiar i møybenken  
så huldrene fjetrast under augstålet,  
og når de skrid gjennom sal  
– raude og gule skjerf ikring harde halsar –  
og leikar med lamungen dykkar og dansar på bjørnlegger,  
da likar eg dyk...(23)*

”Til dei unge menn” heter dette diktet. Mennene som Sveen skildrer på denne måten, jakter riktignok på kvinner, men minst like framtrede er selvkjærlygheten:

*ja når de ligg med bringene berre liksom solbakkar  
der vårgras brydder,  
og freistar og elsker dykkar eigen manndom,  
da likar eg dykk...(24)*

Her må vi si at Sveen i påfallende grad nærmer seg den nazistiske manndomsmytologien som dyrker hanndyr med blå stålblikk og oksenakker, maskuline roboter med svulmende muskler og temmelig ensrettet tankeliv. I det ovenfor nevnte diktet stiller da også Sveen spørsmålet til de mennene han skildrer: ”Byggjer de samfund av ånd?” (25). Spørsmålet må sees på som uttrykk for en plutselig uro hos forfatteren selv over hvor den sanserettede mannsdyrkelsen har brakt ham hen, for det har liten sammenheng med det som sies forut for spørsmålet, og noe svar gis ikke.

Men likevel. Her finnes også – som i de tidligere samlingene – dikt som uttrykker medlidenhet med de små og svake, de som faller utenfor fellesskapet. I et dikt med tittelen ”Til presten” anklager han kirkens menn for å ha slått følge med de rike, mens de som forsto Jesu budskap, det var ”tiggjar og skjøke og ulykkesfugl” (77). Igjen er det materialismen Sveen er ute etter.

### 3.6 Modernist?

Er det så riktig å kalle Sveen modernist? I denne sammenheng kan det være interessant at han selv i et radiointervju etter krigen karakteriserte den lyrikken han ga ut i 30-årene (bortsett fra bygdevisene) som modernistisk. Særlig i de to første diktsamlingene Sveen ga ut, *Andletet* og *Jordelden*, finnes det et anslag som det ut fra mer allmenne kriterier må være riktig å karakterisere som modernisme. Her er de gamle tilvante former og forestillinger kastet over bord, og vi møter, som vi har sett, et splittet "eg" uten faste forankringspunkter i tilværelsen og preget av en følelse av meningstap og disharmoni. Her svinger det fra dødsdrift til vitalisme, fra angst til eufori, fra hat til kjærlighet og selvkjærlighet, fra håp til mismot, fra heterofil til homofil kjærlighet, og her er det omsorg for de små og svake side om side med beundring for de sterke og vakre.

Dette harmonerer ganske bra med den karakteristikk av modernismen en forsker som Torben Broström gir i en artikkel med tittelen "Modernismens gjennombrud i nordisk litteratur". Her heter det bl.a.: "Overalt i modernismen er der en fornemmelse af et lurende dyb, et fravær måske, en tomhed, et tab af mening, og henover det går dansen i talrige begejstrede variationer, tit i en lettelsens rus over frigørelse fra en gamle dødvægt." (Broström 1991:11) I den samme artikkelen er det et sitat fra Tom Kristensen som er interessant på bakgrunn av Åsmund Sveens tidligste lyrikk. Ifølge Tom Kristensen er det karakteristisk for modernismen at "alle harmoniske fordomme svigter,/farverne sprænges, og formerne sprænges,/og skønheden skabes af grelle konflikter." (Sst. s. 12)

Som en kuriositet, og ikke som noe endelig bevis på at Sveen var modernist, kan vi nevne at Arnulf Øverland som vitne i rettssaken mot Åsmund Sveen etter krigen opplyste at han som litterær konsulent for Aschehoug frarådet å utgi Sveens første diktsamling i 1932. Dette er på alle måter forståelig ut fra de synspunkter på hva lyrikk er, som Øverland sto for gjennom hele sin forfatterkarriere, og som han særlig har gitt et spissformulert uttrykk for i foredraget "Tungetale fra Parnasset" fra 1953.

Blant de norske lyrikerne som skriver dikt i frie vers i mellomkrigstida, har nok Sveen mest til felles med ekspresjonisten Kristofer Uppdal. Det ligger blant annet i opptattheten av det sanselige og i erosdyrkelsen. Den delen av

modernismen som er opptatt av moderne teknologi og moderne storbyvirkelighet, futurismen, og som vi finner innslag av hos en forfatter som Rolf Jacobsen, har Sveen lite til felles med. Sveen ser *innover*, mot et splittet sinn, ikke *utover*, mot en kaotisk og fremmedgjørende ytre virkelighet.

Når Sveen endelig begynner å se utover i den siste diktsamlingen, har han valgt et svært tradisjonelt og overforenklet skjema for sine virkelighetsbetraktninger. Viljen til å ta inn over seg splittetheten, disharmoniene og motsigelsene er borte, angsten ble for vanskelig å leve med. Veien fra livsdyrkelse til førerdyrkelse viste seg for Sveen, som også for andre i denne tida, å være forbausende kort. Sveen demonstrerte dessuten, som eksempelvis Knut Hamsun, Rolf Jacobsen og den amerikanske forfatteren Ezra Pound, det mange har oppfattet som paradoksalt, at veien fra estetisk radikalisme og anti-tradisjonalisme til det politisk reaksjonære kan være ganske kort. For alle disse forfatterne dreide de reaksjonære holdningene seg om en reaksjon mot det de oppfattet som kaos- og oppløsningstendenser, sosial uro og dekadanse i samtida.

### **3.7 Svartjord**

I et brev til Sven Moren i april 1936 skriver Åsmund Sveen at det er svært viktig for ham å få et stipend han har søkt om. Han vil ha ro den kommende sommeren ”til å gjera den nye boka ferdug, der er ei forteljing frå Elverum som eg set gode voner til.” Her er det nok romanen *Svartjord* han arbeider med. Den kom ut året etter.

Det er ikke helt tilfeldig at han kaller arbeidet en *fortelling*, ettersom Sveen i atskillig grad benytter elementer fra folkelig fortellerstil i denne teksten. Språket er enkelt, men mange vil synes at de mange dialektordene gjør boka vanskelig å lese likevel. Forfatteren bruker mye dialog, og prøver ofte med hell å vise at folk på bygdene i Norge uttrykker seg kortfattet, men meningsmettet. Han legger gjerne ordtakslignende utsagn i munnen på personene sine, på en måte som får en til å tenke på de store replikkunstnerne i norsk diktning.

Svartjord er en gård. Den ligger i ei grend som i romanen blir kalt Ulvberget, og er den største gården i grenda. Størst var gården i den tida Gamaulfsbergern drev den først på 1800-tallet. Han hadde en tendens til å

skaffe seg eiendom både på ærlig og uærlig vis. Da Ulfsbergern døde, var han ”så rik dei kunde grava ned han i pengar, men verkbrotin og øyelagt på sjela.” Den grenda Sveen skildrer i *Svartjord*, kunne ligge mange steder i traktene rundt Elverum, men han har nok særlig tenkt på sin egen hjembygd, Sørskogbygda.

Gården Svartjord er sentrum i Sveens roman, ikke primært som næringsenhet, men som sosial enhet. Egentlig finnes det ikke noen hovedperson i boka. *Svartjord* er mer en kollektivroman, der det sentrale er skildringen av menneskekollektivet som er knyttet til gården.

Helt i begynnelsen på fortellingen får vi høre at handlingen begynner i 1883, og med denne nøyaktige tidfestingen venter en at skildringen av samfunnsforholdene og samfunnsdebatten i tida vil få en viss plass i fortellingen. Noe av dette får vi også, men mindre enn forventet.

Når det gjelder miljøet som skildres i boka, kjenner vi igjen Ulvberget som ei Østerdals-grend med noe jordbruk og mye skogbruk. Vi får også høre at folkene på Svartjord er på marked i stasjonsbyen, dvs. de er på Grundsetmarten i Elverum. Men egentlig spiller heller ikke skildringen av lokalmiljøet noen stor rolle i fortellingen. Det er menneskene forfatteren er interessert i, deres tanker og følelser, deres tro og overtro, deres håp og skuffelser, og hvordan de lever og handler i forhold til hverandre. Og her kan en bare forundre seg over hvor mye psykologisk kunnskap og livserfaring Sveen – som var midt i 20-årene da han skrev boka – hadde klart å skaffe seg. Sveen viser også en mesterlig evne til å holde orden på et stort persongalleri, og på et nett av handlingstråder som knytter disse menneskene til hverandre.

I tid spanner handlingen over bare snaut et år. Men tidsspennet blir utvidet ved at vi får høre om hendelser i tidligere tider som kaster skygger inn i nåtida. De menneskene som står i sentrum for handlingen, bærer med seg både sin egen og slektens fortid. Dette kommer til uttrykk blant annet ved at det er knyttet en vanskjebne til alt som har med Svartjord å gjøre, som går langt tilbake i tida.

Det sosiale miljøet i fortellingen er preget av de skarpe klasseskillene i det gamle norske bondesamfunnet: ”På Svartjord var det i alle fall to slags

hushald, og hadde så vori sea Gamlulfsbergern brukte, godmat bar dei inn i matsalen, grismat sette dei på kjøkenbordet.” (39)<sup>42</sup> Overklassen er først og fremst representert ved sjølfolket på gården og andre selveiende bønder og skogeiere i bygda. Til denne gruppen hører også en sakfører og noen embetsmenn vi hører om et par steder. Huslæreren på Svartjord, Paul Gløersen, som skal bli prest, må en også regne med til denne gruppen. Til underklassen hører de som arbeider på gården, men her må en igjen skille mellom to grupperinger. Husbondskaren Embret, gårdskaren Otto og legdegutten Hans Gukku definerer seg selv som arbeiderklasse. Tore og Sille, som også arbeider på gården, kommer derimot i en slags mellomstilling fordi de er av bondeslekt som det har gått ut med. Målet for dem er helt klart å bli selveiende bønder igjen, og i denne planen synes de å ha forfatterens sympati.

Sjølfolket på Svartjord utgjør tre generasjoner. Eldst er gamla, som hun for det meste blir kalt i fortellingen. Hun dør i slutten av boka, men det er hun som eier gården, og helt til hun trekker pusten for siste gang, er hun den som tar de viktige beslutningene i gårdsdrifta. Hun skildres som sterk, men snill, rettferdig og godt likt. Hun er den som har måttet ordne opp når sønnen Gunner har stilt seg dårlig, noe som har hendt ikke så sjelden. Både Gunner og kona hans, Andrea, vil nok gjerne ordne opp, men de har ikke den autoriteten som gamla har.

Gunner er svak. Han selger unna skog som han ikke eier, for å få mer penger mellom hender. Overtroisk og dum blir han framstilt i en kostelig episode der han tenker på Gamlulfsbergern ”som møtte den vonde ved korsvegaskilet ved Østgarden og lova han ei sjæl mot ei tynne sølvpeng.” (107) Gunner oppsøker selv samme stedet tre torsdager på rad, og den tredje torsdagen kommer det en hesteskys med en kar på som Gunner tror er fanden selv, men som viser seg å være den nye sorenskriverfullmektigen! Her blir kanskje overtroen og uvitenheten framstilt som noe mer omfattende enn det som står til troende.

Forholdet mellom Gunner og kona Andrea har vært nedfrosset i mange år, både emosjonelt og seksuelt. Det henger sammen med at Gunner har latt seg friste av andre kvinner, men det henger også sammen med at Andrea ikke ser ham som en skikkelig mann. Utsultet som hun er erotisk, gjør hun

---

<sup>42</sup> Tallene i parentes viser til Åsmund Sveen: *Svartjord*, Oslo 1937.

ikke mye for å skjule sine tilnærmelser til de yngre tjenesteguttene på gården. I så måte blir hun framstilt som temmelig vulgær.

Andrea kommer fra en liten plass i bygda, og tidlig i romanen får vi høre at hun er godt likt blant tjenestefolket fordi hun gir seg tid til dem. Men etter som hendelsene utvikler seg, blir hun mer og mer ondskapen selv. Ja, hun er den personen i romanen som framfor noen skaper uhygge og ustemning rundt seg ved hat, baktalelser og annet fanteri. Det er også Andrea som med sin hevnløst og skruppelløse framferd skaper den helt store katastrofen mot slutten av boka.

Gunner og Andrea har fire barn: Eldstejenta Synnøve, Bertha, og de to guttene Fredrik og Reier. Av disse fire står Synnøve mest sentralt i fortellingen. Hun synes å være laget av et annet stoff enn de andre Svartjordfolkene. Hun er tenksom og følsom, og i henne finner teologen og huslæreren Paul Gløersen resonansbunn for sine tanker om det store ved poesien, særlig den guddommelige poesien. Hun lytter også på ham når han taler om kjærligheten, ikke hverdagskjærligheten, den grove og fysiske elskoven, men den åndelige kjærligheten, den usmittede og rene.

Sveen er ikke nådig når han skildrer hykleriet hos denne teologspiren. For den som lar seg fange i Andreas garn, stikk i strid med egen høystemt tale, det er Paul Gløersen. På Grundsetmarten blir han sur på Synnøve og reiser hjem alene, og hjemme på gården blir han et lett bytte for den utsultede Andrea. Samværet få konsekvenser, og i en alvorlig krangel med Gunner kan ikke Andrea dy seg. Hun forteller at Paul er faren til barnet, mens Synnøve uforvarende hører hva som blir sagt. Dette tar hun så tungt at hun tar livet av seg. Synnøve blir framstilt som et uskyldsrent og kanskje litt godtroende offer for de andres ondskap og hykleri. På det viset er hun det mest talende eksemplet på at det følger ulykke med Svartjord og folkene som bor der.

Om vi så går over til å se på de som utgjør arbeiderklassen i romanen, er husbondskaren Embret og legdegutten Hans Gukku dem vi får høre mest om. Hans Gukku er interessant fordi Sveens utforming av denne fattiglemsskjebnen viser i hvilken grad han hadde medfølelse med de som sto aller svakest. I noe som nærmer seg en ren forfatterkommentar, heter det:

*Men det var ikkje medkjensle han trong, legdguten hell. Det hende some synte'n noe slikt, da vart han mistruall. Han hadde gått inn i ei ny verd, hadde dei synt'n litt vørndnad. Men hokken vørder ein ungstakkar som ikkje har anna verje enn fattigkassa? (118)*

Det er særlig én episode som viser i hvilken grad Hans Gukku får gjennomgå. En skolekamerat kaster i stykker en glassrute, og Hans får skylda for å ha lokket kameraten til det, helt grunnløst. En klassevenninne griper inn, og det ender med at kameraten får noen milde rapp over baken. Denne kameraten er en søstersønn av Andrea, og her viser hun ondskapen sin igjen ved å sørge for at Hans Gukku får en skikkelig omgang juling – fordi han lokket – mens de andre elevene ser på. Hans blir en stund mer eller mindre gal av forfølgelsen han opplever, og en stund senere oppdager Tore at han er i ferd med å tenne på låven på Svartjord. Dette får Tore forhindret.

Senere får vi noen ymt om hvordan Hans Gukku utvikler seg, som tyder på at han blir en opprører mot all undertrykkelse og urett. Ja, det står også noe om at han drømmer om å bli en dikter og folkefører.

Ellers er husbondskaren Embret den som er politiker i denne gruppa, og det er særlig gjennom ham at vi får noen glimt fra samfunnsdebatten i samtida. For ham er Venstre et parti for kakser, skolemestrer, skrivere og klokkere, det vil si for folk som også er en overklasse, sett fra hans synspunkt. Embret taler på vegne av virkelige småfolk: ”Nei aldri blir det noe virkelig betre, skal je seie døkk, førr enn småfolk slær seg ihop og får stemme på seg *sjølve*.” (47) Av de andre blir han karakterisert som anarkist. Han står altså for en ideologi på ytterste venstre fløy, som hadde mange tilhengere på denne tida, både i Norge og ellers i Europa.

Embret sier også et sted at *arbeiderbevegelsen* en dag kommer til å få makten i landet, og at storingen – som han sier – da vil få erfare at det er andre tider. ” – Sos’jalister og slikt pakk har vi tukthuset åt”, sier Gunner da (229).

Denne akkederinga mellom bonden Gunner og husbondskaren og anarkisten Embret hører Tore, gardsgutten med bondeblood i årene. Og Tore holder med Embret, det er det ikke noen tvil om. Samtidig er ikke Tore



politisk bevisst og engasjert på samme måten som Embret. Han bare registrerer og sympatiserer.

Skal man snakke om noen hovedperson i denne boka, så er det Tore. Egentlig får vi høre mer om flere av de andre personene i fortellingen enn om Tore. Når han likevel blir så sentral, kommer det av at han framfor noen synes å ha forfatterens sympati. Dette får en følelsen av allerede da han blir presentert i begynnelsen på boka. Han blir skildret som alvorsfylt og arbeidsom, han er opptatt av å gjøre rett for seg som slåttekar, selv om han er ung, og framfor alt: Han skal rette opp igjen vanskjebnen til de deklasserte foreldrene som mistet alt. Han skal tjene penger, kjøpe jord og skog, og bli bonde.

Men Tore skal ikke bli stor ved å trække på de andre. Det er Tore som tar seg av Hans Gukku, det er han som har en moral å sette opp mot hatet og ondskapen han ser rundt seg på Svartjord. På vei til Svartjord første gangen treffer Tore hun som blir kjæresten hans. Sille heter hun. Og det er i samtale med henne at han utvikler tankene sine om det gode og det onde i menneskene. Han sier et sted følgende:

*Det som held-på å vekkje-opp det gode inni oss, det vil vi til livs.  
Vondskapen i oss vil tyne det, og vi veit det ikkje sjølve. Slik trur je  
det er med oss. Håfor skulde vi elles hata døm som har det vondt?  
(208)*

Her synes det som om forklaringen på det gode og det onde finnes inne i menneskene et sted, som krefter som kommer innenfra, og ikke skyldes ytre påvirkning, eksempelvis fra det menneskelige miljøet man lever i, eller fra de sosiale forholdene. Dette gjenspeiler en form for dualisme som ligner på den vi fant i Sveens siste diktsamling før krigen.

Ellers er skildringen av kjærligheten mellom Tore og Sille noe av det vakreste i denne boka. Her kommer den erotikeren vi møtte i Sveens lyrikk tidligere i 30-årene, igjen til sin rett. Tore og Sille har evnen til å være gode mot hverandre, og de snakker sammen om viktige ting i livet uten at misunnelse og mistanke får råde. Tore har lyst til å være sammen med Sille på ordentlig, og prøver å lese oppbyggelige bøker for å drive bort de onde lystene, uten at han blir særlig grepet av det han leser. Men han klarer å la

Sille være, og blir på den måten stående i kontrast til Paul Gløersen. Paul preker om den åndelige kjærligheten uten at han klarer å praktisere den. Tore praktiserer den uten preke. Ikke minst av den grunn synes han å ha forfatterens sympati.

Det ligger noe symbolsk i det at Tore og Sille møtes første gangen ved Ulvos, en liten plass under Årnes, gården som Otto og Berthe arver. Otto lover Tore at han skal få kjøpe Ulvos, og helt til slutt i romanen tenker Tore at det er denne plassen som skal bli framtida hans. Der vil de to bli fri for ondskapen på Svartjord. ”Til Ulvos var det han hadde tenkt seg, der skulde dei ta-til, han og ho Sille kjeriinga hans. Gjera torpet til gard og eiga det ukrysst.” (269)

*Svartjord* viser slektskap med bygdevisene på den måten at boka forteller om folkelig tro og overtro, om trolldom og gjengangere, om synske folk og folk som driver med blodstemming. Det blir for eksempel fortalt at Kerste Ås, bestemoren til Tore, har Svarteboka og driver med trolldom. Et annet eksempel er at gamla på Svartjord en gang var med barn med Tølløv Ås, faren til Tore. Gamla ble på setra til ungen kom senhøstes, og druknet barnet i ei myr, etter det folk sa. Ved den myra kunne en høre en unge som ropte på moren sin om nettene, fordi han ikke kom i kristen jord, ble det sagt. Mot slutten av romanen, rett før hun skal dø, forteller gamla til presten at barnet var dødfødt.

I det hele er det tydelig at Sveen er mer *forteller* enn ideolog og moralist. Han skildrer menneskene med deres gode og dårlige sider uten selv å ta veldig eksplisitt stilling. Jeg har tidligere pekt på at Tore er en slags helt, og det kan derfor være fristende å se de positive sidene hans som et uttrykk for de idealene forfatteren står for. Problemet er at det ikke er særlig klart hva Tore egentlig står for, ut over en helt allmenn rettferdighetssans og sympati med de svake. Atle Kittang har vært inne på dette i en artikkel om denne romanen. Han sier at Tore symboliserer

*vona om eit alternativ. Men denne lekamleggjorde vona er utan innhald. Forfattaren har ikkje vilja – eller kunna – stake ut nokon retning for Tores nye liv. Han og Sille skal starte 'frå botnen', ein annan stad, på ein annan gard. Det er alt.* (Kittang 1995:69)

For øvrig har Kittang gjort det til en hovedsak i sin tolkning av romanen å vise hvordan Sveen har villet skildre hamskiftet i norsk landbruk på slutten av 1800-tallet, og hvordan overgangen fra naturalhushold til pengehushold og alt som fulgte med det, førte et menneskelig forfall med seg. Dette er muligens *ett* moment i romanen, men neppe det viktigste. Denne artikkelen ble publisert første gangen i 1975, og tolkningen forteller nok mest om den marxistiske litteraturkritikkens dominans i 1970-årene, og at alt skulle bringes inn på den formelen. De sosiale forholdene i den tida som ble skildret, var basis for all tolkning. For eksempel er det vanskelig å lese ut av romanen en ensidig standpunkttaking *for* verdiene i det gamle bondesamfunnet, blant annet fordi det blir sagt så lite om disse verdiene. Og som vi alt har vært inne på: Tore representerer for mye bare *seg selv*, og for lite mer allmenne krefter i samfunnet, til at en kan si at det er han som skal ta opp arven.

Og her er vi ved noe av svakheten i denne fortellingen. Forfatteren river oss med i skildringen av dramatiske hendelser, men en undrer seg ikke så sjelden over hva han egentlig har villet med all dramatikken. En føler at forfatteren noen ganger har hatt å gjøre med en litt for ustyrlig fortelleglede. Nå skal det også legges til at slutten på boka har en form som gjør det naturlig å tro at Sveen hadde planlagt en fortsettelse på fortellingen. Kanskje hadde intensjonene hans vært klarere om vi hadde fått denne fortsettelsen?

Når man vet at Åsmund Sveen tre år etter at denne romanen kom ut, sluttet seg til NS-folkene, kan en ikke unngå å lete etter tegn i denne retningen, selv om det på en måte blir å lese romanen med etterpåklokskap. Men selv med fasiten kjent, er det vanskelig å finne slike tendenser. Et sted i romanen spør sakfører Willumsen bonden Halvor Hovi hvorfor ikke bøndene skaper Norge i sitt bilde. ”I forråder jo selv Eders egenart! Og først og fremst: I mangler *føreren*.” (159) Ordbruken her er naturligvis påvirket av begreper som svirret i luften i slutten av 30-årene, og det er vel også tydelig at Sveen her, som Atle Kittang sier, ”har eit ærend til si eiga samtid.” (Kittang 1975:?) Men dette er det eneste stedet i boka der dette og lignende spørsmål kommer opp, og man kan vanskelig si at det er noe sentralt tema i romanen. Tvert imot må en si at i den grad man kan lese ideologiske og moralske holdninger ut av romanen, er de stikk i strid med fascistiske grunnholdninger. Også sitatene fra romanen i det foregående

skulle gi klare indikasjoner i den retning. Men det kan være riktig, som Kittang også er inne på, at den holdningsmessige indifferensen i boka, og hos forfatteren, var noe som gjorde Sveen åpen for trykket fra fascistkreftene i tida, når dette for alvor satte inn.

### 3.8 Bygdevisene

Bygdevisene har den språklige fantasien og billedrikdommen til felles med Sveens dikt fra 30-åra. Ellers er de meget forskjellige. Bygdevisene er alle skrevet i bunden form. På den måten ligner de mer på Sveens tenåringsdikt. De er sangbare og har lånt mange trekk fra folkelige diktformer. Strofeformen og rytmen varierer, men det er en strofeform som det finnes flere av enn andre, og det er fireversingen med fire trykktunge stavelser i 1. og 3. linje og tre trykktunge stavelser i 2. og 4. linja. Dette er også den vanligste strofeformen i folkevisediktningen.

Enkelte av bygdevisene er korte som stevet, helt ned til to firelinjers strofer, og de minner om stev også på den måten at de har et finurlig sluttpoeng. Andre har et mer episk preg. De er lange og forteller en historie, som balladen. Enkelte tekster kunne også kalles *regler* fordi de legger mer vekt på ordlek og språklydeffekter enn på det å formidle et budskap. ”Småfen’lokk” er et eksempel på det. Den er ei vise som skal lokke småfeet inn fra beitet. Enkelte av Sveens bygdeviser har også omkved, som middelalderballaden. I Sveens samling av bygdeviser finnes det ellers folkelige diktformer som kulokk (”Kulokk”), drikkeviser (”Drikkevise”), bånsull, ulike typer viser som skildrer arbeidsoperasjoner i landbruk og skogbruk (Tømmerkjøraren”), og det finnes små viser som nærmer seg visdomsdiktet i Håvamål-tradisjonen (”Lagnad”, ”Min kjærast”).

I bygdevisene har Sveen i høyere grad enn i sine modernistiske dikt trukket inn språkmateriale fra sin egen hjembygd, Sørskogbygda. Tekstene gir et sterkt preg av å ha utgangspunkt i muntlig tradisjon, blant annet ved at han føyer inn dialektord og talemåls vendinger fra eget bygdemål. Dette gir ekstra liv til den temmelig konservative nynorsken han ellers bruker i sine dikt. Dette kan en eksempelvis se i denne visa:

*HAN INGERS-JON*

*Han Ingers-Jon rådde seg kjering  
og kjørøld tå alle slag.  
Så gjekk han stad og fekk tæring  
og do fram på våren ein dag.*

*Hau, då vart det tomt på Bråtån,  
det var så det skreik frå horr krok!  
Epla vart etne tå råtån,  
og'n Velt-Jon var reint uta brok.*

*Og armoda auka med gjelda.  
Ja den tida sat dei og svalt,  
og sådde – det gjorde dei sjelda.  
No er det ansleissen alt!*

*No har dei frøkorn i bingen,  
for'n Velt-Jon fekk Bråtån i hevd.  
– Og'n Ingers-Jon – han minnest ingen.  
Det var som'n aldri ha levd. (29)<sup>43</sup>*

Det er mye burlesk *humor* i bygdevisene, og det formidles mye folkelig visdom og folkelig tro og overtro i dem. Tonen er også temmelig grov i noen av tekstene. Også på den måten merker en at visene er inspirert av tanker og uttrykksmåter i folkedypet.

Ei av bygdevisene som Sveen sjøl var stolt av, og med god grunn, var “Ho Anne på Buen”. Den går slik:

*Ho Anne på Buen var ven som ei sol  
med eldvarme augo og krølltopp.  
Ein rikbuse fór der og fridde og mol –  
og far hennes budde til brøllopp.*

---

<sup>43</sup> Sidetall i parentes referer til Åsmund Sveen: *Bygdeviser*, Oslo 1970.

*Ho Anne la-på ein inderlig eid  
at ho hadde alder fest'n.  
I kyrkja ho skreik eit tvefaldig nei –  
det hørde kje gamlpresten.*

*Men så vart ho kjerling med makt og mynd,  
og mannen fekk stange-tå seg honna!  
Og no er a kvassøygd og toppen tynn –  
dei segjer ho er hardkyndt med bona. (20)*

Her er det et vel plassert psykologisk poeng som Sveen lar komme indirekte til uttrykk i siste linjen. Hanne lar neste generasjon unngjelde for frustrasjonen over den tvang hun selv har vært utsatt for. Som i mye folkelig fortelling er sluttpoeng av denne typen, dvs. utsagn og opplysninger av ymse slag som kaster nytt lys over det som tidligere er sagt i visa, typisk for mange av Sveens bygdeviser. En annen vise forteller en historie enda mer kortfattet og knapt:

#### SVULUA

*Når våren speller med jonsokver  
og småfuglen smett i alle leider,  
då står det ein gubbe borti gala her  
og glåmer på svulua – og teier.*

*Når våren speller med småfuglver,  
då byggjer det ei svulu over svala.  
Når hausten svart over stubbmarken' fer,  
då brenner dei likhalm borti gala. (25)*

Som i Sveens modernistiske lyrikk i 30-årene, er kjærligheten et tema også i flere av bygdevisene. Men i allmennhet er tonen mer dempet enn i de modernistiske diktene, sensualiteten og den ekstatiske erotismen er fraværende. I stedet fortelles det småhistorier om et "eg" som skal gifte seg til jonsok og ikke har ro til å vente ("Å Mari mi"), om en rimelig vellykket livets pardans for to i slit og forsakelse, som i hvert fall hadde hverandre ("Ein dans"), om den som blir sveket ("Attegløyma"), og om kjærlighetssviket ("Brureflog").

Også i bygdevisene kommer det av og til inn en personlig, for ikke å si privat tone, som bryter med den mer allmenne holdningen som ellers preger visene. I et dikt som "Vinteren" er det naturlig å lese inn en tolkning som har å gjøre med Sveens egen skjebne under krigen:

### VINTEREN

*I denne unge mørkjingskveld  
eg einsam gjennom skogen går.  
Og på mi panne snøen fell  
og i mitt ville hår.*

*Du stryk så skumleg på min veg  
du fugl som hastar heim før natt.  
Det var ein vår som vengja deg,  
men han kjem aldri att. (66)*

Den våren det er tale om her, refererer åpent til den våren det var tale om i Sveens tidligste dikt. I mange av bygdevisene finnes det ellers en form for dødsbevissthet, som ofte er knyttet til gamle menneskers refleksjon over livet. Her som i ungdomsdiktene velger Sveen ofte gamle menneskers synsvinkel:

### GAMLA

*Når våren kjem til dalen  
og trollar lauv på gamal grein  
og vermer frø i molda  
og merg i skjøre bein,*

*då sit eg sør i bakken  
med takksemd i mi trøtte sjel.  
For visst er verda syndig,  
men Herregud så sæl!*

*Takk at du enno drøyper  
din ljoske i min augnekvarm!  
Det er visst kaldt i jorda,  
og våren er så varm. (58)*

Bygdevisene forteller noe om hvilken evne Sveen må ha hatt til å suge til seg, beholde i minnet og omforme til egen diktning folkelig uttrykksmåte, folkelig visdom, folkelig fortelling og folkelige vers av mange slag. På den måten trekker bygdevisene på den samme siden av Sveens begavelse som romanen *Svartjord*. Sveen har naturligvis lest mye, men bygdevisene røper en uomtvistelig evne til å hente ideer fra egen kontakt med bygdelivet og den folkelige kulturen.

Sammenligner vi Sveens bygdeviser med hans modernistiske dikt, ser vi at han evnet å uttrykke seg i svært ulike litterære former med røtter henholdsvis i ruralt og i urbant miljø. Han dikter tradisjonsorientert med utgangspunkt i den førmoderne kulturen han vokste opp i i Sørskogbygda, og han tilhører samtidig den europeiske storby-avantgarden med den modernistisk orienterte delen av forfatterskapet. Spør man hvor Sveen hadde sin *egentlige* tilbøyelighet, eller hvilken litterær form han følte seg mest komfortabel med, ville han neppe kunne gi et definitivt svar i den ene eller den andre retningen. Og det er nok en side ved Sveens begavelse, dette at han kunne gå inn i svært ulike litterære former og bruke dem med stor behendighet. Jeg tror man kan si det slik at det er en viktig del av hans personlighet, hans egentlige "eg", dette å ta på seg ulike litterære forkledninger. Per Arneberg er inne på dette i et forord til Sveens *Bygdeviser* (1970) når han sier om Sveen at "hans intelligens var usedvanlig smidig" (Arneberg 1970:5). Men dette er også til tider en problematisk side ved Sveens begavelse, på den måten at han ikke fant fram til en form som fullt og helt var *hans egen*, dvs. som var helt til bunns personlig og original.

Som vi senere skal se, har vurderingene av de ulike delene av Sveens forfatterskap vært delte, og det finnes dem som mener at bygdevisene er Sveens beste dikt. Willy Dahl sier for eksempel at Sveens beste diktsamling er "den jordnære og stillferdig-humoristiske *Bygdeviser*, 1943" (Dahl 1984:363). Jeg er enig i at det er et voldsomt språklig driv i mange av disse tekstene, og sluttpoengene sitter ofte akkurat slik de skal, men jeg synes likevel diktene i Sveens to første samlinger i 30-årene er mer uttrykksfulle og lodder dypere. Men bygdevisene hører absolutt til det beste hos Sveen.



## 4.0 Krigen

### 4.1 Norsk ånd og vilje

Åsmund Sveen var en etablert og respektert forfatter og kritiker da han til manges forbauselse gled inn i miljøet av NS-sympatisører utover i 1940. Han meldte seg inn i NS den 21. november 1940. Riktignok betalte han ikke medlemskontingent for mer enn ett år, men var nok så god å ha for makthaverne at de så stort på akkurat *det*. Han fikk raskt prestisjefylte og økonomisk innbringende verv innenfor kulturlivet. I 1940–41 var han sekretær i Pressedirektoratet, i realiteten en sensurinstans for pressen. I 1941–42 var han byråsjef i Kulturdepartementet. I 1942–43 var han sjef for Teaterdirektoratet, mens han fra juni 1943 ble ansatt som såkalt tilsynsmann og kontrollør i Aschehoug forlag. I realiteten dreide det seg om sensur også her. I denne stillingen ble han riktignok ganske fort overflødig, ettersom manuskriptene snart uteble p.g.a. forfatterboikott.

Kanskje begynte det så tidlig som i 1934. Da hadde han fått stipend for å oppholde seg noen måneder i noe som het Deutsch-Nordisches Schriftstellerhaus i den tyske byen Travemünde. Her møtte han det nazistiske Tyskland hvor Hitler hadde tatt over makten året før. Gordon Hølmebakk har gitt ut en samling brev fra en lang rekke forfattere til Gyldendal med tittelen *En annen fest* (2000). Her finnes det et svært interessant brev fra Åsmund Sveen til Harald Grieg, datert Travemünde den 1. september 1934. Her forteller han blant annet at han har vært i Hindenburgs begravelse, og at han har hørt en valgtale av Hitler i Hamburg, ”alt sammen storartede ting” (Hølmebakk 2000:85). Videre sier han et sted i brevet at

*møtet med Tyskland – det gamle og det nye – [har] vært en opplevelse som jeg ennå ikke selv aner virkningen av. Fra første stund har jeg møtt det hele nøkternt og rolig, jeg var forut inntatt mot, og jeg kan bare si at den unge tyske mentalitet er noe helt annet enn vi faar inntrykk av oppe i Skandinavien. Og mange ting som jeg er uenig med disse ivrige menneskene i, har jeg lært og se bakgrunnen til og dermed ogsaa forstaa. (Hølmebakk 2000:85)*

Under krigen ga Sveen, som vi tidligere har vært inne på, ut en samlet utgave av sine *Bygdeviser* i 1943.<sup>44</sup> Han var dessuten redaktør for antologien *Norsk ånd og vilje* (1942). Dette var en litterær lengde-snittsantologi, som særlig skulle dokumentere nordmennenes nasjonale legning ned gjennom tidene, slik den har kommet til uttrykk i diktningen. I svært mange tilfeller ser en hvordan utvalget er tendensiøst. Fra *Kongespeilet* tar han f.eks. med et avsnitt om hirden og et avsnitt om troskap mot føreren. Fra Nicolai Wergelands *Mnemosyne* er det tatt med et kort avsnitt som kan få oss til å tro at Wergeland var tilhenger av førerprinsippet. Bjørnson er representert med tekster hvor han anbefaler Norge å gå med Tyskland, mot England og Amerika, men naturligvis i en helt annen historisk situasjon enn den som hersket i 1940-årene. Sveen har dessuten i helt oppsiktsvekkende grad prioritert sine egne åndsfrender under krigen, som eksempelvis Finn Halvorsen, Kristen Gundelach og Cally Monrad. Dessuten tar han med tre svadapregede og sterkt propagandistiske taler av Quisling. Særlig dette siste viser i hvilken grad han var kjøpt og betalt av NS-regimet.

## 4.2 Avisartikler

I tillegg til dette skrev Sveen et par artikler under krigen som under landssviksaken mot ham ble trukket fram som svært kompromitterende. Den ene sto trykt i *Fritt Folk* den 10. januar 1943 under tittelen “Kunsten og tiden”. Her erkjenner han at “den nye tid” eller “nyordningen” som det vekselvis heter, til nå i liten grad har materialisert seg i kunsten, ja, den nye tids åndsliv lar seg foreløpig bare spore som symptomer og tegn. Og mange vil vel steile når de hører at han finner slike tegn hos forfattere som Ibsen og Edith Södergran. Derimot er det kanskje ikke så påfallende at han finner tegn i positiv retning hos forfattere som Olav Aukrust, Hamsun, og kunstnere for øvrig som Chr. Sinding og Gustav Vigeland. Når han ellers skal uttrykke hvilket kunstsyn han positivt står for, blir det abstrakt og svadapregede som vanlig var når nasjonalsosialistene skulle forklare den nye tid: “Tidens *egenidé* ligger enno i mørket bak fødselsesveene”, heter det blant annet. Hva han angriper, er særlig liberalistisk og marxistisk, dvs. materialistisk ideologi og filosofi, samtidig som rasjonalismen får gjennomgå.

---

<sup>44</sup> *Bygdeviser* ble utgitt på nytt av Den norske Bokklubben i 1970. Per Arneberg sto for utvalget.

I den andre artikkelen, som ble publisert i *Fritt Folk* og i *Nationen* den 29. januar 1944 under tittelen “Hvorfor jeg er medlem av NS”, kaller han seg spiritualist og idealist. Han setter likhetstegn mellom materialisme og rasjonalisme, og sier at oppgjøret med rasjonalismen nå ytrer seg som en historisk-politisk bevegelse under nasjonalsosialistisk lederskap. Denne bevegelsen skal ”gjenføde den hvite manns verden”, som han sier, ”ellers er aftenlandene dømt til undergang”. Marxismen fører med seg hat mot Gud og opprør mot det guddommelige budskapet, sier Sveen. Her dukker, som vi ser, det kristne tankegodset opp igjen som vi så i hans lyrikk fra slutten av 1930-årene.

For å redde vår sivilisasjon fra det kaos som liberalistisk og marxistisk politikk har ført Vesten opp i, er det nødvendig med “en ny idealistisk bevegelse som søker åndelig erkjennelse og springer ut av elementær religiøsitet.” Denne nye bevegelsen, som altså er nasjonalsosialismen, skal være “en veldig bølge i historiens hav”, sier han. Igjen ser vi hvordan han i karakteristikken av nasjonalsosialismen glir ut i en vag og bilderik uttrykksmåte, som er så upresis og uklar at den nærmer seg det intetsigende.

Mange av utsagnene i denne artikkelen viser klart i hvilken grad Sveen manglet bakkekontakt når det gjaldt politikk. Han vurderte samfunns-spørsmål som følelsesmenneske og estetiker, ikke som politiker. Han sier videre at en, for å hindre en nivellering av personlighetene, må realisere ”prinsippet om utvelgelse og førerskap. Derved skal sosialismen bli innblåst fantasi, handlekraft, ånd.” Her er det lett å være sarkastisk i dag, men også i 1944, da dette ble skrevet, hadde både Hitler og Quisling vist altfor mange eksempler på helt andre egenskaper enn fantasi og ånd.

Mot slutten av artikkelen sier Sveen at han lenge gikk med følelsen av sympati for den framvoksende NS-ideologien, men at han ikke er noe organisasjonsmenneske, og har vanskelig for å marsjere. Han fikk likevel øynene opp for Quislings dimensjoner som politisk leder. Og typisk nok for følelsesmennesket Sveen sier han at medfølelsen som alle angrepene på Quisling skapte, ble helt avgjørende for ham. Han sier også at det hatet og den terroren som motstandsbevegelsen sto for, var farligere for folket enn mangel på mat og innskrenkninger i pressefriheten. I januar 1944 hadde

han altså ennå ikke fått øye på det hatet og den terroren som hans egne meningsfeller i Tyskland og her hjemme hadde stått for.

### 4.3 Hvorfor?

Det blir sagt om Sveen at han ikke var av dem som gjorde mest ut av de posisjonene han hadde under krigen. Likevel: Hvordan kunne Sveen, som før krigen knapt hadde interessert seg for politikk, så reservasjonsløst havne på kollaboratørenes side? Hvordan kunne en forfatter som eksempelvis med slik innlevelse og overbevisende empati hadde skildret en skikkelse som den undertrykte Hans Gukku i *Svartjord*, slutte seg til et så undertrykkende og iskaldt despoti som Hitlers og Qvislings?

Hadde Sveen følt seg miskjent for det han gjorde i 30-årene, kunne man kanskje forstått hans NS-engasjement som en kompensasjon og som en benvei til anerkjennelse og posisjon. Slik var det neppe. Bøkene hans hadde riktignok ikke bare fått rosende omtaler, men gjennomgående hadde han fått god mottakelse hos kritikerne. Ved krigsutbruddet var han kritiker i en av landets største aviser. Dessuten satt han som varamann til styret i Forfatterforeningen. Det virker altså som han hadde god anseelse så vel blant kolleger som innenfor det litterære etablissementet generelt.

Ett motiv for Sveen har definitivt vært penger. De stillingene han fikk var meget innbringende. For eksempel fikk han i utgangspunktet 20000,- kroner – senere justert ned til 14000,- kroner – i året for “konsulent”-jobben i Aschehoug, og for byråsjefjobben var den årlige gasjen 27000,- kroner. Dette var store summer i 1940-årene. Sveen hadde vært i konstant pengehøvd gjennom 30-årene, og her er vi ved ett av paradoksene ved denne mannen. Som vi allerede har vært inne på, var Sveen ofte ute etter den filosofiske og ideologiske materialismen i samtida. Samtidig hadde han på visse områder et behov for materiell standard, dvs. en hang til luksus og levemannmanerer, som hans sparsomme inntekter ikke kunne bære. Han oppsøkte de beste restaurantene, og han bodde gjerne på de dyre hotellene. Han likte i det hele tatt det litt påkostede og eksklusive.

Dessuten kostet det tiltakende alkoholkonsumet penger. Gjennom hele livet lånte han penger hos slekt og venner i øst og vest for å finansiere en levemåte han ikke hadde midler til. Svært mange av de private brevene jeg har hatt tilgang til fra hans hånd, dreier seg om penger, penger og atter

penger. Her er det en skrikende motsetning mellom hans filosofiske antimaterialisme og hans private vulgærmaterialisme. Dette er det også som synes å ligge i bunnen av hans politiske opportuniste. Under rettssaken mot Sveen etter krigen var Olav Dalgard en av dem som med styrke hevdet at Sveens nazisme var ren opportuniste. I private samtaler med undertegnede har Halldis Moren Vesaas hevdet samme oppfatning.

Et moment som taler for at det er mye materielt betinget opportuniste i hans engasjementer under krigen, er at han meldte seg inn i NS i slutten av november 1940, mens han hadde begynt i departementet allerede i begynnelsen av måneden. Dette tyder på at det var stillingen og gasjen mer enn partimedlemskapet som var viktig for ham. Selv hadde han nok håpet å slippe å melde seg inn i NS. Det var nok helst hans arbeidsgivere som krevde at han måtte være partimedlem.

Stillingene han fikk gjorde dessuten at han kom *innenfor* i samfunnet og fikk en funksjon og en posisjon på en annen måte enn som fri skribent. De skaffet ham en form for *etablerthet* som han tidligere hadde manglet. På den annen side ønsket han nok ikke den framskutte posisjon han etter hvert fikk som kulturadministrator i Quisling-regimet. Han var både for lite ideologisk bevisst, for lite pågående og for lite modig. Han var i det hele ingen ledertype. All tilgjengelig informasjon om Sveen tyder på at han var en svært lite aggressiv type, som skydde alt som smaker av konflikter. Han beskrives dessuten som en vennlig og omgjengelig mann som mislikte alt som smakte av vold, brutalitet og terror. På den måten ligner han en annen Hedmarks-forfatter som fikk landssviksdom etter krigen, nemlig Rolf Jacobsen. NS-regimet på sin side hadde ikke for mye folk, og ville gjerne bruke dem de hadde. Og Sveen lot seg bruke, kanskje fordi han i naivitet og godtroenhet ikke fullt og helt overskuet brutaliteten og kynismen hos sine ideologiske venner. Først i oktober 1944 var han ute av alle offentlige verv og posisjoner, men han burde skjønt så mye tidligere at han var på ville veier.

En kan også sette mannsorienteringen i Sveens diktning i sammenheng med mannsorienteringen innenfor nazistisk ideologi. Nazismen var en ideologi skapt av og for (sterke) menn, og det er ikke usannsynlig at dette er en medvirkende årsak til at Sveen følte seg tiltrukket av den. ”Sveen var nok i tillegg ekstra overveldet av de mange uniformerte unge menn som

var kommet til landet og var derfor særlig entusiastisk overfor alt det som var i ferd med å skje”, sier Nils Johan Ringdal i sin bok om Den norske forfatterforenings historie (Ringdal 1993:175).

Nå var nazistene utad svært negative til homofili. Likevel er det blitt avslørt i etterkrigstida at det også blant tyske toppnazister var flere skjulte homofile. Så sent som i 2001 ga den tyske historikeren Lothar Machtan ut en bok med tittelen *Hitlers Geheimnis. Das Doppelleben eines Diktators*. Her hevder han at det finnes mange og sterke indisier som peker i retning av at Hitler selv var homoseksuell, og at han kan ha hatt et forhold både til Rudolf Hess, Albert Speer og flere andre menn. Det ser ut som en merkelig selvmotsigelse at tilsynelatende ekstremt homofiendtlige toppnazister selv var homofile, men dette kan også forklares med at det hos enkelte mennesker oppstår et voldsomt hat overfor det man selv føler at man har en del av i sin personlighet. Homohatet blir i slike tilfeller del av et sterkt selvhat. Vi skal imidlertid ikke spekulere nærmere over om det er slike psykologiske mekanismer inne i bildet her.

Det som imidlertid synes klart, er at Sveens homofili etter hvert brakte ham opp i en tvangssituasjon. Han kan ha følt at han hadde valget mellom troskap mot regimet og en offentlig avsløring av hans seksuelle legning, med påfølgende arrestasjon og deportering, og at dette er bakgrunnen for noen av de groveste av Sveens overtramp i krigsårene. Ved et par anledninger under krigen ble han anholdt av politiet fordi han hadde forsøkt å sjekke opp menn på gata i Oslo. Nils Johan Ringdal hevder at det bare var hans politiske kontakter som sikret at disse sakene ikke fikk etterspill. (Ringdal 1993:211) Ringdal hevder også at Sveen huset motstandsmenn i knipe under krigen, at de overfor nazimyndighetene på denne måten fikk et perfekt alibi, og at Sveen aldri anmeldte dem etterpå. (Sst.)

Når alt dette er sagt, skal det også sies at noen fyllestgjørende forklaring på Sveens måte å tenke og handle på under krigen, ikke finnes, for så vidt som det ikke finnes faktorer i menneskers liv som entydig determinerer i én bestemt retning. Det vil alltid finnes en temmelig stor margin av irrasjonalitet som gjør at samme opplevelser, samme bakgrunn, samme seksuelle legning osv. kan resultere i helt ulike tanker og beslutninger hos forskjellige mennesker. Bjarte Birkeland har sagt det slik:

”Ei undersøking av Åsmund Sveens diktning vil nok kunne skilje ut drag som kan peike fram mot standpunktet hans under krigen. Men korkje kvar for seg eller samla synest dei vere av den art eller styrkegrad at deis kil seg stort frå det ein finn hos mange andre forfattarar som ein aldri ville finne på å klassifisere som ’fascistar’.”  
(Birkeland 1995:45)

Det som er helt sikkert, er at Sveens handlinger under krigen, ble helt ødeleggende for hans videre forfatterkarriere. Han fikk en dom på fire og et halvt års fengsel, men utestengingen fra Forfatterforeningen, og mangelen på muligheter til å publisere, sved nok enda hardere. Han hadde en ny diktsamling klar kort tid etter krigen slutt, men han fikk ikke noe forlag til å gi den ut. I det hele ble hans liv etter krigen ødelagt av alkohol, nerver og pengemangel. Når han døde, var han både forfyllet og forgjeldet.

Til slutt forbarmet Henrik Groth på Cappelen seg over ham. Dette var egentlig oppsiktsvekkende og meget sjenerøst, for Sveen ble under rettssaken i 1947 beskyldt for å ha gitt opplysninger som førte til arrestasjonen av Groth under krigen. Fra 1959 fikk han konsulentoppdrag hos Cappelen, og noen dager før han døde i 1963 (av hjertestans), hadde han fått antatt diktsamlingen *Brunnen* på Cappelen. Tre år etter kom den etterlatte samlingen *Tonemesteren*. Begge samlingene inneholder mange interessante og fine dikt.<sup>45</sup>

## 5.0 Etterkrigsdiktene

### 5.1 *Brunnen*

Formspråket i *Brunnen* er det samme som i de tidlige modernistiske diktene fra 30-årene. Også her veksler han mellom urimede og rimede dikt, selv om de rimede diktene er blitt langt færre. Og som i diktene fra 30-årene, er det den billedskapende evnen hos forfatteren som gir diktene den særegne form og stemning.

Også mange av de sentrale symbolene fra Sveens ungdomslyrikk går igjen i denne samlingen, blant annet brønnen i tittelen på samlinga. Brønnen er

---

<sup>45</sup> En del av opplysningene i dette avsnittet er hentet fra de papirene som finnes om Sveen og rettssaken mot ham i Riksarkivet.

det stedet der det narsissistiske "eg" i ungdomsdiktene speilet seg, og som det framgår av det diktet fra 1933 som Sveen har brukt som motto for *Brunnen*, forutså han på en merkelig måte hvordan dette ville bli hans tragedie, men enda kan han ikke la være. Jf. diktet "Skogbrunnen" i *Brunnen*: "Å herregud, ein gamling går mot natten/og enno driv og speglar seg i vatn." (Sveen 1995:24)<sup>46</sup>

Stemningen er ellers – rimelig nok – svært dyster i denne samlingen. Det er mørkt, det er natt og det er storm gjennom hele samlingen. Det eneste lyset vi hører om, er det kalde månelysset. "Eg" i diktene kjenner seg forfulgt og utstøtt, som i "Syndebukken": "Av meg luktar det lam. Det er noko som freistar ulvane." (Sveen 1995:28) Det er aldri spørsmål om årsakene til at lammet har ulvene i hælene. Men han skriver om "angernesler" og "rulsebast" i "Einbuen". Bare stjernene er små lyspunkter av håp. De beskrives som guds øyne. Også i denne samlinga finnes det flere dikt med et klart religiøst innhold. Ja, i "Brunnbrev" antyder han at blomstene, akkurat som han selv når han dikter, er speilinger av en guddom. Dette er en gammel romantisk tanke, at diktningen spesielt uttrykker det guddommelige i mennesket.

Det er flere ganger i denne samlingen tale om barnet ("Avkjøme") og barndommen ("Fuglen") og barnefløyte ("Svarte vengar"). Det barnlige synes her å stå for den tapte uskyldstilstanden, og det som gir næring til kunsten, eller *tonen*, som det noen ganger heter. Sveen bruker i denne samlingen, som ofte ellers i sin diktning, musikkmetaforer, og de står alltid for noe positivt. Men i denne samlingen er tonen i ferd med å bli trengt til side og ødelagt.

Ellers skriver Sveen i denne samlingen om å være annerledes ("Fangen"), han skriver om slutten som nærmer seg i "Brenningen", og han kan enda skildre en positiv erotisk opplevelse, som i "Nykken". Og mot slutten av samlingen blir det en mer forsonlig og resignert tone i diktene. I "Brunnbrev" er det for eksempel tale om å dø i freden, men vi føler at det er en hardt tilkjempet fred.

---

<sup>46</sup> Disse to diktsamlingene ble utgitt på ny av Cappelen Forlag i en samlet utgave i 1995 under tittelen *Brunnen. Tonemesteren. Etterkrigsdikt*. Sidereferansene i parentes i det følgende gjelder denne utgaven.



## 5.2 *Tonemesteren*

*Tonemesteren* er det kanskje merkeligste og vanskeligst tilgjengelige av alt Sveen skrev. Uttrykksmåten er mer ordrik enn i hans tidligere diktsamlinger, på en måte som nærmer seg prosaen. Per Arneberg karakteriserer stilen i *Tonemesteren* som prosalyrisk i et forord til utgaven fra 1966. *Tonemesteren* er mer abstrakt enn *Brunnen* og Sveens tidligere lyrikk, uttrykksmåten er mer konsekvent billedlig. Og i denne samlingen er musikkmetaforene blitt helt dominerende, på en måte som nærmer seg allegorien.

I *Tonemesteren* knyttes det an til gammel norrøn, så vel som gresk, egyptisk og orientalsk mytologi. Samtidig har vi en følelse av at forfatteren i denne samlingen har noe større distanse til sine egne personlige opplevelser og erfaringer enn i den lyrikken han tidligere har skrevet.

*Tonemesteren* beskriver en vandring fra livets begynnelse til dets slutt, fra fødsel til død. For Sveens måte å beskrive denne vandringen på har hans interesse for mystikk spilt en avgjørende rolle. Særlig skal han ha vært opptatt av muhammedansk sufi-mystikk (Indergaard 1975:109ff.) helt fra 30-årene av, men ellers er synkretismen et trekk ved diktene i denne samlingen, på samme måten som den er det i svært mye mystikk. Sveen skrev også flere avisartikler om mystikk og diktning etter krigen.

*Tonemesteren* kan leses som en beskrivelse av de ulike sjelstilstandene en må gjennom for å nå fram til sammensmeltingen med guddommen, som er målet for all mystikk. Diktet ”Tonemesteren” mot slutten av samlingen er et forsøk på å beskrive denne sammensmeltingen. Her framstilles verden som et fossestryk av toner, og tonemesteren er et annet navn på den guddommen som gjennomstrømmer alt: ”I ham går alt opp i ett – faderen og sønnen, elsker og den elskede, nådens velde og kjødets utilstrekkelighet.” (Sveen 1995:95f.) Samtidig går det fram at *Tonemesteren* er noe diktets ”eg” finner igjen i sitt eget hjerte, og i døden: ”Du er det, Død! stammer min tunge. – Tonemesteren er Du.”

Begge disse to siste diktsamlingene til Åsmund Sveen fikk meget god mottagelse da de kom ut. Paal Brekke skrev for eksempel i en anmeldelse av *Tonemesteren* i *Dagbladet* i 1966 at

*dette er en av de merkeligste, men også rikeste samlinger jeg har lest i nyere norsk lyrikk. I sine beste ting har den en helt uvanlig språklig styrke og en billedfantasiens storhet, kombinert med evnen til en ganske brå oppvekkende konkresjon. Jeg tror med andre ord at Åsmund Sveen, med sin problemfylte nazisme og alle sine problemfylte svakheter og storheter, nå bør gjøres til emne for en avhandling heller enn for en avisartikkel. (Brekke 1966)*

Noen avhandling har Sveen ennå ikke fått, men det føles like viktig nå som den gangen for snart 40 år siden.

## 6.0 Klassikerstatus

### 6.1 Nyutgivelser

Hvordan har så Sveens status som klassiker vært i de 40 årene som har gått etter hans død? Som vi allerede har vært inne på, er flere av hans bøker blitt utgitt på nytt etter den 2. verdenskrig. I 1970 ble en samlet utgave av bygdevisene utgitt av Per Arneberg. Her var det også tatt med noen viser fra Sveens etterlatte papirer. I 1976 kom romanen *Svartjord* ut på nytt med etterord av Atle Kittang. Så sent som i 1995 ga Cappelen forlag ut på ny de to posthume diktsamlingene *Brunnen* og *Tonemesteren*.

Litt påfallende i denne sammenheng er det at ikke noen av diktsamlingene til Sveen fra 1930-årene er gitt ut på nytt. Årsaken synes å være at forlaget, Gyldendal, på denne måten, fram til dags dato, straffer Sveen for hans aktiviteter under krigen. Nils Johan Ringdal peker på at penger synes å ha vært ganske avgjørende for hvem som er blitt tatt til nåde i dette forlaget, og at Harald Grieg og Gyldendal eksempelvis tjente gode penger på å gi ut Hamsuns – stornazistens – *Paa gjengrodde stier* så tidlig etter krigen som i 1953 (Ringdal 1993:243). Det var Gyldendal som også først ga ut *Svartjord*, men det var Det Norske Samlaget som ga romanen ut på nytt i 1976. At det er interesse for diktsamlingene fra 30-årene, kanskje særlig de to første, *Andletet* og *Jorelden*, ser en blant annet av det at de stadig tilbys i antikvariatskataloger, riktignok ikke til spesielt høye priser.

## 6.2 Litteraturhistoriene

I litteraturhistoriene har Sveen fått en relativt beskjeden plass. Philip Houm gir ham vel en side i *Norges litteratur. Fra 1914 til 1950-årene* (1955). Houm setter *Jordelden* høyest av diktsamlingene fra 1930-årene, som ellers generelt får velvillig omtale. Han nevner også *Svartjord* i allment positive vendinger, mens bygdevisene ”har mindre verdi enn tidligere dikt i samme genre” (Houm 1955:514). Houm nevner også i en setning Sveens arbeid som ”forlagskonsulent i Nasjonal Samlings tjeneste” (sst.). Dette ble publisert mens Sveen ennå levde.

Kjølv Egeland omtaler Sveen på én side i den seksbinds *Norges litteraturhistorie* (1975). Egeland nevner bare Sveens lyrikk, ikke *Svartjord*. Han nevner heller ikke den rollen Sveen spilte under krigen, selv om Sveen nå ikke lenger var i live. Hos Willy Dahl derimot, i *Norges litteratur*, er det særlig Sveens rolle under krigen som vies oppmerksomhet gjennom omtalen av det tendensiøse utvalget i antologien *Norsk ånd og vilje* i bd. III (Dahl 1989 III:75). Dette henger sammen med den generelle interessen hos Dahl for diktningens ideologiske innhold og bakgrunn. Ellers nevner Dahl tittelen på debutsamlingen og bygdevisene i én linje i bd II (Dahl 1984 II: 363). I motsetning til Houm framhever han bygdevisene som Sveens beste dikt.

I Harald Beyers ettbinds *Norsk litteraturhistorie* fra 1950- og 1960-årene nevnes ikke Sveen, men i utgavene fra 1970-årene av hvor Edvard Beyer trer inn som medforfatter, får han et eget avsnitt. Hovedvekten er lagt på omtalen av Sveens lyrikk fra 30-årene, og på etterkrigsdiktene, og samlingen *Tonemesteren* (1966) karakteriseres som ”Sveens rikeste og merkeligste verk” (Beyer 1978:386). Sveens rolle under krigen nevnes i én setning, mens romanen *Svartjord* ikke nevnes i det hele tatt. I de to ettbinds norske litteraturhistoriene som er kommet ut det siste tiåret, Fidjestøl m. fl.s *Norsk litteratur i tusen år* (1994) og Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* (2001), nevnes Sveens navn bare én gang, og i begge to bare i en setning om den rollen han spilte under krigen. I Ivar Havneviks *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200 – 2000* får Sveen én side, uten sterke vurderinger, og med en temmelig misvisende dannelseshistorisk plassering.

### 6.3 Antologiene

Åsmund Sveen er i varierende grad representert i nasjonale diktantologier som er kommet ut etter den 2. verdenskrig. I *Norsk poesi. En antologi ved Emil Boyson og Asbjørn Aarnes* fra 1961 som var på 350 sider og inneholdt dikt av 46 forfattere, var Sveen ikke representert. I de to bindene med dikt i *Norges nasjonallitteratur* (1967) hvor Claes Gill hadde valgt ut diktene, var Sveen heller ikke med. Her var 41 forfattere representert på ca. 500 sider. I *Norske tekster. Lyrikk* (1998) redigert av Idar Stegane, Eilev Vinje og Asbjørn Aarseth på 730 sider og med 100 norske lyrikere representert, er han heller ikke med. Sveen er heller ikke representert i undertegnede egen lengdesnittsantologi *Norske dikt i 1000 år* (1997). Her er 55 lyrikere representert på ca. 340 sider.

I *Mellomkrigstiden. En antologi ved Per Arneberg* (1966), som var en av tre diktantologier med dikt fra Hamsun fram til 1966, er Sveen representert med 9 dikt. Her er det ett dikt fra *Eros syng*. Resten er fra *Brunnen*. I 1983 utga Brikt Jensen en seksbinds antologi med tittelen *Norske dikt*. Her er 134 forfattere representert på ca. 1450 sider, og Sveen er representert med sju dikt, som alle er hentet fra de to etterkrigssamlingene *Brunnen* og *Tonemesteren*. I *Moderne norsk lyrikk. Frie vers 1890–1980* som var på snaut 700 sider og med 134 lyrikere representert, var Sveen representert med 8 dikt, ett fra *Andletet*, ett fra *Jordelden*, ett fra *Brunnen* og fem fra *Tonemesteren*.

I Ivar Havneviks (red.) *Lyrikkboken*, som utkom første gangen i 1971 og som inneholdt dikt fra 1814 fram til samtida, er Sveen representert med 8 dikt, ett fra *Såmannen*, tre fra *Brunnen* og fire fra *Tonemesteren*. I samme redaktørs antologi *Sølvalder. Norsk lyrikk gjennom 25 år* (1987), som inneholdt dikt fra 1960 og framover, er Sveen representert med to dikt, ett fra *Brunnen* og ett fra *Tonemesteren*. I 1998 gir samme redaktør ut antologien *Den store lyrikkboken. Norske dikt gjennom tidene*, som kan sees på som en ny, samlet utgave av de to forannevnte i ett bind, med den forskjell at her er dikt helt fra norrøn tid og framover med. I denne siste antologien er 102 forfattere representert på snaut 600 tospaltede sider, men Sveen er ikke blant dem. Dette kan se ut som en nyvurdering av Sveen og hans betydning fra redaktørens side, som har falt negativt ut for Sveens del.

## 6.4 Konklusjon

Konklusjonen på dette blir at Åsmund Sveen er en forfatter som fra første stund av må sies å ha befunnet seg helt i utkanten av den litterære kanon i akademia. Han er med i litteraturhistoriene og i noen antologier i tiårene etter sin død, men det ser ut som om han blir mer og mer perifer opp mot vår egen tid. Hans nesten-fravær i de to nyeste ettbinds litteraturhistoriene, og hans fravær i de nyeste nasjonale kanon-antologiene, peker i den retning. Karakteristisk for omtalene av ham i litteraturhistoriene samlet sett er at vurderingene av de ulike delene av forfatterskapet spriker en del. Ser en på utvalget i de diktantologiene som er nevnt ovenfor der Sveen er representert, er de fleste diktene hentet fra de to diktsamlingene som kom etter krigen.

Rent allment er det ikke uvanlig at en forfatter vies mindre og mindre oppmerksomhet etter som større avstand i tid til den litteraturhistoriske epoken han tilhører, gjerne fører med seg en mer hardhendt seleksjon av forfattere som kanoniseres. Når det gjelder Sveen, kunne en kanskje forvente at avstanden til krigen og hans naziengasjement hadde den motsatte virkning, dvs. at det ble lettere og lettere å kanonisere ham ut fra rent litterære kriterier jo større avstanden til krigen blir, men det er vanskelig å se en slik utvikling, kanskje med unntak av den plassering han har fått i Harald og Edvard Beyers ettbinds litteraturhistorie. Vurderingen av det Sveen foretok seg under krigen har selvfølgelig vært, og vil nok fortsatt være entydig negativ. Men det synes ikke som om dette i særlig grad har virket inn på kanoniseringen av ham *som forfatter* i de 40 årene som har gått etter hans død. Dette er egentlig oppsiktsvekkende når en vet hvor sterke følelser som var i sving i tilknytning til folks valg av standpunkter og holdninger under krigen.

Måten å forholde seg til Sveen på kan her sammenlignes med den måten den samme typen engasjement under krigen har virket inn på holdningen til dikteren og mennesket Rolf Jacobsen på. Jacobsen har hatt en sterkt stigende stjerne som forfatter med økt avstand til krigen. Her, mer enn i tilfellet Åsmund Sveen, ser det ut som om forfatterens popularitet har økt når hendelsene under krigen har kommet på avstand. Sagt på en annen måte: Jacobsens klassikerpotensial som dikter har vært sterkere enn Sveens. Men dette beror nok også i noen grad på at deres etterkrigs-

forfatterskap har vært ulikt vurdert. Rolf Jacobsen ga ut 10 diktsamlinger etter krigen som alle ble godt mottatt, Sveen bare to.

Det en kunne ventet, er at Sveens *livshistorie* ville interessert flere i etterkrigstida, både fordi hans liv ble så mangesidig og så tragisk, og fordi det kan være en del å lære av å studere den. Men her er sannsynligvis interessen for Sveen ennå ikke uttømt.

Interessen for Sveen har naturlig nok vært større innenfor nynorskkulturen enn ellers. Blant annet har avisa *Dag og Tid* hatt noe stoff om ham i de senere årene. For noen år siden ble undertegnede intervjuet over to hele sider i denne avisa. Men heller ikke i nynorskkulturen synes Sveen å være en særlig viktig forfatter i dag. Noe av årsaken til dette kan være at han har røtter i østlandsk og ikke vestlandsk kultur og miljø. I eget lokalmiljø, dvs. i Sørskogbygda og i Elverum, har Sveen naturlig nok fått noe mer oppmerksomhet enn ellers, i foredrags- og opplesningsarrangement, i omtaler i bygdebøker og lignende. Han har også fått noe oppmerksomhet for sin rolle som (skjult) homofil dikter (Gatland 1990) og for sine holdninger og aktiviteter under krigen (Ringdal 1993).

## To opprørere i Alf Prøysens tidlige prosa

Våren 1992 gikk et en debatt i Norge om Alf Prøysens diktning. Debatten ble startet av programsekretær Magne Lindholm i NRK og visesangeren Jørn Simen Øverli i forbindelse med en programserie de to hadde i radio om Prøysen. Hensikten med programserien var å vise at nostalgikeren og kosedikteren Prøysen er blitt overeksponert i de senere årene, og at Prøysens diktning også har andre og mer foruroligende sider, dersom en bare vil se dem.

I et intervju i *Klassekampen* sier for eksempel Magne Lindholm at Prøysen-kabarettene som er blitt laget i de senere årene, har vært sterkt klisjépreget. Det har dreid seg om skigarder, pottiter, vømmøl og husmenn hele veien, og Prøysen er blitt redusert til ”en kosedikter, en garantist for nyrike nordmenns drøm om livet på landet i gamle ager, fylt av blåtøy, ferme jenter og luktfri armod” (Selsjord 1993). I stedet hevder Lindholm at griskokken som dro til Oslo for å bli dikter, var farlig hele sitt liv. ”Han utfordra den bestående orden både i liv og verk.”(Selsjord 1993)

I en innledning til en ny utgave av noen Prøysen-fortellinger i 1992 sier Kjell Askildsen noe av det samme. Her heter det at fortellingene ”særlig i ’Dørstokken heme’, er preget av husmannssønnens og gårdsarbeiderens klasseholdning. Alltid implisitt, ofte eksplisitt. Den er aldri teoretisk betinget, men springer ut av det reelle maktforholdet mellom arbeidskjøpere og de som selger sin arbeidskraft, og det maktforholdet var på den tid og i det miljøet ikke til å overse.” (Askildsen 1992:8)

I denne artikkelen skal jeg se litt nærmere på spørsmålet om i hvilken grad Prøysen utfordret den bestående orden, eller i hvilken grad det han skriver, er preget av klasseholdning, og jeg skal gjøre det gjennom en analyse av et par fortellinger i *Dørstokken heme* (1945), nemlig ”Gammal gjeld” og ”Beinvegen”.

## ”Gammal gjeld”

Først et kort referat av handlingen i fortellingen. Den har to hovedavsnitt. I det første avsnittet får vi høre om Pær fra Nerlykkjen som kommer på besøk til kameraten, Jon i Bakka. Jon spiser frokost. Moren til Jon mistenker – med god grunn – at Pær har fått lite å spise hjemme, og at han kanskje er sulten når han kommer. Det har hendt før, og da har hun bedt ham om å gå for å spise.

Da Jon blir mett før han har spist den siste brødskiva, byr hun likevel Pær på denne skiva. Da våkner Jon og vil ha den likevel. Det at kameraten er interessert i brødskiva, gjør den straks mer attraktiv også for Jon. Han tar likevel bare et bitt av den, mens resten havner i skulebutten. Pær kaster lange blikk etter skiva.

I det andre hovedavsnittet har det gått noen år, og Pær og Jon er blitt så gamle at de går på fest på lokalet. Jon er kjæreste med Ester Hagen, og Pær er også litt forelsket i henne. En kveld de er på lokalet alle tre, kommer det noen ungdommer fra stasjonsbyen på festen. Bysnobb blir de kaldt. Ei av jentene fra byen heter Bibbi.<sup>47</sup> Jon legger seg med en gang etter henne, og glemmer Ester. Da blir Pær god å trøste seg med for Ester.

Lørdagen etter er Jon alene, og han tar det som selvsagt at Ester da er hans igjen. Da blir der for mye for Pær. Han gyver løs på Jon, slår ham ned, og blir selv halvt ihjelslått. Da han våkner, blir han fort mildt stemt, ettersom moren forteller at Ester stadig er *hans*. I teksten kommer parallelliteten mellom brødskiva og Ester helt åpent fram når Pær i viljelse tenker på skiva i stedet for på Ester før han våkner etter slåsskampen.

På en måte kan en se på Pærs angrep på Jon som et *opprør*. Pær er skildret som en saktmodig og snill gutt, som finner seg i det meste. Hva er det da som gjør at han tyr til vold? Han er utsatt for undertrykkelse og reagerer med aggresjon, men hva slags undertrykkelse er det han reagerer mot?

---

<sup>47</sup> Prøysen var meget omhyggelig med navnebruken i sitt forfatterskap, på en måte som gjør at en navnesosiolog kunne ha atskillig å hente her. Bibbi smaker sånn passe av urban snobbisme i stasjonsbyen, og ville være helt uaktuelt som navn på en husmannsunge. Pær, Jon og Ester derimot er midt i navnetradisjonen i landarbeiderproletariatet.



Det kan først være fristende å prøve å avklare de sosiale relasjonene i novellen. Skulle en rangere de sentrale personene fra topp til bunn, måtte det se slik ut:

Dattera på Nerås

Bibbi

Jon

Ester

Pær

Nerås er en storgård, og vi får høre om dattera på denne gården i forbifarten, bare fordi Bibbi, som bor i stasjonsbyen, sosialt er på høyde med gårdsfolket, eller i alle fall så mye på høyde at hun har omgang med dattera på gården.

I virkeligheten var kanskje ikke Bibbi fra et miljø som statusmessig var på høyde med storbøndene. Dette blir bekreftet av at Jon ser på henne som oppnåelig. Men ofte ga det et statusmessig tillegg blant folk på landsbygda å være fra byen i den tida Prøysen skriver om. Dette forklarer nok både hvorfor Bibbi er venninne med dattera på Nerås, og hvorfor Jon åpenbart ikke kommer noen vei med henne, og prøver å vende tilbake til Ester.

Jon, Ester og Pær hører landarbeiderproletariatet til. Vi får et lite glimt av den sosiale avstanden mellom Bibbi og Pær. Pær har noen ganger skysset Bibbi hjem fra Nerås. Da han treffer Bibbi på lokalet, står det at ”Han helse så vidt og blir blodrau da hu itte svarer. Skotter seg fort rundt om noen ler, trækker litt med beina og står som før.” (28)<sup>48</sup> Slik reagerer bare en som er full av sosial mindreverdsfølelse.

Pærs mindreverdsfølelse er godt forklart i teksten. Vi får for eksempel høre at han skammer seg over faren og mora si. Faren lapper sko hele dagen, og omgir seg med bek og gamle skosåler over alt. Mora går i fjøset, ser uflidd ut og bruker kjeften på ham. Søskenene hans lager også mer bråk enn han liker. Dessuten får han, som episoden med Jon og kakuskiva viser, for lite

---

<sup>48</sup> Her og i det følgende vises det med tall i parentes til Alf Prøysen: *Verker*, bd. 1, Oslo 1978.

mat. Selv om både Jon og Pær kommer fra husmannsplasser, er det tydelig at det i hjemmet til Jon er litt mer mat og litt mer greie på ting enn i hjemmet til Pær.

Her skal vi peke på noe som viser hvor omhyggelig Prøysen er også med de små detaljene i teksten. Plassen Pær kommer fra, heter Nerlykkjen (lykkje = inngjerdet mark), mens plassen Jon kommer fra, heter Bakka. De som kjenner topografien på Hedemarken, vet at de som bodde høyt i terrenget, var de med høy sosial status. De store gardene lå høyt, sørvendt og solfylt, mens de dårligste husmannsplassene lå nederst og skyggefullt mot nord. Nerlykkjen er nok den plassen som ligger lavest både geografisk og sosialt, mens Bakka tross alt ligger litt høyere oppi bakken.

Hvilken bakgrunn Ester har, får vi ikke høre noe om direkte, men hun tjener på Nerås, og har derfor foreldre som enten er husmenn eller hører til tjenerskapet. Den sosiale mobiliteten i dette miljøet er nærmest lik null.

Vi ser nå at fortellingen skildrer konflikter knyttet til valg av partner, som – i alle fall delvis – har sosial bakgrunn. Jon kjenner seg trygg på at han har Ester, men vil gjerne ha Bibbi om han kan få henne. Bibbi vil vel helst bare leke med Jon. Hun slipper ham i alle fall i det øyeblikket hun kjenner seg trygg på at hun har ham. Ester vil gjerne ha Jon, men kan bare kjenne seg trygg på at hun kan få Pær. Og det virker som hun holder på ham etter slåssinga også. Pær kan ikke kjenne seg trygg på noen. Fordi han står nederst på rangstigen, må han kjempe på tørre never for eventuelt å få Ester.

Men dette viser at i denne striden er det ingen som tenker på å krysse det sosiale hovedskillet på bygdene, skillet mellom bønder og husmenn, eller mellom bygdeborgerskap og bygdeproletariat. Dattera på Nerås ville i alle fall være uoppnåelig, selv for Jon. Bibbi viser seg også uoppnåelig, selv om hun står i en slags mellomstilling.

Nevekampen mot slutten i denne fortellingen er altså et oppgjør mellom to som sosialt står hverandre ganske nær. Forskjellen mellom familiene til Jon og Pær når det gjelder materiell velstand, spiller rett nok med som en del av bakgrunnen for nevekampen. Dette er symbolisert ved brødskiva som er dyrebar og etterlengtet for Pær, men som Jon har råd til å kaste i

skulebutten. Men i klassekampperspektiv skulle Pær og Jon stått på samme siden, mot bygdeborgerkapet. Da Pær tyr til vold, er det derfor langt fra å være noen bevisst kamp mot samfunnsordenen. Framfor alt gjelder denne kampen Ester og hvem som skal ha henne.

### ”Beinvegen”

Kari Marie Thorbjørnsen kommenterer denne fortellingen kort i en artikkel med tittelen ”Ideologi og undertrykking. Ein analyse av ’Troost i taklampa’”. Her sier hun at ”Beinvegen” ”er noko av det krassaste Prøysen har skrivne om det å overleve som menneske i ein undertrykt situasjon.” (Thorbjørnsen 1980:12)

Stutt fortalt handler ”Beinvegen” om et ungt par med et lite barn som kommer til en husmannsplass under gården Nerås. Her også er Prøysen flink med navnet på plassen. Han lar den hete Baklykkjen. Det forteller noe om at plassen ligger bak alt annet som hører gården til, lengst inn i skogen, som ei bakevje for seg selv.

På Baklykkjen er det bare ugreie etter familien som har bodd der før, men den nye husmannen er full av pågangsmot. Han strutter av lyst til å arbeide opp denne husmannsplassen. Han setter inn nye bord i gangveggen, han bærer stein fra den vesle åkerlappen, han reparerer skigarden, får slipesteinen på plass osv. osv.

Men benveien er det han er mest stolt av. På veien fra Baklykkjen til gården sparer han inn et helt kvarter når han tar en benvei gjennom skogen, og slik denne mannen er skildret, blir dette prosjektet hans i livet framfor noe annet.

Etter som livet går, blir familien ni til sammen. Det blir et slit å mette alle munnene, og vi forstår at slitet etter hvert tærer hardt på motet og kreftene. Noe av det verste som skjer, er at sønnen til husmannen i Baklykkjen *ikke* bruker benveien da han blir så voksen at han skal til gården på arbeid.

Meningen med teksten må fra Prøysens side ha vært å vise hvor håpløst det er for folk som denne husmannsfamilien å prøve å slite seg ut av fattigdommen. Benveien er et slags *opprør* fra mannen sin side mot gamle vaner og gammel skikk. Men det er et opprør som gjelder noe som er så

ubetydelig i forhold til de fundamentale endringene av livsvilkårene for husmannen og familien hans som egentlig trengs, at det får et komisk skjær over seg. På det viset blir benveien snarest et symbol på maktesløsheten hos husmannen.

Stort sett handler denne teksten bare om familien til husmannen, dvs. den handler om mennesker som sosialt sett er på samme nivå. Vi hører om *gården* noen få ganger. Rikdommen der gjør fattigdommen på husmannsplassen grelt synlig. Dette kommer blant annet fram da husmannen går hjem om kvelden. Han ser på den tjukksådde åkeren på gården, og mener å huske at åkeren *hans* ikke er så mye dårligere. ”Men da han fekk sjå sin egen åker seig mismotet over han. Den var så gudsjammerlig stutt og gisten.” (59) Husmannen må også gå til bonden på Nerås da han skal ha ei ny glassrute i vinduet i fjøset. Bonden brummer litt, men hva husmannen tenker om det, står det ikke noe om.

Nei, også i denne teksten er hovedpersonen, altså husmannen, mest i konflikt med sine egne. Et sted i teksten får vi høre at de andre husmennene på gården finner ham komisk når ungene hans kommer med snus til ham i dugurdskvila, og han overivrig spør dem ut om de har gått benveien. ”De andre husmenna såg på enann under armen med en glis i øyekroken.” (63)

Rent tragikomisk blir det da husmannen kjører utfor låvebrua med et høyllass og slår seg i svime. Fire karer bærer ham hjem på ei bære. ”Men da dom svingte inn i skauen med han, rørte han på seg. – Gå beinvægen, sa han.” (Sst.) Her er det forfatteren som utleverer hovedpersonen til latter for leseren.

Konfliktene i husmannsfamilien toppe seg i oppgjøret mellom faren og den eldste sønnen mot slutten av teksten. Sønnen er blitt 16 år og skal arbeide på gården i stedet for faren. En kveld legger faren merke til at gutten kommer gamleveien fra gården. Faren blir forferdelig sint, og det ender med at han går løs på gutten med bare nevene.

Da faren også dagen etter ser at gutten kommer gamleveien, tipper det over i rene galskapen hos faren: ” – Å dæven hakke! skreik han og slo handa i bordet så katta skaut seg som ei pil ifrå sengebeina og over dørstokken.

Onga gret og flaug ut, han far var så stygg i aua!” (64) Faren går løs på gutten igjen med nevene, og sønnen svarer med å kalle hjemmet deres for et rothøl. Han forteller også at folk flirer av faren og benveien hans.

Dette er det mest ekstreme eksemplet i denne teksten på hvordan fattigdommen og slitet som ikke fører til noe, utløser aggresjon mellom dem som egentlig burde kjempe sammen.

Også i forhold til kona brygger det et par ganger opp til småkonflikter. Likevel er det samfølelsen og forståelsen som dominerer mellom mann og kone. Mot slutten av fortellingen, da faren skal til å gå løs på sønnen igjen, legger hun hånda på aksla hans: ” – da såg han inn i to auer som forsto. To auer som haddde vøri med ifrå fysste dagen han flaug beinvegen for å komme seg fram i væla,...” (65) Her er det ikke fritt for at teksten blir noe sentimental. Rett nok finner de to ektefellene hverandre, og teksten viser klart hvordan forståelse fra et annet menneske kan være til hjelp når meningsløsheten kjennes dyp og ubotelig. Men fattigdomsproblemene blir stående der like uløste.

Det står noen linjer helt til slutt i denne fortellingen som det kan være tvil om hvordan en skal forstå:

*Det var som stua holdt pusten. Men om litt begynte de kjente lydene å nå øret. Den gamle klokka hakke og gikk, ei lausfjøl på låvetaket knirke i vårblesten og under ganggolvet boble og bruste det i grønt isvatn. (65)*

På den ene siden blir det her understreket at alt arbeidet ikke har ført til noe. Alt går sin skjeve gang som det alltid har gjort. Livet arter seg som i myten om Sisyfos: Så snart du nærmer deg toppen med steinen, så rutsjer den tilbake til utgangspunktet.

Men – det er også i disse siste ordene et ymt om at hverdagen med alt det kjente og trygge er god å vende tilbake til, og det er typisk for Prøysen at han vegrer seg mot å framstille hverdagen i husmannsstua, hverdagen i det miljøet han selv har vokst opp i, som grunnleggende tragisk og vond. Hos Prøysens personer pipler livsviljen og pågangsmotet ofte fram fra ingenting, tross motgang og katastrofale nederlag.

## Opprørerne

Pær i "Gammal gjeld" og husmannen i "Beinvegen" har mye til felles. De står nederst på den sosiale rangstigen, og kjenner trykket fra de som har mer eiendom og høyere status. Når de begge tyr til vold, er det et resultat av at de kjenner seg fattige, undertrykte og forpinte. Men voldsbruken går ut over deres egne. Pær lar det gå ut over – den rett nok usolidariske – kameraten Jon, som kommer fra en husmannsplass som han selv. Husmannen i "Beinvegen" lar voldsbruken gå ut over sin egen sønn.

Pær og husmannen er med andre ord ikke *reflekterte* opprørere. De har ikke tenkt gjennom hvordan de lever i et samfunn som strukturelt gjør at noen er og blir rike, mens andre er og blir fattige. Disse hovedpersonene har følgelig heller ikke ideer om hvordan samfunnet kunne vært annerledes. Når de tyr til vold, har det mer preg av blind *avreagering*. Og når et menneske avreagerer, er det nettopp fordi de ytre forholdene har makt over mennesket, og ikke mennesket som har makt over forholdene. Mennesket blir et offer for omstendighetene, ikke herre over dem.

Det er også i det perspektivet en må se det at begge tekstene har en slags lykkelig slutt. Begge hovedpersonene får ro i sjelen etter at de har avreagert gjennom voldsbruken. Samtidig er støtten de begge får fra *kvinnen*, en medvirkende årsak til dette. For Pær er Ester en hovedgrunn til at han kjemper, og han vinner henne med denne kampen. Husmannen i "Beinvegen" har hatt konas kjærlighet hele tiden, men denne kjærligheten kjennes ekstra viktig rett etter oppgjøret med sønnen. Tekstene har altså ikke lykkelig slutt fordi hovedpersonene økonomisk og sosialt har kommet i en annen situasjon enn før. Slitet og fattigdommen vil det ikke bli noen forandring på.

I disse to tekstene er det hovedpersoner, men ikke helter. Pær og husmannen har forfatterens sympati, ikke fordi de kjemper for ideelle mål, men fordi de er små mennesker med store problemer i en vanskelig verden. Mange av hovedpersonene hos Prøysen er nettopp slike mennesker.

## To lesemåter

Generelt kan en lese disse tekstene på to måter. På den ene siden kan en velge å fokusere på det som vi alt har pekt på, at hovedpersonene i de to fortellingene ikke er reflekterte opprørere. Leseren får møte mennesker som er fattige og som sliter, men i teksten finner en ikke – eksplisitt uttrykt som tanker eller utsagn fra personer eller forfatter – noen tilskyndelse til refleksjon over hvordan en skal kjempe mot fattigdommen og slitet, dvs. hvordan samfunnet skal endres med sikte på sosial utjevning.

Tvert imot kan en si at teksten tenderer mot å gjøre Pærs og husmannens problem til psykologiske problemer, som kan løses gjennom voldelig avreagering og ved kjærlighet og omsorg. Satt enda litt mer på spissen kan en si at Prøysen i disse tekstene ikke er opptatt av hvordan en skal *overvinne*, men hvordan en skal *overleve med* fattigdommen. Egentlig er dette en presisering av det Kari Marie Thorbjørnsen sier i det sitatet vi tidligere har gjengitt fra artikkelen hennes om Prøysen.

Leser en fortellingene på denne måten, stiller en krav til dem som ofte har vært formulert innenfor marxistisk litteraturkritikk, og som vi kan finne eksempler på hos en kritiker som Georg Lukács. I et essay med tittelen ”Balzac og den franske realisme” sier han at et *realistisk* diktverk skildrer verden som foranderlig, som dynamisk, ikke statisk, og det framstiller verden som foranderlig ved menneskelig handling. Videre sier han at

*Et realistisk litteratursyn finner sin sentrale kategori og sitt viktigste kriterium i typen, som både i forhold til karakter og situasjon på en eiendommelig måte markerer den organiske forening av det allmenne og det individuelle i en syntese. Det er ikke i kraft av at han er et gjennomsnitt at typen blir type, men heller ikke fordi hans individuelle karakter får betydning – den være seg aldri så dyptpløyende skildret, men fordi alle menneskelig som samfunnsmessig vesentlig bestemmende momenter i en historisk epoke løper sammen, krysses og finner sitt uttrykk i ham. (Lukács 1975:188)*

Det er helt klart at Pær og husmannen ikke er slike typer som dem Lukács er opptatt av i sitatet ovenfor. Lukács taler om at i den typen han tenker på,

skal alt menneskelig og samfunnsmessig vesentlig i en epoke komme til uttrykk. Hos de to hovedpersonene hos Prøysen er det særlig det samfunnsmessig vesentlige som mangler. Eksempelvis *er* det merkelig at ikke noe av den skarpe ideologiske striden som foregikk i Norge og i Europa i mellomkrigstiden – med kommunismen og fascismen som de to absolutte ytterpunktene – har etterlatt seg synlige spor i Prøysens diktning.

Dette var dessuten en strid som fikk konsekvenser også i det bygdemiljøet Prøysen skildrer. Skog- og Landarbeiderforbundet ble dannet i 1927, og utover i 1930-årene var det mange konflikter mellom landarbeidere og gårdbrukere på Hedemarken (Ousland 1949:561ff.) Knut Fjæstad forteller da også i sin bok om Prøysen om hvordan Skog- og Landarbeiderforbundet hadde tatt opp kampen for å bedre arbeidsforholdene for medlemmene sine, samtidig som han og Prøysen forberedte en revy i Stange i 1935 (Fjæstad 1979:72). Dette er noe som en ikke merker spor etter i disse to fortellingene, og knapt nok i diktningen til Prøysen i det hele.

På det viset det her er tale om hos Lukács, kan en altså knapt tale om at Prøysen utfordret den bestående orden, slik Magne Lindholm formulerte det i den uttalelsen som ble sitert innledningsvis.

Men en kan også forsvare Prøysen mot en slik realismeoppfatning som den Lukács gir uttrykk for. Det kan en gjøre om en ser på disse fortellingene som tekster som ikke pretenderer å fanne så vidt samfunnsmessig og ideologisk som Lukács krever. Mange innenfor den samfunnsgruppen som Prøysen skriver om, er ikke reflekterte i forhold til samfunnet og hvordan det er innrettet. Som vi alt har vært inne på, blir de offer for forhold de ikke har oversikt over. Det er disse menneskene Prøysen skriver om, og han skriver om dem på en måte som ligger nær opp til det Lukács kaller *naturalisme*.

I dette lyset blir Pær og husmannen en slags tragiske skikkelser. De blir medspillere i et teater de ikke ser helheten i, og lar derfor opprørstrangen og aggresjonen gå i feil retning. Prøysen gir et *sant* bilde av hvordan fattigdom, slit og nød fører til desperasjon og aggresjon med gal adresse innenfor sosiale lavstatussjikt i et førmoderne samfunn, hvor samfunnsordenen tas for naturgitt og uforanderlig. Men ut fra Lukács' resonnement er det ikke nok å vise fram virkeligheten slik den er. En må



også vise fram refleksjonen hos dem som tror på muligheten av og har en strategi for virkelighetsforandring, en refleksjon som så kan smitte over på leseren.

Men om vi aksepterer at det er nok å vise fram virkeligheten, kan vi si at det er *leserens oppgave* å trekke de konklusjonene Lukács mener må finnes i teksten. Prøysen har vist fram noe sant, og leseren må sette dette sammen med de kunnskapene han/hun ellers har til en ny og utvidet bevissthet, som igjen er grunnlag for handling hos leseren. På *det* viset kan en si at Prøysen – med Magne Lindholms formulering – utfordret den bestående orden i sin diktning.

# Outsidernes retorikk

## Om språket i Ingvar Ambjørnsens roman *Hvite niggere*

### Presentasjon

*Hvite niggere* (1986) har tre hoveddeler. I den første, som har tittelen “B - 52”, får vi høre at året er 1983, at Erling Haefs er 28 år, og at han vender tilbake til Oslo fra et opphold i Spania. Der har han fordrevet tida med å skrive på en roman og drikke enorme mengder rødvin. Han finner igjen vennen Charly i et okkupert hus sammen med en broket skare av folk som lever på siden av samfunnet. Rita trekker på gata for å finansiere stoffkjøp, men vennene Erling og Charly vil ha henne bort derfra. Vi får også høre at Rita har kreft, og hun dør i slutten av dette første hovedavsnittet.

I andre hovedavsnittet følger vi de tre hovedpersonene retrospektivt til deres barndoms by Lillevik. Erling, Charly og Rita, som vokser opp i samme gata, søker tidlig ly for småborgerligheten hos byens løse fugler. Her er det også at bokas “jeg”, 17 år gammel, debuterer som stoffmisbruker. Ellers får vi i dette hovedavsnittet høre om utvalgte episoder fra hovedpersonens noe amputerte skolegang, og vi får høre om hans første forsøk i arbeidslivet. Det blir ikke av lang varighet.

I det siste hovedavsnittet befinner vi oss tidsmessig i etterkant av hendelsene i andre hovedavsnitt, men før begivenhetene som skildres i det første hovedavsnittet. Her får vi høre at Erling Haefs er kommet inn på gartnerskole på Vestlandet, men det varer ikke lenge før han bakker ut av gartnerutdannelsen og drar til Bergen. Der havner han skikkelig på kjøret, i en orgie av stoff, alkohol og sex, inntil han tar seg *litt* sammen og drar tilbake til Oslo. Boka ender med at Charly får ut sin første diktsamling. Midt oppe i det voldsomme kjøret klarer de to guttene å være litterært produktive.

De tre sentrale personene i romanen er altså stoffmisbrukere. I romanens kulisser aner vi et mye mer sammensatt miljø av folk som lever “i utkanten

av velferdsstaten”(78)<sup>49</sup>, som det heter. Vi hører om pønkere, heavy-rockere, homoseksuelle, transvestitter, transseksuelle, horer, halv- og helkriminelle og alkoholikere. Disse ulike gruppene representerer til sammen en mennesketype og en livsform som Erling kjenner seg tiltrukket av allerede som barn. “Outsidere”(67, 147), er et ord som brukes flere ganger i romanen om dette mer sammensatte miljøet av folk utenfor det gode selskap.

Dermed har vi også sagt noe om hva som er denne romanens sentrale diskurs. Forfatteren har nemlig tatt med seg viktige elementer i språk og uttrykksmåte innenfor outsidermiljøet inn i romanen, og bringer dermed også med seg den måten å forholde seg til omverdenen på som er innbakt i dette språket. Dette er et motkulturelt språk, et språk som rommer mye av den aggressiviteten og negativiteten overfor etablissementet i storsamfunnet som er typisk for stoffmisbrukermiljøet som sosial subkultur. Det er et språk som rommer i seg mye av stoffmisbrukerkulturens *asosialitet* sett fra storsamfunnets side, og dens forakt for alt som smaker av plikt, tvang, rutiner og konvensjonalitet. Dette innebærer blant annet at miljøet også er preget av forakt for storsamfunnets *språklige* konvensjoner, og det gjenspeiles klart i Ambjørnsens roman.

*Hvite niggere* er blitt karakterisert som en generasjonsroman om de som ble voksne tiåret etter 68-erne og AKP-generasjonen. Hovedpersonene uttrykker i romanen flere ganger forakt for den totale politisering som AKP-grupperingen sto for. Hovedpersonene i romanen er i ideologisk og idémessig forstand nevøer av en mann ved navn Jens Bjørneboe, og de har en en oldefar som heter Hans Jæger. De er med andre ord ideologiske anarkister og moralske nihilister, og de er nært i slekt med forrige århundres Kristiania-bohemer.

Både litterært og ideologisk har dessuten en roman som *Hvite niggere* røtter i tradisjonen fra beat-generasjonen i USA på 40- og 50-tallet med forfattere som Jack Kerouac, William Burroughs, Charles Bukowski og Allan Ginsburg.<sup>50</sup> I Skandinavia skrev blant annet Ulf Lundell bøker på 70-tallet

<sup>49</sup> Her og i det følgende vises det med sidetall i parentes til Ingvar Ambjørnsen: *Hvite niggere*, Oslo 1987.

<sup>50</sup> Jf. Fredrik Wandrups etterord til den norske utgaven av Jack Kerouacs *På kjøret* (Oslo 1992) med tittelen “På vei mot den gyldne evighet”.

som var beat-inspirert, og som i sin tur må ha påvirket Ambjørnsen. Både i form og innhold har Ambjørnsens roman atskillig til felles med romaner av de forannevnte forfatterne. Går vi lenger tilbake, finnes det klare tilknytningspunkter til ulike “lave” sjangrer både i gresk oldtid og i middelalderen. I nyere tid har en roman som *Hvite niggere* sine forutsetninger blant annet i den pikareske roman<sup>51</sup> (*Lasarillo, Gil Blas* og *Simplicissimus*) og dens oppfølgere (blant annet i barokkromanen) fram til våre dager både i jeg-formen, i jeg-personens tilhørighet innenfor de lavere sosiale lag, i muntligheten i språket, i realismen i samfunnsskildringen og i det sosialkritiske innholdet.

### Latterkultur og flerspråklighet

Førstegangslesere av *Hvite niggere* vil nok særlig feste seg ved språket i romanen. Det er direkte, rått, brutalt, men også fantasifullt, bilderikt og humoristisk. Det er preget av mange ulike gruppespråk og stillag, fra stoffmiljøets sjargong til et mer tradisjonelt høglitterært stilleie. *Hensikten med denne artikkelen er da å si noe om retorisiteten ved visse sider ved dette språket, og hvordan retorisiteten er preget av forfatterens/hovedpersonens outsiderstatus.* Artikkelen er dessuten et forsøk på å si noe om språket i *Hvite niggere* med utgangspunkt særlig i disse to begrepene *latterkultur* og *flerspråklighet* hos Bakhtin.

Mer spesielt er artikkelen inspirert av Bakhtins romanteori, særlig hans artikkel “Epos og roman”. (Bakhtin 1993) Bakhtin har særlig beskrevet romanen helt fra antikken som en sjanger hvor ironien, humoren og latterliggjøringen av ulike samfunnsfenomener er framtrekkende trekk. Nettopp i den folkelige *latterkulturen* finner vi framfor alt romanens røtter. (Bakhtin 1993:139)

Flerspråklighet bruker Bakhtin som en betegnelse på at barrierene mellom nasjonsspråk og gruppespråk innenfor en nasjon brytes. Allerede den antikke greske romanen er et eksempel på dette, men flerspråkligheten eller dialogisiteten er også typisk for den moderne borgerlige roman.

---

<sup>51</sup> Slik sett er det kanskje noe mer enn en tilfeldighet at Ambjørnsen på romanens første sider lar hovedpersonen vende hjem etter et opphold i Spania, den pikareske romanens hjemland. Sjangeren har sitt navn etter hovedpersonen i den spanske romanen *Lazarillo de Tormes* (1554, forfatter ukjent), som ble kalt en *picaro* (=døgnikt) og var en omstreifer og halvkriminell på samfunnets desiderte bunnivå.

Bakhtin forklarer i “Epos og roman” flerspråklighet – som ikke er noe enkelt begrep – på følgende måte:

*“Ordet, språket ble følt på en annen måte og opphørte objektivt å være hva det før hadde vært. I denne indre og ytre vekselvirkningen mellom språkene ble hvert enkelt språk formelig født på ny, selv om dets enkelte bestanddeler (fonetikk, ordforråd, morfologi etc.) forble absolutt uendret. For den skapende bevissthet ble det kvalitativt noe annet enn hva det tidligere hadde vært.”* (Bakhtin 1993:132f.)

Ett av de mest interessante grep i Bakhtins romanteori er at han bruker senantikken og middelalderens *karnevalskultur* som symbol for litterære uttrykksformer. Karnevalet var fra senantikken og framover en fest hvor man blant annet suspenderte den sosiale rangorden og bak masker og forkledninger lot høy bli lav og lav bli høy. (Børtnes 1993:123f.) Karneval er også en glimrende metafor for måten å nærme seg virkeligheten på i *Hvite niggere*. Outsiderperspektivet fører til at naturlige proporsjoner og relasjoner forrykkes. Romanen skildrer mennesker innenfor det sosiale bunnsjiktet på nærmest konstant frislipp, både i språk, moral, holdninger til rusmidler, til skole og arbeid, og i levemåte ellers. Overdrivelsene, i verbal hevn overfor etablissementet, i rus, i egoisme, kan sees på som en kompensasjon for det sosiale trykk personene er utsatt for. I karnevalet, så vel som i Dionysos-kulten, er det mye lystighet, glede og kåthet, og det er det også hos hovedpersonene i *Hvite niggere*. Men både i karnevalskulturen, i Dionysos-kulten og i *Hvite niggere* finnes det sterke elementer av overdrivelse som tenderer mot det motsatte, mot selvdestruksjon og dødsdrift. Jf. Ritas replikk s. 43: “Jeg skjønner det ikke helt...Noen ganger...Jeg trur egentlig jeg *vil* gå til helvete.” Jf. også Erling Haefs’ refleksjon etter hjemkomsten fra Spania: “En del av oss begynte å bli gamle i forhold til det livet vi levde, man forberedte seg på å dø...”(38f.)

### **Muntlighet og skriftlighet**

*Hvite niggere* er en jeg-roman. Forfatteren prøver ikke å kamuflere det vi leser som dagbok eller som brev, og når vi leser, oppfatter vi vel nærmest teksten som en talestrøm festet til skrift. Det betyr at romanen gjennomgående har et monologisk preg, men her gjengis også samtaler. Det er imidlertid symptomatisk at språkformen er den samme i direkte tale

som i romanen ellers. De refererende avsnittene, som tar den helt dominerende del av plassen, har form av direkte tale henvendt til leseren.

Allerede på romanens første side kan vi observere trekk ved språket som gir det et *mundlig* preg, trekk som gjør at vi opplever romanen som *talt*. Hvis vi først ser på morfologien, bruker Ambjørnsen et radikalt bokmål hvor det også forekommer rene talespråksformer. Han lar svake verb som tilhører 1. klasse ende på -a i preteritum. Han lar likeledes femininer ende på -a i bestemt form entall, og neutrer ender på -a i bestemt form flertall. Han bruker også den ubestemte artikkelen i femininum entall, f.eks. “ei dyne”(6) og “ei pakke rullings”(10), og han skriver “ei roman”(7). Det siste er sjargong i dette miljøet, en slags radikal hyperkorreksjon. Videre bruker han etterstilt eiendomspronomen og helt gjennomgående dobbelt bestemmelse. Han bruker dessuten en rad ordformer som er radikale i skrift, som “assen”(7), “søtti”(163), “kjerkegården”(76), morrakvisten”(8) osv. Det hører også med i dette bildet at han bruker en rekke diftongerte former, som “steig”(7), “seig”(9), “skreiv”(20), “greip”(42) osv. Til sammen er dette språktrekk som har atskillig til felles med dialekttrekk ved språket særlig på Oslo østkant, men til dels også på Østlandet i det hele, og som i skrift har et klart lavstilspreg.

Det finnes også en lang rekke ord og uttrykksmåter i denne romanen som primært hører talespråket til. Eksempler på dette er “jævla irritert”(6), “hver bidige gang”(7), “hundrings”(10), “pælme”(30), osv.<sup>52</sup> Et sterkt innslag av muntlige språkelementer i skrift kan sees på som et ønske om å gi skriften noen av talens positive egenskaper, noe av dens umiddelbarhet, friskhet og nære kontakt med livet selv. Bakhtin taler om “det uoffisielle ordets og den uoffisielle tankens evig levende elementærkraft”. (Bakhtin 1993:139) Han betoner også sterkt hvordan romanen er en sjanger for *nuet*, og denne nære tilknytningen til visse former for tidstypisk talespråk som *Hvite niggere* er preget av, knytter den til et visst tidspunkt i den historiske utvikling. Talespråksformer endrer seg hurtig.

<sup>52</sup> Her er ytterligere noen eksempler: “kjip”(7), “kåken”(7), “skreppas gamle elskere”(8), “sossen”(=sosialkontoret, 11), “smella”(om munnen, 11), “fleisen”(49), “tørna”(53), “brekk”(54), “Den gamle kisen”(64), “Bula”(65), “all den flippen vi har hatt”(67), “hypp på mer”(67), osv.

Også andre språkelementer i *Hvite niggere* har preg av muntlighet. Det gjelder for det første det rike, til dels utspekulerte utvalg av banneord i romanen. Til dels gjelder det den uhemmede bruk av folkelige betegnelser på tabubelagte kroppsdeler og kroppsåpninger. Banning var i utgangspunktet rettet mot religiøse autoriteter og religiøse følelser, og slik er det vel fortsatt i dag, selv om det ikke alltid er like reflektert hos alle. Bannskapen kan også brukes som illustrasjon til hvordan en del språkelementer i denne romanen kan forstås på ulike måter. Den kan oppfattes som et bevisst uttrykk for ønsket om å støte borgerskapets religiøse følelser. Slik forstått er den et brudd på det greske retorikere kalte *prepon*, og det romerske retorikere kalte *aptum* eller *decorum*, dvs. brudd på det som var passende eller høvelig. (Andersen 1995:62f.) Da er dette anarkistisk-provokativ retorikk.

Bruken av seksualtabuer kan sees som uttrykk for den generelle kroppsorienteringen som er typisk for stoffmisbrukermiljøet. Både *rusen* og *abstinensen* er fysiske reaksjoner som nødvendigvis må få mye oppmerksomhet i stoffmisbrukermiljøet. Man tilfredsstiller de fysiske behov som melder seg uten hensyn til konvensjonell moral, og man bruker de folkelige ord og uttrykk som gjelder i det miljøet som skildres. Kjønnstabuene kan man oppfatte som særlig rettet mot kroppsfientligheten i vår kultur og borgerlig-puritansk seksualmoral. Denne romanen dreier seg i liten grad om sex, men vi forstår at promiskuiteten er det normale i det miljøet som skildres.

### Anglismer og svesismer

En annen interessant side ved språket i *Hvite niggere* er de mange anglisismene. Eksempler i så måte er ord som “stima”(7), “gamet”(9), “kikket”(12), “straitingene”(14), “heavy-rocker”(29), “lynstraite”(49), “jointa danseensemblet”(50), “kin på et skudd”(51), osv. Den ortografiske fornorskingen av enkelte anglismer kan sees på som et raffinert uttrykk for flerspråkligheten i romanen, hvor ord formes i krysningspunktene mellom engelsk og norsk, og mellom skriftlighet og muntlighet, med en slags naiv-humoristisk virkning som resultat. I tillegg til dette finnes det også enkelte eksempler på svesismer, som “spenn”(12), som er et ord som går igjen svært ofte, “Narkosnut”(18), “nykter”(39) og “yrkisen”(143).

Disse innslagene av anglisismen og svesismen er et uttrykk for den internasjonale karakteren dette miljøet har. Stoffmisbrukere ferdes mye i utlandet og har et slags fellesskap og et felles språk over landegrensene. Dette gjelder også de personene som skildres i Ambjørnsens roman. I disse anglisismene og svesismene kan vi også se hvordan stoffmisbrukerkulturen, dens språk og livsform, har sitt opphav i USA på 1950-tallet (Burroughs, Kerouac, Bukowski), og at den kom til Sverige før den kom til oss. Men det har naturligvis også sammenheng med at stoffflanging i utpreget grad er en internasjonal business, og at ingen har tatt på seg oppgaven å arbeide for fornorsking av språket i dette miljøet!

Man kan også se på den hemningsløse bruken av fremmed språk som en reaksjon mot norsk språklig purisme, på samme måte som bruken av seksualtabuer er en reaksjon mot seksuell puritanisme. Det finnes en anti-nasjonalistisk tendens i romanen som merkes flere steder, blant annet helt i begynnelsen av romanen hvor jeg-personen blir svært grundig undersøkt i tollens, og blir irritert over å oppleve dette “Hver bidige gang jeg hadde vært så frekk å vende tilbake til fedrelandet etter en svipp ute i Verden”(7). Ordet “fedrelandet” har her en umiskjennelig ironisk undertone. Denne anti-nasjonale holdningen er en del av opprøret mot makt og etablissement. Det tegnes et nidportrett av en skolestyrer i romanen som heter Gullberg (“der Schtyrer”), og noe av det verste ved ham er at han er nasjonalt orientert.

*Hvite niggere* er også full av ord og uttrykk med spesiell tilknytning til det stoffmiljøet romanen skildrer. Dette gjelder ord som “speedfreaks”(13), “dønkis”(14), “svei vi en rev”(20), “dop”(20), “transer”(23), “reven”(25), “horse”(28), “syrehuer”(30), osv.<sup>53</sup> Ikke minst på dette området ser vi hvordan denne romanen utilslørt bruker språket i stoffmisbrukermiljøet, og kanskje virker provoserende på noen med sin utilslørthet.

---

<sup>53</sup> Her er noen flere eksempler på ord og uttrykk fra stoffmisbrukermiljøet: “et kjapt skudd”(39), “pulver”(43), “morrattjall”(44), “chillumer”(48), “speed”(64), “børsten”(66), “delir”(102), “konse”(107), “zen”(145), “fyrer tett”(149), “syrebiter”(150), “fyrte vi blås”(156), “afghan”(162), “noia”(162), “gallar-baroner”(165), “Maroc”(166), “gikk rett på junken”(199), “gelatinsyre”(203), “gall”(218), “pisse steine”(232), “hallus”(252).



Allerede nå kan vi se hvordan språket i *Hvite niggere* er en god illustrasjon til Bakhtins begrep om flerspråklighet. I de språkelementene vi til nå har påpekt, har vi funnet en blanding av visse former for østnorsk talemål, internasjonal stoffmisbrukersjargong med rot særlig i amerikansk beatkultur og i svensk stoffmiljø, og språkelementer med rot i spesifikt norsk stoffmisbrukermiljø. På denne måten er språket i romanen et krysningspunkt for forskjellige typer gruppespråk, som uttrykker en slags *horisontal flerspråklighet*. Dermed blir også dette en illustrasjon til Bakhtins påstand om romanens fleksibilitet, dens foranderlighet gjennom tendensen til å absorbere uttrykksmåter og sjargong fra ulike grupper av mennesker i samtida, og romansjangerens preg av hele tida å være i sin vorden.

De språkelementene i Ambjørnsens roman som det ble referert til ovenfor, er i utgangspunktet talespråklige fenomener, og kan sees på som et opprør mot den prestisje skriftligheten har i forhold til muntligheten, et opprør som ikke primært er et opprør mot det å *bruke* skrift (Andersen 1995:62f.), for det gjør jo Ambjørnsen selv. Det er et opprør mot skriftligheten i skriften (og kanskje også i talen, dvs. skriftligheten i talen, eller *høystilspreget*) og dens forbindelser til de som representerer kapital, makt, prestisje, autoritet og innflytelse i samfunnet. Den er et opprør mot det at de som behersker den legitime kulturen, bruker avstanden mellom skrift og tale og det å beherske skriftligheten som et maktmiddel, særlig overfor de som har et talespråk med lav status.

Lavstilspreget og muntligheten er den språklig-retoriske delen av den ideologiske anarkismen hos hovedpersonene i boka. Bjørneboe kalte etablissementets sterkeste forkjempere i f.eks. rettsvesen, politi, skole osv. for formyndermennesker. Ambjørnsen kaller dem bare *maktmennesker* (jf. f.eks. s. 112), og muntligheten i *Hvite niggere* er et forsøk på å avdekke maktmenneskenes dominans innenfor skriftkulturen ved hjelp av muntligheten. Det ligger også i denne muntligheten i romanen en *latterliggjøring* av den selvhøytideligheten skriftligheten er preget av, og et ønske om å blottstille denne selvhøytideligheten. Dette er et viktig element i romanens outsider-retorikk. Her kommer pariaens humor-blandede fortvilelse, hans verbalt brutale fantasi og destruktivt latterliggjørende kreativitet til uttrykk, som del av en overlevelsesstrategi.

Denne søken etter nærhet til livet selv gjennom muntlighet, slik vi ser den i *Hvite niggere*, kan en også se i sammenheng med romansjangerens opprinnelse i den muntlige fortellingen. Dette gjelder ikke minst den typen romaner Bakhtin er mest opptatt av, den som henter stoff til språk og miljøskildringer utenfor samfunnsetablisementet.

### **Hyperbel og understatement**

Avsnittet om skolestyreren, Der Schtyrer, blir et retorisk høydepunkt i romanen. Ambjørnsen virkelig boltrer seg her med en av sine yndlingsfigurer – hyperbelen. Det er særlig her vi merker den språklige påvirkningen fra Bjørneboe, og som så ofte også hos Bjørneboe, lar Ambjørnsen det gå ut over en lærer. Dysfemismen som ligger i ordspillet i tittelen – “Der Schtyrer” – forteller noe om overdrivelsene i dette kapitlet. Der Schtyrer kalles innledningsvis for “et fascistoid svin”(112), det står at “Han hadde en stor og atletisk kropp, skamklippet kort hår, og et par øyne som i beste fall kunne kalles iskalde.”(112) I dette siste utsagnet antydes det at der Schtyrer hadde et utseende som svarte til nazistiske skjønnhetsidealer. “Skamklippet” forteller noe om at utseendeidealene går i stikk motsatt retning i stoffmisbrukermiljøet.

Videre står det om der Schtyrer at han følte seg som en utvalgt og “en arisk skolestyrer”(113), at han var “som snytt ut av nesa på Hitler dengang han i delirisk villskap oppfant raseteoriene sine”(113), og når han vandret mellom pultrekkene, var han “som en offiser i en KZ-leir”(118) osv. En av de tvilsomme sidene ved maktmennesket der Schtyrer er at han er nasjonalistisk innstilt. Han sier aldri bare Norge, men Norge Nasjonen, og et sted står det at “Ifølge hans historieoppfatning var det de norske hjemmestyrkene som hadde avgjort slaget ved Stalingrad.”(117)

De spesielle verdiene i stoffmisbrukermiljøet ligger også til grunn når det står om der Schtyrer med tydelig negativ biklang at han aldri drakk alkohol, og at han “rekna sigaretter på lik linje med heroin”(113). Det er heller ikke ment som noe fordelaktig karakteristikk når det står at han mener at “Sport er sunt”(114).

Nidportrettet av Der Schtyrer er preget av overdådig usaklighet med et humoristisk anstrøk. Her skal skolestyreren grundig kles av som maktmenneske, men avkledningen blir så overdreven og så sterkt preget av

ungdommelig-anarkistisk sjargong at det appellerer også til latteren. «Latteren tilintetgjør angsten og pieteten overfor objektet», sier Bakhtin. (Bakhtin 1993:141)

Der Schtyrer presenteres som en blanding av nazist/fascist, ekstrem nasjonalist, utpreget USA-vennlig liberalist (kritiserer “de røde rebellene som kasta stein på den amerikanske ambassaden i Oslo”(114)) og gammeltestamentlig patriark (han taler til elevene som om “Herren talte til oss fra Bjerget”(118)). Denne sammenblandingen av ulike ideologier topper seg i en formulering hvor det sies at Der Führer og Der Schtyrer kunne ha mye å gi hverandre: “Jeg ser dem for meg, der de småsludrende vandrer inn i solnedgangen, iført høyskafta støvler, uniformer og bandolærer.”(113) Framstillingen av Hitler og Der Schtyrer som cowboyer er en illustrasjon til hvordan Der Schtyrer har fått tildelt alle de (innbyrdes motstridende) egenskaper anarkisten ikke liker.

Det karakteristiske av Der Schtyrer viser, er at Ambjørnsen er en mester i retorisk spill på tekster med en sentral plassering i den allmenne bevissthet. Der Schtyrer plasseres inn i tekstuellet rom, hvor henspillingene riktignok blir så mange at de motsier hverandre, men hvor framstillingen har en slik karakter at man ikke tar dette så høytidelig. På mange måter er *Hvite niggere* en språklig kakofoni hvor hensyn til konsekvens og stringens stadig settes til side.

På samme måte som skurke-portrettene i *Hvite niggere* er preget av hyperbolske vendinger, preger eufemisering og understatementet karakteristiske av de ulike outsidergruppene. Her omtales alkohol- og stoffmisbruk som “en drøss uvaner”(7), og stoff av alle slag kalles stadig vekk “godsaker”(198). Om en pedofil mann heter det at han “i tillegg til toskete brekk også satte pris på å leke seg litt med småunger i ny og ne.”(216.) Om en som hadde gjort innbrudd i en butikk og ble tatt, står det at “Det hadde vært visse uoverensstemmelser mellom ham og en butikkeier vedrørende endel tusenlapper.”(178.) Her er det tale om retorikk som kunne vært en forsvarsadvokat verdig. Også denne uttrykksmåten har en tilsiktet lattervekkende undertone.

## Tropene

Ellers er det tropene, den eksplisitt billedlige tale, som særlig krydrer uttrykksmåten i *Hvite niggere*. En del av de ordene som er spesifikke for språket i det miljøet Ambjørnsen skildrer, er metaforer med atskillig spenst, f.eks. “syre”, “skudd”, “pulver”, “stein”, “være høg” osv. Noen av disse metaforene er oversettelseslån fra engelsk. Men Ambjørnsens språk er også rikt på bilder av en art som bringer denne boka atskillig nærmere det tradisjonelt høglitterære enn det vi hittil har sett.

Den er i lange partier preget av en myldrende, noen ganger febrilsk billedfantasi, som det ofte ligger mye humør og overskudd under. Den gjenspeiler den paradoksale latterkulturen i stoffmiljøet. Når jeg-personen vender tilbake til Norge, blir han rimeligvis ikke særlig blidt mottatt av gammelkjæresten, som han har forlatt uten å la høre fra seg i bortimot et år. Hun kaller ham en drittsekk, og slår fast at romanpersonene hans “var mindre troverdige enn Hardy-guttene og Larry Kent til sammen. Etterpå fikk jeg et frosts-kadd velkomstkyss på kinnet...”(9). Dagen etter, på sosialkontoret, treffer han en kurator som “sendte istakka blick rett i fleisen på en fattig faen...”(12). En av de som deler ydmykelsen som klient på sosialkontoret med jeg-personen, utstyres med et stivt reptilsmil(15), mens den kvinnelige kuratoren som tar seg av jeg-personen, kalles tante Sofie. “Hun sa ikke ett ord, men den høyre pekefingeren pekte i et øyeblikk rett på meg, før den så hurtig antok formen av en slakterkrok.”(16) En raffinert og treffsikker metafor er det når det å skifte kjønn blir kalt å *ta snittet*(37). På et bestemt tidspunkt bestemmer Erling Haefs seg for å slutte med alkohol, og karakteriserer abstinens-symptomene med at “det var de uttørka seneskjedene som protesterte på den nye alkoholpolitikken min.”(85) Like etterpå sier han ironisk-pompøst: “Etter noe sånt som ti år på vingene gikk den helbedøvede kjempekondoren Erling Haefs inn for landing.”(Sst.) Dette er et eksempel på den verbale kreativiteten som preger i hvert fall visse personer til visse tider i dette miljøet.

Denne billedfantasien, som vi bare har sett noen få eksempler på her, må kommenteres litt nærmere. Det er fristende å se på den som uttrykk for ett av de språklige spor *rusen* etterlater i teksten, på samme måten som f.eks. psykedelisk kunst inneholder spor etter LSD-rus. Med et ord fra stoffmisbrukerkulturen selv kan en si at billedmylderet noen ganger har

preg av *kick*.<sup>54</sup> Det har preg av at forfatteren har vært *høy* under skriveprosessen. I alle tilfeller er Erling Haefs *høy* svært mange ganger innenfor fiksjonen, og selv om det ikke sies direkte, må vi forstå det slik at den romanen han flere ganger forteller at han skriver på, fortsatt innenfor fiksjonen, er den romanen vi sitter og leser. På den måten blir dette billedmylderet et realistisk element i teksten.<sup>55</sup>

## Høy og lav stil

*Hvite niggere* er, som vi har sett, preget av flerspråklighet i form av ulike gruppespråk. Det som særlig er nytt i den sammenheng, er Ambjørnsens litterarisering av stoffmiljøets spesielle sosiolekt. Vi skal se at språket i romanen også er preget av ulike stilnivåer, altså en slags *vertikal flerspråklighet*. Helt i begynnelsen av romanen finner vi en ytring som kan se ut som et signal om dette. Hovedpersonen er kommet hjem fra Spania med mye angst i seg og mye noia. Derfor står det: “Jeg var redd. Redd, som Lorca da han sto på den støvete landeveien og venta på at fascistene skulle plante ei blykule eller fem i den skjønne poethjernen hans.”(6)

For det første forteller denne ytringen noe om forholdet mellom den anarkistiske, stoffavhengige og lett paranoide jeg-personen og storsamfunnets maktmennesker av Der Schtyrers type, slik den angstridde jeg-personen opplever det. Maktmenneskene er fascister, sammenlignbare med dem som tok livet av den spanske dikteren Federico Garcia Lorca (1898-1936). Dessuten er denne sammenlikningen jeg-personen gjør

<sup>54</sup> I romanen *Jack* beskriver den svenske forfatteren Ulf Lundell et slikt *kick*. I et selskap sitter en gruppe mennesker samlet rundt noen gram galler, som det står, og jeg-personen i romanen blir etter hvert helt *stein* (=sterkt neddopet). Deretter heter det: “Det gikk virkelig skeis opp i huet på meg og orda bare velta ut av munnen på meg. Det dukka opp de mest vanvittige bildene og assosiasjonene var virkelig helt fantastiske og de satt der rundt meg og skreik av latter og jeg var helt på styr og bare fortsatte og fortsatte til jeg var så tørr i kjeften at jeg tok tak i Harald og vi klarte ikke å reise oss, vi prøvde, men vi falt pladask og ormeskreppene heia på oss og hyllo, helt til vi ga opp og krabba på alle fire ut av rommet for å få oss et par drinker som vi slett ikke behøvde, men som vi likevel virkelig sikla etter.”(Lundell 1977:30)

<sup>55</sup> *Hvite niggere* har noe av det som mye sterkere preger en roman som William Burroughs’ *Naked lunch*. I Burroughs’ roman er det imidlertid lite ytre handling, og teksten har preg av usammenhengende hallusinatoriske billedsyner og surrealistiske visjoner, nedskrevet under rusen. Men en kan lese den samme antiautoritære, anti-establishment-holdningen ut av *Naked lunch* som av *Hvite niggere*.

mellom seg selv og García Lorca et signal om forfatter-ambisjonene hos jeg-personen. García Lorca er en av de virkelig store i dette århundres spanske diktning.

Akkurat som det er noe litt komisk posøraktig over denne sammenligningen jeg-personen gjør mellom seg selv og Lorca, er det noe posøraktig over ordbruken når det står “den skjønne poethjernen”. Ordet “skjønn” har et høystilspreg som bryter med de språklige omgivelsene det står i. Av den grunn blir det også hengende en tvetydighet ved dette ordet “skjønn”. Det er ingen tvil om at hovedpersonen er en ekte beundrer av Lorca, men både sammenligningen mellom jeg-personen og Lorca og selve ordbruken blir bevisst klisjéaktig, og derfor tvetydig. Den har en undertone av ironi, som kan tolkes som uttrykk for mistro til etablissementets litteratur, og kanskje også måten den har forholdt seg til en person som Lorca på. Her kan man altså si at flerspråkligheten har form av en flertydighet, som arter seg som et spill med høy og lav stil. Det “høye” både brukes positivt og kompromitteres.

Enda mer iøynefallende er denne ironien og tvetydigheten, spillet mellom høy og lav stil, i et avsnitt om månen:

*“Det er drømmerne og de visjonæres trøst overalt på denne blodstenkte kloden: At det verdensomspennende nettet av iherdige lillevikinger aldri har vært gløgge nok til å viske ut bildet av månen. Vi får tåle at Armstrong tok seg en runde. Månen er like fullt de gales planet, mordernes, fengselsfuglenes, den tilhører diktere og pedofile utskudd. Den har trøsta oss, og samtidig drevet oss til vanvidd gjennom tusenårsvandringa vår – slik det sømmer seg ei ekte elskerinne. Lady Luna, Guds øyestein! Jeg trur det må ha vært der og da jeg bestemte meg for å bli en vankelmodig person med svak karakter.”(92f.)*

Her er det høye og lave stilelementer om hverandre, som gjenspeiler at dette for jeg-personen er et “høyt” anliggende, men at det i omgivelsenes øyne dreier seg om “lave” personer. Denne tvetydigheten gjenspeiler også hovedpersonenes egen tvetydige posisjon som outsiders (lave) med forfatterambisjoner (høye). Her merker en seg også at han nevner diktere og pedofile i samme åndedrag. De dikterne han tenker på, er de som har

kommet fra en outsiders tilværelse, de som har stått utenfor og drømt seg inn i en etablert posisjon.

Det finnes også avsnitt i romanen som har et rent høystilspreg, ganske fritt for underliggende ironi. Det gjelder eksempelvis avsnittet om havet s. 84: “Havet, hvilende i langsomme dønninger – det var noe bestandig, ikke-jordisk over det.....” Her har Erling Haefs oppsøkt ensomheten, tankene får lov å utfolde seg uten at forholdet til det omgivende samfunnet gir seg utslag i ironi.

### **Tekstrommet**

Det finnes altså både en horisontal og en vertikal flespråklighet i *Hvite niggere*. Vi har også antydnet at vi i karakteristikken av Der Schtyrer finner tekstbrokker fra ulike kilder, fra nazi-retorikken under krigen til Bibelen. Og dette er noe typisk for denne romanen. Forfatteren taler ikke med én stemme, men slipper flere – og som vi har sett noen ganger motstridende – stemmer inn i romanen. Romanen er ikke skrevet i et tomrom, men i et *tekstrom*. (Kittang 1975:50) Her er det en mengde undertekster og intertekster, rene sitater og allusjoner. Og en ser av alle åpne og skjulte henvisninger til annen tekst at hovedpersonens litterære preferanser går i retning av åndsfrender i fortid og samtid. Gjennom romanen vises det, direkte og indirekte, til en lang rad forfattere, som Lorca, Dostojevskij, Hemingway, Céline, Bakunin, Marx, Hamsun, Bjørneboe, Finn Carling, Axel Jensen, Harald Sverdrup, Kjartan Fløgstad, Lillebjørn Nilsen, Finn Kallevik.

*Hvite niggere* beveger seg i et tekstrom også på en litt annen måte. Bakhtin er opptatt av at romanen ofte parodierer andre sjangre, eller den parodierer romansjangeren selv i perioder hvor denne er den dominerende. En av de romantypene som *Hvite niggere* alluderer ironisk til, er den klassiske dannelsesromanen. Den barndom og ungdom som skildres, er – som i dannelsesromanen – preget av usikkerhet, rotløshet, opprør, utprøving av helt ekstreme livs- og rusformer, og utprøving av idéer og ideologier. Både Jeg-personen og Charly har et mål med sine liv som de når innenfor romanens fortalte tid, og det er å bli forfattere. Den litterære dannelsen erverver de dels gjennom lesning, dels ved det mildest talt utsvevende liv de lever i underverdenen. Erfaringene fra dette livet er det de skriver på. Noen avklaring og harmoni *i livet* for hovedpersonene – slik hovedpersonen

i den klassiske dannelsesromanen opplever det – er det likevel ikke tale om, og det er særlig her ironien kommer inn i bildet. En undertone av ironi kan man også ane i forhold til retorikken i positivt selvframstillende sjangrer, som eksempelvis i politiker-selvbiografien. *Hvite niggere* ironiserer også åpenbart med sjangere innenfor f.eks. barne- og ungdomslitteraturen og trivillitteraturen hvor dydsmønstre skildres, og hvor moral prekes med pekefingeren hevet.

## **Konklusjon**

Hos Bakhtin er det et poeng at romanen fortsatt er i utvikling, og at dette henger sammen med at den reflekterer – lydhørt og raskt – virkelighetens tilblivelse. (Bakhtin 1993:128) I det foregående har vi sett hvordan språket i *Hvite niggere* gjennom horisontal og vertikal flerspråklighet, gjennom lattervekkende overdrivelser og understatement, gjennom ironisk spill med høy og lav stil osv. er preget av et outsider-perspektiv som hører *vårt* samfunn og *vår* tid til. På den måten har romanen en bred kontaktflate mot vår tids virkelighet, og mye av det som er interessant og spennende ved romanen ligger her. *Hvite niggere* er dessuten, gjennom denne brede kontaktflaten med vår tids virkelighet, blitt et eksempel på den kontinuerlige selvfornyelsen innenfor romansjangeren, som Bakhtin er opptatt av i sin artikkel.



**III**



## Bibliografi

- Amdam, Per 1960: *Den unge Bjørnson. Diktningen og barndomslandet*, Oslo.
- Amdam, Per 1993: *Bjørnstjerne Bjørnson 1832–1880*, Oslo.
- Andersen, Per Thomas 1992: *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900*, Oslo.
- Andersen, Per Thomas 2001: *Norsk litteraturhistorie*, Oslo.
- Andersen, Tryggve 1898: *Digte*, Kristiania.
- Andersen, Tryggve 1905: "Hans E. Kincks nye Bog", *Dagbladet* 19. desember.
- Andersen, Tryggve 1907: "Den store sukses", *Bispesønnen og andre fortællinger*, Kristiania.
- Andersen, Tryggve 1908: "Den nye digtergage", *Verdens Gang* nr. 61, Oslo.
- Andersen, Tryggve 1918 I: "Einar Solstad. In memoriam", *Ukens revy*.
- Andersen, Tryggve 1918 II: "En forfatter ser mørkt paa den norske skjønnlitteratures fremtid", *Tidens Tegn* nr. 188, 12. juli, Oslo. (Intervju med Tryggve Andersen.)
- Andersen, Tryggve 1919: *Ulykkes-katten*, Kristiania.
- Andersen, Tryggve 1923: *Dagbog fra en sjøreise*, Kristiania.
- Andersen, Tryggve 1970: *Mot kvæld*, Bergen.
- Andersen, Øivind 1995: *I retorikkens have*, Oslo.
- Andreassen, Trond 1986: *Det litterære system i Norge. En litteratur-sosiologisk innføring*, Oslo.
- Anker, Ella 1950: *Sagatun*, Oslo.
- Anker, Øyvind 1932: "Bjørnson og Grundtvig inntil 1872", *Edda*, hefte 3, s. 273-338.
- Arneberg, Per 1970: "Forord", Åsmund Sveen: *Bygdeviser*, Oslo.
- Arvesen, Olaus 1915: *Samliv med landskjendte mænd*, Kristiania.
- Askildsen, Kjell 1992: "Forord" i Prøysen, Alf: *Folket i plassgrenda*, Oslo.
- Austlid, Andreas 1949: *Norsk lesebok*. Ny utgåve ved Lars Eskeland og Hans Svean. II. bandet, 7. opplaget, Oslo.

- Bakhtin, Mikhail M. 1993: "Epos og roman. Om romanstudiets metodologi", Kittang, Atle m.fl: *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo, s. 125–148.
- Bang, Erna Holmboe 1933: "Brev fra Tryggve Andersen til en venn", *Dagbladet* nr. 88.
- Barthes, Roland 1993: "Tekstteori", Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo, s. 70-85.
- Berg-Jæger, Gustav 1943: "Åsmund Sveen - Axel Krogh" i Gustav Berg-Jæger: *Nasjonalsosialister i norsk litteratur*, Oslo, s. 87–99.
- Beyer, Edvard 1975 I: "Om å skrive og lese Norges litteraturhistorie", Beyer, Edvard (red.): *Norges litteraturhistorie, bd. 1, Fra runene til Norske Selskab*, Oslo.
- Beyer, Edvard 1975 II: "'Slekten fra 1814' og Henrik Wergeland", Beyer, Edvard (red.): *Norges litteraturhistorie, bd. 2, Fra Wergeland til Vinje*, Oslo.
- Beyer, Edvard 1975 III: *Norges litteraturhistorie. Bd. 3. Fra Ibsen til Garborg*, Oslo.
- Beyer, Edvard (red.) 1990: *Perler i prosa*, Oslo.
- Beyer, Harald 1952: *Norsk litteraturhistorie*, Oslo.
- Beyer, Harald og Edvard 1978: *Norsk litteraturhistorie*, Oslo.
- Beyer, Harald og Edvard 1996: *Norsk litteraturhistorie*, Oslo.
- Birkeland, Bjarne 1995: "Forfattarmiljø og nazisme i trettiåra", Birkeland, Bjarne m.fl. (red.): *Nazismen og norsk litteratur*, Oslo, s. 37–50.
- Birkeland, T./Risa, G./Vold, K.B. 1997: *Norsk barnelitteraturhistorie*, Oslo.
- Birkeland, T./Storaas, F. 1993: *Den norske biletboka*, Oslo.
- Bjørnson, Bjørn 1951: *Aulestad-minner*, Oslo.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1856 I: "Enhver paa sin Plads", *Morgenbladet* 3. mars.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1856 II: "Hr. A. Munchs anden Artikel", *Morgenbladet* 13. mars.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1864: "Litteratur og Kunst", *Illustreret Nyhedsblad*, s. 81–82.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1890 I: "Hr. Hans Aanrud", *Dagbladet* 30. mai.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1890 II: "De literære Strømninger", *Dagbladet* 4. august.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1890 III: "Troløs Kampmaade", *Verdens Gang* 24. september.

- Bjørnson, Bjørnstjerne 1901: (Referat av tale ved avdukingen av minne-  
stenen etter Mix og Herman Anker), *Norsk skoletidende* nr. 38,  
21. september, s. 594–596.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1905: "Kjærlighedens Tragedie", *Aftenposten* 10.  
februar.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1912 I: *Artikler og taler*. Udgivet af Chr. Collin og  
H. Eitrem, Oslo, b. I.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1912 II: *Artikler og taler*. Udgivet af Chr. Collin og  
H. Eitrem, Oslo, b. II.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1912 III: *Gro-tid. Brev fra årene 1857–1870*. Utgit  
av Halvdan Koht, bd. I–II, Kristiania.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1921: *Brytningsår. Brev fra årene 1871–1878*.  
Utgitt av Halvdan Koht, bd. I-II, Kristiania.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1953: *Bjørnsons brevveksling med danske 1875–  
1910*, b. I 1875-1889, Kbh og Oslo.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1982: *De gode gjerninger redder verden. Tanker og  
ideer – råd og dåd*, Oslo.
- Bjørnson, Bjørnstjerne og Skram, Amalie 1996: "Og nu vil jeg tale ut" –  
"Men nu vil jeg også tale ud". *Brevvekslingen mellom  
Bjørnstjerne Bjørnson og Amalie Skram*, Oslo.
- Blichfeldt, Jon Frode m. fl. 1996: *Utdanning for alle? Evaluering av  
Reform 94*, Oslo.
- Bloom, Harold 1996: *Vestens litterære kanon. Mesterverk i  
litteraturhistorien*, Oslo.
- Bolckmans, Alex 1960: *The Stories of Hans Aanrud. A Stylistic Analysis*,  
Brugge.
- Brekke, Paal 1966: "En dikter mot strømmen", *Dagbladet* 3. november.
- Brink, Lars 1992: *Gymnasiets litterära kanon. Urval och värderingar i  
läromedel 1910-1945*, Uppsala.
- Brinchmann, Alex/Evensmo, Sigurd 1968: *Norske forfattere i krig og fred.  
Den norske forfatterforening 1940-1968*. Utgitt til 75-årsjubileet  
15. november 1968, Oslo.
- Bruun, Christopher 1878: *Folkelige Grundtanker*, Christiania.
- Bukdahl, Jørgen 1981: *Det skjulte Norge*, Oslo.
- Bull, Francis 1923: "Bjørnstjerne Bjørnson", *Norsk Biografisk Leksikon*,  
bd. I, Kristiania, s. 607–675.
- Bull, Francis 1963: *Norges litteratur*. Bd. IV. *Fra februarrevolusjonen til  
første verdenskrig*, Oslo.

- Burroughs, William S. 1993: *Naken lunch*, Oslo.
- Buvik, Per 1995: "De gode gamle", *Dagbladet* 03.09, s. 30.
- Bürger, Peter 1993: "Institusjonen kunst som litteratursosiologisk kategori. Skisse av en teori om de historiske endringene i litteraturens samfunnsmessige funksjon", Kittang, Atle m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo.
- Bøgh, Johan 1873: "Hanna Winsnes", *Norsk Illustreret Familieblad*, s. 120–124.
- Børtnes, Jostein 1993: "Bakhtin, Rabelais og det karnevaleske", *Polyfoni og karneval*, Oslo, s. 117–130.
- Calvino, Italo 2000: *Why read the classics?*, London.
- Christophersen, Tom (red.) 1974: *Norsk litteraturkritikk 1770–1890*, Oslo.
- Dahl, Willy 1968: "En hundreårig modernist", *Perspektiver. Essays om norske klassikere*, Oslo.
- Dahl, Willy 1981: *Norges litteratur I: Tid og tekst 1814-1884*, Oslo.
- Dahl, Willy 1984: *Norges litteratur II. Ti dog tekst 1884-1935*, Oslo.
- Derrida, Jacques 1993: "Struktur, tecken och spell i humanvetenskapernas diskurs", Entzenberg, Claes og Hansson, Cecilia (red.): *Moderen litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2*, Lund, s. 389–407.
- Diesen, Hilde 1989: "Innledning", *Præstegården på landet og andre noveller av Hanna Winsnes*, Oslo.
- Diesen, Hilde 2000: *Hanna Winsnes. Dagsverk og nattetanker*, Oslo.
- Dietrichson, Lorentz 1866: *Omrids af den norske Poesis Historie*, Christiania.
- Eliot, T. S. 1950: "Hva er en litterær klassiker?", *Utvalgte essays*, Oslo, s. 107–137.
- Elster, Kristian d.y. 1921: "Tryggve Andersen", *Samtiden* årg 32, s. 162.
- Elster, Kristian d. y. 1923: "Hans Aanrud", *Norsk Biografisk Leksikon*, bd. I, s. 26–29, Kristiania.
- Elster, Kristian d. y. 1924: *Illustrert norsk litteraturhistorie. Fra Wergelandstiden til vore dage*, bd. 2, Kristiania.
- Engelstad, Irene m. fl. (red.) 1988-90: *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, Oslo.
- Eriksen, Trond Berg 1995: *Nordmenns nistepakke*, Oslo.
- Escarpit, Robert 1971: *Litteratursosiologi*, Oslo
- Fidjestøl m.fl. 1994: *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*, Oslo.
- Fjæstad, Knut 1979: – *en dag i mårå. Unge år med Alf Prøysen*, Oslo.

- Fjørtoft, Kari 1991: "Den fiktive sjølvbiografien og den sjølvbiografiske fiksjonen", *Edda*, hefte 2, s.
- Garborg, Arne 1986: "Hanna Winsnes's kokebog", Erling Nielsen (red.): *Norsk skrivekunst*, Oslo.
- Garborg, Hulda 1903: *Fra Kolbotnen og andetsteds*, Kristiania.
- Garborg, Hulda 1922: *I huldreskog*, Oslo.
- Garborg, Hulda 1934: *Symra*, Oslo.
- Garborg, Hulda 1935: *Barndomsminne*, Oslo.
- Gatland, Jan Olav 1990: "Av annleis natur (Åsmund Sveen)", Mellom linjene. Homofile tema i norsk litteratur, Oslo, s. 150–153.
- Gierløff, Christian 1942: *Tryggve Andersen*, Oslo.
- Gimnes, Steinar 1988: "'Tør jeg synges?' Salmar og lyrikk", *Norsk kvinnelitteraturhistorie, bind 1, 1600-1900*, Oslo, s. 117–126.
- Gimnes, Steinar/Hareide, Jorunn 1997: *Norsk tekster. Prosa før 1900*, Oslo.
- Gimnes, Steinar 1998: *Sjølvbiografier. Skrift, fiksjon og liv*, Oslo.
- Grieg, Nordahl 1970: "Knut Hamsun", Imerslund, Knut: *Norsk litteraturkritikk 1914–1945*, Oslo.
- Grundtvig, Nikolai Frederik Severin 1837: *Til Nordmænd om en Norsk Høi-skole*, Christiania.
- Grøndalen, Helene Bohjort 1973: *Tryggve Andersen. En bibliografi*, Oslo.
- Hagemann, Sonja 1978: *Barnelitteratur i Norge inntil 1850*, Oslo.
- Hagemann, Sonja 1983: "Hanna Winsnes", *Norsk biografisk leksikon*, bd. XIX, Oslo.
- Hagerup, Henning 1997: "Hva er en klassiker?", *Vagant* nr. 3–4, s. 5–12.
- Hallberg, Peter 1963: *Harmonisk realism*, Oslo.
- Hamsun, Knut 1965: "Fra det ubevidste Sjøleliv" *Artikler 1889–1928* (utvalg ved Francis Bull), Oslo.
- Hansen, H. Olaf 1862: *Den norske Literatur fra 1814 indtil vore Dage*, Christiania.
- Hareide Jorunn 1884: "Saaledes findes der ofte digterisk talent, hvor man mindst formoder det", *Vinduet* s. 14–23. (Denne artikkelen er trykt opp igjen med små endringer i Hareide, Jorunn 1999: *Skrivefryd og penneskrek. Selvfremstilling og skriveproblematikk hos norske 1800-tallsforfatterinner*, Oslo, s. 33-50.)
- Hareide Jorunn 1988: "Den norske romanen vokser fram", *Norsk kvinnelitteraturhistorie 1600-1900*, bd. 1, Oslo.

- Hauge, Ingard 1955: *Tanker og tro i Welhavens poesi*, Oslo.
- Hopp, Zinken 1943: *Hanna Winsnes. Dikter og kokk*, Oslo.
- Hougen, Frik 1953: *Tryggve Andersens opplandsfortellinger i historie og tradisjon fra kansellirådens dager*, Oslo.
- Houm, Philip 1955: *Norges litteratur. Fra 1914 til 1950-årene*, Oslo.
- Hvistendahl, Rita 2000: "Så langt 'vår' diktning tenner sinn i brann..." *En studie av fire minoritetsspråklige elevers arbeid med norsk litteratur fra perioden 1860–1900*, dr. art. avhandling, Univ. i Oslo.
- Hvistendahl, Rita 2001: "Interessefellesskap og verdikonflikt mellom elev, hjem og skole. Et eksempel", *Norsk Pedagogisk Tidsskrift* nr. 2–3, s. 156–171.
- Hølmebakk, Gordon (red.) 2000: *En annen dans. Brev til Gyldendal 1925–2000*, Oslo.
- Haavardsholm, Espen 2001. "Tøffe, følsomme Ola", *Dagbladets Magasin*, 07.04, s. 44.
- Imerslund, Knut 1997: *Norske dikt i 1000 år*, Oslo.
- Ingebrekt, Alf 1907 (psud. for Alf Larsen): "Hans Ånruds bondefortellinger", *Nordisk tidsskrift för vetenskap, konst och industri*, Stockholm, s. 197–209.
- Indergaard, Erling 1975: *Utviklingslinjer og hovudmotiv i Åsmund Sveens diktning*, Oslo. (Hovudoppgåve i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo.)
- Jakobsen, Rolv Nøtvik 1997: "Kva er ein religiøs klassikar?", *Vagant* nr. 3–4, s. 98–104.
- Jarvoll, Svein 1997. "Normalt står jeg opp klokken fire. En samtale med Svein Jarvoll", *Vagant* nr. 3–4, s. 20–32.
- Jensen, Brikt (red.) 1991: *Vår egen litteratur. Brikt Jensens lesebok for de tusen hjem*, Oslo.
- Jensen, P.A. 1855: *Læsebog til Brug for vore Skolers nederste og mellemste Classer ved Underviisningen i Modersmaalet*. Tredje betydelig forøgede Udgave, Bergen.
- Jensen, P.A. 1860: *Læsebog til Brug for vore Skolers nederste og mellemste Classer ved Underviisningen i Modersmaalet*. Fjerde, tildeels forøgede Udgave, Bergen.
- Johannesen, Georg 2000. "- Jagland har ikke peiling ... og Jens er en guttunge" Intervju med Georg Johannesen i *Dagbladet* 22.10.
- Kaldestad, Per Olav/Vold, Karin Beate 1998: *Årboka. Litteratur for barn*



- og unge*, Oslo.
- Kalleberg, Kirsten 2000: "Suttungbevegelsens litteratursyn", *ARR* nr. 1, s. 53–59.
- Kittang, Atle 1975: "Tre forståingsformer i litteraturforskninga", *litteraturkritiske problem. teori og analyse*, Oslo–Bergen–Tromsø, s. 15–56.
- Kittang, Atle 1985: "Tekst, retorikk, dekonstruksjon. Eit blick på post-strukturalistisk litteraturteori i Frankrike og USA", *Norsk Litterær Årbok* 1985, s. 189–206.
- Kittang, Atle 1995: "Fascisme og diktning i norsk mellomkrigs litteratur. Nokre refleksjonar og eit riss av tre romanunivers", Birkeland, Bjarte m.fl. (red.): *Nazismen i norsk litteratur*, Oslo s. 51–79.
- Kjær, Margrete 1950: *Nils Kjær og hans samtidige. Erindringer 1895–1924*, Oslo.
- Knudsen, Geir 1994: *Store og gode handlinger. Essays om norskfaget og norskundervisningen*, Oslo.
- Krag, Vilhelm 1920: "Tryggve Andersen. In memoriam", *Tidens Tegn* nr. 96.
- Kraggerud, Beate 1991: "'En vintenatt' av Hans Aanrud. Noen særdrag i stil og form og deres funksjon i novellen", *Norskraft. Arbeidsskrift or nordisk språk og litteratur*, nr. 66, Universitetet i Oslo. Avdeling for språk og litteratur, s. 79–95.
- Leirpoll, Halldis 1981: "Lesebøkene i norsk grunnskole", i Ørjasæter m. fl.: *Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år*, Oslo, s. 11–85.
- Lie, Jonas 1934: *Familien paa Gilje, Samlede romaner*, bd. V, Oslo.
- Lindberg, Bo 1999: "Klassikerna och bildningen. Den nyhumanistiska bildningsidén och de klassiska språken", Andersen, Øivind (red.): *Dannelse. Humanitas. Paideia*, Oslo, s. 63–76.
- Lindgren, Lena 2001: "Saabye ny bokklubbkonge", *Dagens Næringsliv* 09.10., s. 53.
- Linneberg, Arild 1992: *Norsk Litteraturkritikks historie 1770–1940*. Bd. II 1848–1870, Oslo.
- L 97. *Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen*, Det kongelige kirke-, utdannings- og forskningsdepartement, Oslo 1996.
- Lukács, Georg 1975: "Balzac og den franske realisme", Lukács, Georg: *Realisme. Essays om litteratur og diktere, utvalgt og innledet av Helge Rønning*, Oslo, s. 185–198.
- Lundell, Ulf 1977: *Jack*, Oslo.

- Midttun, Olav S. 1954: *Bjørnstjerne Bjørnson og folkehøyskolen*, Oslo.
- Monrad, Marcus Jacob 1875: "Om Kunstvärde", *Tidsskrift för bildande Konst*, Stockholm.
- Nettum, Rolf Nyboe 1975: "Generasjonen fra 1890-årene", Beyer, Edvard: *Norges litteraturhistorie*, bd. 4, Oslo, s. 9–300.
- Notaker, Henry 1990: *Hanna Winsnes – mer enn matmor*, Oslo.
- Nyrnes, Aslaug 1997: "Isfjell av gløymse. Kanonomgrepet i eit retorisk perspektiv", *Norsklæreren* nr. 4, , s. 6–11.
- Nærup, Carl 1905: "Hans Aanrud", *Samtiden* s. 552–559.
- Obrestad, Tor 1992: *Hulda*, Oslo.
- Ousland, Gunnar 1949: *Fagorganisasjonen i Norge*, bd. 2. *De store kampåra 1921-1931*, Oslo.
- Prøysen, Alf 1978: *Verker*, Oslo.
- Paasche, Fredrik 1932: *Norges litteratur fra 1814 til 1850-årene*, i F. Bull og F. Paasche: *Norsk litteraturhistorie*, bd. 3, Oslo.
- Renan, Ernest 1883: *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris.
- Ring, Barbra 1924: *For hundrede aar siden. Hanna Winsnes og hendes*, Kristiania.
- Ringdal, Nils Johan 1993: *Ordenes pris. Den norske Forfatterforening 1893-1993*, Oslo.
- Risa, Gunvor 1981: "Eldre barnelitteratur", Ørjasæter, T./ Leirpoll, H./Lie, J./Risa, G./Økland, E.: *Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år. Lesebøker, barneblad, bøker, tegneserier*, Oslo, s. 135–211.
- Risa, Gunvor 1988: "Bøker for barn – ei kvinneoppgåve", *Norsk kvinnelitteraturhistorie, bind 1, 1600-1900*, Oslo, s. 98–108.
- Rolfsen, Nordahl 1928: *Lesebok for folkeskolen*. Riksmåls- og byutgave. Første del. Annet halvbind, Oslo.
- Rottem, Øystein 1995: "Den fortørskede kulturarven", *Dagbladet* 15.08.
- Rygg, Elisabeth 2001: "Fosse som tett og velkomponert grøsser", *Aftenposten* 07.05.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin 1946: "Hvad er en klassiker?", i *Kritikker og portrætter*, København, s. 171-190. (Eller i *Vagant* nr. ¾, 1997, s. 137–142. Oversatt av Henning Hagerup.)
- Schiff, Timothy 1978: "Moral equivocality in the works of Trygve Andersen", *Scandinavian studies*, s. 249–268.
- Schiff, Timothy 1985: *Scenarios of Modernist Disintegration. Trygve Andersen's prose Fiction*, Connecticut.

- Selsjord, Knut 1993: "Til kamp mot hyggen!", *Klassekampen* nr. 30, 5. februar. (Intervju med Magne Lindholm og Jørn Simen Øverli.)
- Skjong, Synnøve 1998: "Grunnskulens nye barnelitterære kanon? Barne- og ungdomslitteraturen i norskfaget i L 97", Kaldestad/Vold: *Årboka. Litteratur for barn og unge*, Oslo, s. 101-108.
- Skyum-Nielsen, Erik 1991: "Hvad mener de med en 'klassiker'?" i Hunosøe og Schwab: *At læse klassikere*, Kbh, s. 9–29.
- Sletten, Klaus 1949: *Christopher Bruun. Folkelæreren – stridsmannen*, Oslo.
- Solstad, Dag 1994: *Genanse og verdighet*, Oslo.
- Solstad, Dag 2000: "Dag Solstad om sceneversjonen av sin roman *Genanse og verdighet*". Intervju med Dag Solstad i programmet til teaterforestillingen "Genanse og verdighet" med premiere på Nationaltheatret 02.09.2000.
- S. St 1865: "Hanna Winsnes", *Illustreret Nyhedsblad*, s. 149–150.
- Staël, Madame de 1997: "Om klassisk og romantisk diktning", *Vagant* nr. 3–4, s. 134-136. (Oversatt av Henning Hagerup.)
- Steinfeld, Torill 1986 (I): "Nasjonallitteraturens plass i skolens morsmålsundervisning. En tradisjon blir til", *Motskrift 2*, Oslo, s 24–40.
- Steinfeld, Torill 1986 (II): *På skriftens vilkår*, Oslo.
- Sundt, Christian Ulrik 1849: "Fru Hanna Winsnes som Forfatterinde", *Norsk Tidsskrift for Videnskab og Litteratur*, s. 38–60.
- Thavenius, Jan 1995: "Kultur och kanon", *Norsklæreren* nr. 3, , s. 14–18.
- Thorbjørnsen, Kari Marie 1980: "Ideologi og undertrykking. Ein analyse av 'Trost i taklampa'", Vestheim, Geir (red.): *Ei bok om Alf Prøysen*, Oslo.
- Try, Hans 1979: *To kulturer. En stat. 1851-1884*, Knut Mykland (red.) *Norges historie*, bd. 11, Oslo.
- Ulven, Tor 1992: "Forsøk på gjenåpning av en lukket bok", *Vagant* nr. 3, s. 42.
- Vannebo, Kjell Ivar 1994: "Alfabetiseringen av Norge", Hertzberg/Vannebo/Hagtvedt: *Ferdigheter i fare. Om lesing og skriving i dagens samfunn*, Oslo, s. 13-26.
- Vestad, Geir 2001: "Tryggve Andersens lyrikk", Imerslund, Knut (red.): *Sine særegne evners træl*, Hamar, s. 130–148.
- Vesaas, Halldis Moren 1969: "'Purpurblomar har denne vin.' Møte med lyrikaren Åsmund Sveen", *Norsk Litterær Årbok* , s. 91–103.
- Vogt, Nils Collett 1934: *Oplevelser*, Oslo.
- Wandrup, Fredrik 1992: "På vei mot den gyldne evighet" i Jack Kerouac: *På kjøret*, Oslo, s. 317–330.

- Winsnes, A. H. 1961: *Norges litteratur. Fra 1880-årene til første verdenskrig*, Oslo.
- Winsnes, Hanna 1845: *Lærebog i de forskjellige Grene af Huusholdningen*, Christiania.
- Ystad, Vigdis 1995: „Klassikere i fare“. Intervju med Vigdis Ystad i *Dagbladet* den 04.03, s. 9.
- Ystad, Vigdis 1998: ”Forord”, Hans Aanrud: *Fortellinger i utvalg*, Oslo.
- Øygarden, Bjarne 1994: ”Med Bjørnson i ranselen”, Åslund/Imerslund/Ågotnes: *Bjørnson i nytt lys*, Aulestad, s. 59–83.
- Øygarden, Bjarne 1995: ”Møtet mellom Nordahl Rolfsen, Thorbjørn Egner og Alf Prøysen. Om Alf Prøysens første tekstar i lesebøker for grunnskulen”, Imerslund (red): *Alf Prøysen – idylliker eller opprører?*, Hamar, s. 105–113.
- Aanrud, Hans 1905: ”Gudbrandsdalen”, *Norge i det nittende aarhundre*, Kristiania, s. 61-69.
- Aarnes, Sigurd Aa. 1968: “*Æsthetisk Lutheraner*” og andre studier i norsk senromantikk, Oslo.
- Aasen, Elisabeth 1978: ”*Vår bestemmelse er å giftes*”, Oslo.
- Aaslestad, Petter 1999: *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Oslo.
- Åslund, Arnfinn 1996: “Retorikk og antiretorikk hos Bjørnson”, *Syn og Segn* hefte 4, årg. 102, s. 308–323.

# Personregister

## A

Abba;41  
Ambjørnsen, Ingvar;7; 218; 219; 220;  
222; 224; 225; 226; 227; 228; 229  
Amdam, Per;69; 84; 87; 235  
Amundsen, Roald;50  
Andersen, Per Thomas;57; 113; 114;  
203; 235  
Andersen, Tryggve;7; 25; 102; 103;  
104; 105; 106; 107; 108; 109; 110;  
111; 112; 113; 114; 115; 116; 117;  
118; 124; 125; 156; 235; 236; 238;  
239; 240; 241; 242; 243  
Andersen, Øivind;223; 225; 235; 241  
Andersen, Tryggve;105  
Andreassen, Trond;23; 235  
Anker, Ella;79; 235  
Anker, Herman;69; 71; 79; 82; 135;  
136; 237  
Anker, Karen;135  
Anker, Mix;82; 135; 138; 237  
Anker, Øyvind;69; 72; 235  
Armstrong, Neil Alden;230  
Arneberg, Per;201; 202; 204; 235  
Arvesen, Olaus;68; 69; 71; 83; 135;  
235  
Asbjørnsen, Peter Christen;24; 25; 32;  
53; 57; 63; 93; 142; 143; 146  
Askildsen, Kjell;207; 235  
Aukrust, Olav;161; 162; 194  
Aulus Gellius;13

Austlid, Andreas;30; 62; 235

## B

Bakhtin, Mikhail;129; 220; 221; 222;  
225; 226; 227; 231; 232; 236; 238  
Bakunin, Mikhail Aleksandrovitsj;231  
Balzac, Honoré de;39; 215; 241  
Bang, Erna Holmboe;103; 107; 236  
Barthes, Roland;130; 149; 158; 159;  
236  
Bauer, Ola;19  
Beatles;14; 16; 41  
Beckett, Samuel;41  
Bergersen, Christian Fredrik;133  
Bergersen, Hulda;128; 129; 133; 135;  
138  
Bergersen, Marie Petrine;133  
Berggrav, Eivind;76  
Berg-Jæger, Gustav;236  
Berte;141  
Beyer, Edvard;55; 56; 58; 59; 65; 94;  
144; 147; 148; 203; 205; 236; 242  
Beyer, Harald;56; 148; 203; 205; 236  
Birkeland, Bjarte;198; 199; 236; 241  
Birkeland, Tone;59; 64; 236  
Bjørneboe, Jens;219; 225; 226; 231  
Bjørnson, Bjørn;81; 236  
Bjørnson, Bjørnstjerne;7; 15; 29; 31;  
32; 42; 68; 69; 70; 71; 72; 73; 74;  
75; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 83;  
84; 85; 86; 87; 88; 89; 90; 91; 92;

93; 94; 95; 96; 97; 98; 99; 100; 101;  
194; 235; 236; 237; 242; 244  
Blichfeldt, Jon Frode;237  
Bloom, Harold;40; 237  
Bojer, Johan;32; 130  
Bolckmans, Alex;146; 237  
Book-Jensen, Jens;14  
Both, Wayne;125  
Bourdieu, Pierre;27; 91  
Boyson, Emil;204  
Brandes, Georg;82  
Brandt, Ole;140  
Brekke, Paal;201; 202; 237  
Brinchmann, Alex;237  
Brinchmann, Christoffer;107  
Brink, Lars;237  
Broström, Torben;179  
Bruun, Christopher;69; 70; 71; 75; 76;  
77; 78; 79; 80; 237; 243  
Braaten, Oskar;25; 26; 32  
Bukdahl, Jørgen;147; 237  
Bukowski, Charles;219; 224  
Bull, Francis;52; 54; 57; 58; 65; 78; 88;  
237; 239; 242  
Bull, Jacob Breda;32; 98  
Bull, Olaf;107; 161  
Bulwer, Edward;25  
Burroughs, William;219; 224; 229; 238  
Buvik, Per;238  
Bürger, Peter;110; 238  
Bøgh, Johan;48; 238  
Børtnes, Jostein;221; 238

### C

Calvino, Italo;37; 38; 238  
Cappelen, Christine Marie (Maja);61  
Carlén, Emilie;25  
Carling, Finn;231

Céline, Louis-Ferdinand;231  
Christensen, Hjalmar;109; 112  
Christensen, Lars Saabye;16; 241  
Christoffersen, Tom;238  
Claudel, Paul;41  
Collett, Camilla;52; 53; 54; 56; 57; 60;  
65; 66; 130  
Collett, Peter Jonas;85  
Collin, Christen;237

### D

Dahl, Willy;55; 112; 148; 192; 203;  
238  
Dalgard, Olav;197  
Darwin, Charles;79; 81  
Dehmel, Richard;106; 107  
Derrida, Jacques;149; 158; 238  
Dessen, Dagny;142  
Dessen, oberst;142  
Diesen, Hilde;50; 56; 65; 238  
Dietrichson, Lorentz;23; 52; 238  
Dostojevskij, Fjodor M.;231  
Dumas, Alexander;25  
Dunker, Conradine;56

### E

Egeland, Kjølvs;203  
Egge, Peter;130  
Egner, Thorbjørn;30; 35; 244  
Eitrem, H.;237  
Eliot, Thomas Stearns;238  
Elster, Kristian d.y.;52; 112; 116; 146;  
238  
Engelstad, Irene;238  
Entzenberg, Claes;238  
Eriksen, Trond Berg;238  
Erlingsson, Thorstein;107  
Escarpit, Robert;109; 238

Eskeland, Lars;235  
Evensmo, Sigurd;237

**F**

Faldbakken, Knut;15  
Falkberget, Johan;26  
Fidjestøl, Bjarne;203; 238  
Fjell, Kai;160  
Fjæstad, Knut;216; 238  
Fjørtoft, Kari;132; 239  
Flagstad, Kirsten;66  
Flatabø, Jon;26  
Floden, Halvor;32; 160  
Fløgstad, Kjartan;231  
Fosse, Jon;16  
Foucault, Michel;149  
Freud, Sigmund;131  
Friis, Jens Andreas;32  
Fröding, Gustav;107

**G**

Garborg, Arne;48; 49; 56; 57; 66; 72;  
97; 99; 140; 236; 239  
Garborg, Hulda;7; 128; 129; 130; 131;  
132; 133; 134; 135; 136; 137; 138;  
139; 140; 141; 142; 239  
Gatland, Jan Olav;166; 171; 172; 206;  
239  
Gierløff, Christian;103; 117; 239  
Gill, Claes;204  
Gimnes, Steinar;60; 61; 65; 129; 144;  
148; 239  
Ginsburg, Allan;219  
Gløersen, Ole Kristian;130; 135; 136;  
137; 140  
Goethe, Johan Wolfgang von;23; 41;  
161  
Grieg, Harald;193; 202

Grieg, Nordahl;50; 173; 239  
Grimm, Jacob;24  
Grimm, Wilhelm;24  
Groth, Henrik;199  
Grundtvig, Nikolai Frederik  
Severin;69; 70; 71; 72; 73; 77; 79;  
81; 82; 136; 235; 239  
Grøndalen, Helene Bohjort;115; 239  
Gundelach, Kristen;194

**H**

Hagemann, Sonja;25; 49; 57; 58; 59;  
64; 239  
Hagen, Ingeborg Refling;26; 130  
Hagerup, Henning;20; 40; 41; 42; 239;  
242; 243  
Hagtvedt, Bente;243  
Hallberg, Hans;152  
Hallberg, Peter;145; 146; 147; 148;  
152; 155; 239  
Halvorsen, Finn;194  
Hamsun, Knut;15; 24; 99; 124; 173;  
180; 194; 202; 204; 231; 239  
Hansen, Arvid;24  
Hansen, H. Olaf;23; 51; 239  
Hansen, Maurits Christopher;32; 50;  
55; 57; 66  
Hansson, Cecilia;238  
Hareide, Jorunn;49; 50; 60; 63; 65;  
144; 148; 239  
Hauge, Ingard;240  
Havnevik, Ivar;203; 204  
Hegel, Fredrik;94  
Heltberg, Henrik;73  
Hemingway, Ernest;231  
Henie, Sonja;66  
Hertzberg, Frøydis;243  
Hess, Rudolf;198

Hindenburg, Paul von  
  Beneckendorff;193  
Hippokrates;15  
Hitler, Adolf;193; 195; 196; 198; 226;  
  227  
Hoffmann, E.T.A.;103  
Holberg, Ludvig;98  
Holst, Elling;25  
Hopp, Zinken;50; 240  
Hougen, Frik;115; 116; 240  
Houm, Philip;203; 240  
Hunosøe, Jørgen;13; 243  
Hvistendahl, Rita;240  
Hölderlin, Friedrich;103; 104  
Hølmebakk, Gordon;193; 240  
Haavardsholm, Espen;19; 240

### I

Ibsen, Henrik;29; 41; 54; 84; 89; 94;  
  95; 100; 160; 194; 236  
Imerslund, Knut;8; 239; 240; 243; 244  
Indergaard, Erling;161; 201; 240  
Ingebrekt, Alf;148; 240  
Iser, Wolfgang;157

### J

Jacobsen, Rolf;180; 197; 205  
Jagland, Thorbjørn;240  
Jakobsen, Rolv Nøtvik;20; 240  
James, Henry;25  
Janson, Kristofer;69; 71; 75; 78  
Jarvoll, Svein;21; 240  
Jensen, Axel;231  
Jensen, Brikt;65; 204; 240  
Jensen, Peter Andreas;30; 32; 55; 62;  
  63; 85; 93; 240  
Jervell, Jacob;77  
Johannesen, Georg;13; 18; 240

Johnson, Gisle;78  
Jæger, Hans;97; 108; 219  
Jæger, Henrik;52

### K

Kaldestad, Per Olav;145; 240; 243  
Kalleberg, Kirsten;26; 241  
Kallevik, Finn;231  
Kerouac, Jack;219; 224; 243  
Kieler, Laura;98  
Kielland, Alexander L.;24; 29; 72; 79;  
  92; 100  
Kinck, Hans E.;102; 112; 156; 235  
Kittang, Atle;149; 186; 187; 188; 202;  
  231; 236; 238; 241  
Kjær, Margrete;103; 105; 241  
Knudsen, Geir;241  
Koht, Halvdan;237  
Koren, Christiane;56  
Korsgaard, Ove;42  
Krag, Thomas;109  
Krag, Vilhelm;25; 103; 104; 105; 130;  
  241  
Kraggerud, Beate;150; 241  
Kristensen, Tom;179  
Kristiansen, Idar;24  
Krogh, Axel;236  
Krogh, Oscar;144  
Kråkevik, Herborg;41

### L

Larsen, Alf;148; 161  
Lassen, Hartvig;30  
Le Corbusier;14  
Leirpoll, Halldis;35; 241; 242  
Lie, Joe;242  
Lie, Jonas;25; 241  
Lindberg, Bo;13; 37; 241



Lindgren, Astrid;17  
 Lindgren, Lena;16; 241  
 Lindholm, Dan;144  
 Lindholm, Magne;207; 216; 217; 243  
 Linneberg, Arild;90; 91; 241  
 Lorca, Frederico Garcia;229; 230; 231  
 Lukács, Georg;39; 40; 215; 216; 217;  
 241  
 Lundell, Ulf;219; 229; 241  
 Lybeck, Sigurd;20; 26  
 Løland, Rasmus;25; 145

**M**

Machtan, Lothar;198  
 Mann, Thomas;161  
 Marx, Karl;231  
 Midttun, Olav E.;70  
 Midttun, Olav S.;69; 73; 74; 76; 80; 81;  
 82; 242  
 Moe, Jørgen;24; 25; 31; 32; 57; 63; 64;  
 85; 146  
 Molière;98  
 Monrad, Cally;194  
 Monrad, Marcus Jacob;242  
 Monrad, O. P.;82  
 Moren, Sven;32; 160; 180  
 Munch, Andreas;19; 31; 85; 88; 236  
 Munch, Mathilde;30  
 Muus, Rudolf;26  
 Mykland, Knut;243  
 Møller, Dikka;79

**N**

Nansen, Fritjof;50  
 Nerdrum, Odd;41  
 Nettum, Rolf Nyboe;148; 155; 242  
 Nielsen, Erling;239  
 Nietzsche, Friedrich;97; 110

Nilsen, Lillebjørn;231  
 Nilsen, Rudolf;26  
 Nilssen, Jappe;103  
 Nissen, Hartvig;30  
 Notaker, Henry;50; 242  
 Novalis;103  
 Nyernes, Aslaug;22; 40; 145; 242  
 Nærup, Carl;108; 147; 242

**O**

Obrestad, Tor;134; 135; 140; 242  
 Oehlschläger, Adam;94  
 Olsen, Marie Petrine;133  
 Ousland, Gunnar;216; 242

**P**

Pontoppidan, Erik;82; 137  
 Pound, Ezra;180  
 Presley, Elvis;41  
 Prydz, Alvhilde;102  
 Prøysen, Alf;7; 25; 26; 32; 207; 209;  
 210; 211; 213; 214; 215; 216; 217;  
 235; 238; 242; 243; 244  
 Paasche, Fredrik;50; 52; 53; 54; 57; 58;  
 60; 61; 242

**Q**

Quisling, Vidkun;194; 195; 196; 197

**R**

Rabelais, François;238  
 Renan, Ernest;132; 242  
 Ring, Barbra;32; 50; 51; 52; 53; 130;  
 242  
 Ring, Jens;53  
 Ring, Sina;59  
 Ringdal, Nils Johan;198; 202; 206; 242  
 Risa, Gunvor;58; 59; 60; 236; 242

Rolfsen, Nordahl;30; 35; 62; 242; 244  
Rolling Stones;41  
Rottem, Øystein;242  
Rotterodamus, Erasmus;37  
Rousseau, Jean Jacques;136; 137  
Rygg, Elisabeth;16; 242

## S

Sainte-Beuve, Charles Augustin;18; 23;  
38; 242  
Sandemo, Margit;20  
Schiff, Timothy;107; 116; 119; 123;  
125; 126; 127; 242  
Schiller, Friedrich;110  
Schwab, Hans Henrik;13; 243  
Schwartz, Hugo;47; 49; 50; 52; 55; 65;  
67  
Scott, Gabriel;32  
Scott, Walter;25  
Scribe, Eugène;89  
Selsjord, Knut;207; 243  
Servius Tullius;13  
Shakespeare, William;23; 41; 98  
Sigmund, Freud;131  
Sinding, Christian;130; 194  
Sivle, Per;25; 26; 32  
Skjong, Synnøve;34; 145; 243  
Skjæraasen, Einar;32  
Skram, Amalie;66; 100; 146; 237  
Skyum-Nielsen, Erik;13; 18; 19; 20;  
45; 243  
Sletten, Klaus;76; 77; 78; 243  
Snorre;24; 42  
Solberg, baker;135; 142  
Solberg, Eline;135  
Solstad, Dag;15; 16; 17; 33; 38; 243  
Solstad, Einar;102; 108; 235  
Speer, Albert;198

Spencer, Herbert;81  
Staël, Madame de;23; 243  
Stalleland, Kristen;32  
Stegane, Idar;204  
Steinfeld, Torill;17; 24; 30; 31; 38; 243  
Stoltenberg, Jens;240  
Stoltenberg, Mathias;52  
Storaas, Frøydis;59; 236  
Strindberg, August;41; 95; 96  
Sue, Eugène;25  
Sundt, Christian Ulrik;47; 243  
Sundt, Eilert;47  
Sundt, Karen;26  
Svean, Hans;235  
Sveen, Åsmund;7; 160; 161; 162; 163;  
164; 165; 166; 167; 169; 170; 171;  
172; 173; 174; 175; 176; 177; 178;  
179; 180; 181; 182; 183; 185; 186;  
187; 188; 189; 190; 191; 192; 193;  
194; 195; 196; 197; 198; 199; 200;  
201; 202; 203; 204; 205; 206; 235;  
236; 239; 240; 243  
Svensen, Sven;30  
Sverdrup, Harald;231  
Sverre, kong;138  
Sæhli, Ingeborg;138  
Södergran, Edith;194

## T

Tambarskjelve, Einar;50  
Thavenius, Jan;243  
Thorbjørnsen, Kari Marie;211; 215;  
243  
Thoresen, Magdalene;52; 56; 57; 60; 65  
Tieck, Ludwig;103  
Try, Hans;71; 243  
Twain, Mark;27

## U

Ullmann, Viggo;71  
 Ulven, Tor;124; 243  
 Undset, Sigrid;66  
 Uppdal, Kristofer;161; 179

## V

Vannebo, Kjell Ivar;23; 243  
 Vestad, Geir;106; 243  
 Vestheim, Geir;243  
 Vestly, Anne-Cath.;17  
 Vesaas, Halldis Moren;160; 161; 164;  
 197; 243  
 Vig, Ole;30; 63; 69  
 Vigeland, Gustav;194  
 Vinje, Eilev;204  
 Vinje, Aasmund Olavsson;86; 99; 100;  
 101; 236  
 Vogt, Nils Collett;103; 104; 105; 113;  
 130; 243  
 Vold, Karin Beate;59; 145; 236; 240;  
 243

## W

Waitz, Grethe;66  
 Wandrup, Fredrik;219; 243  
 Welhaven, Johan Sebastian;15; 24; 31;  
 63; 66; 84; 85; 88; 92; 93; 94; 99;  
 107; 108; 111; 240  
 Wergeland, Henrik;24; 25; 29; 31; 42;  
 50; 54; 57; 63; 65; 92; 108; 130; 236  
 Wergeland, Nicolai;194  
 Wexelsen, Marie;52; 56; 57; 60; 65  
 Winsnes, A.H.;109; 244  
 Winsnes, Hanna;7; 31; 45; 46; 47; 48;  
 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 57;

58; 59; 60; 61; 62; 63; 64; 65; 66;  
 67; 140; 238; 239; 240; 242; 243;  
 244

## Y

Ystad, Vigdis;18; 33; 145; 146; 148;  
 158; 244

## Z

Zwilgmeyer, Dikken;25; 32

## Ø

Økland, Einar;242  
 Ørjasæter, Tordis;241; 242  
 Østgaard, Nikolai Ramm;32  
 Øverland, Arnulf;179  
 Øverli, Jørn Simen;207; 243  
 Øye, Marie Kløvstad;50  
 Øygarden, Bjarne;35; 244

## Å

Ågotnes, Jakob E.;244  
 Aanrud, Hans;7; 32; 98; 144; 145; 146;  
 147; 148; 149; 150; 151; 152; 155;  
 156; 157; 158; 159; 236; 237; 238;  
 240; 241; 242; 244  
 Aarflot, Berthe Canutte;56  
 Aarnes, Asbjørn;204  
 Aarnes, Sigurd Aa.;56; 57; 88; 95; 244  
 Aarseth, Asbjørn;204  
 Aasen, Elisabeth;244  
 Aasen, Ivar;86; 99; 100; 130  
 Aaslestad, Petter;125; 244  
 Åslund, Arnfinn;244



## Opplysninger

”**Hva er en klassiker?**” har ikke vært trykt i denne versjonen tidligere. Et kort utdrag ble presentert på konferansen ”Norsk på Ungdomstrinnet” den 18.–19. januar 2001, og siden trykt i konferanserapporten *På Hamar med norsk*, Rapport nr. 12 –2001, Høgskolen i Hedmark.

”**Hanna Winsnes – en fungerende klassiker?**” ble opprinnelig holdt som foredrag på Hanna Winsnes-dagene på Hamar i juni 2002.

”**Bjørnstjerne Bjørnson og folkehøgskolen**” ble opprinnelig holdt som foredrag på Bjørnson-seminaret på Vonheim i mai 1999. Den har siden vært trykt i *Syn og segn* nr. 2, 2001.

”**’...fordi jeg sommetider fik slig fortvivlet Fingerklø...’**. Om Bjørnstjerne Bjørnsons litterære artikler” ble opprinnelig holdt som foredrag på Bjørnson-seminaret på Vonheim i mai 1997, og siden gjenopptrykt i *Fred er ei det beste. Bjørnson-årbok 1999*.

”**Tryggve Andersen – romantiker og realist**” ble opprinnelig holdt som foredrag på Tryggve Andersen-seminaret på Vonheim i mai 1998. Den ble siden publisert i Knut Imerslund (red.): *Sine særegne evners træl. Om Tryggve Andersens forfatterskap* (2001).

”**Gullik Hauksveen – en morder ’oppe fra bygdene**” ble skrevet spesielt for Knut Imerslund (red.): *Sine særegne evners træl. Om Tryggve Andersens forfatterskap* (2001).

”**Hulda Garborgs Barndomsminne – et glemselsprosjekt**” ble skrevet for *Mye Arne, – mest Hulda. Samvær, samfunn og diktetekunst. Ei samlig artiklar til Garborgåret 2001* som ble utgitt av Organisasjonen Garborgdagane og Musea i Nord-Østerdalen Museumssentret Ramsmoen.

**”Harmonisk realisme? Om Hans Aanruds fortellinger”** ble opprinnelig holdt som foredrag på seminaret om Hans Aanrud på Vonheim i mai 2000. Den har siden vært trykt i litt ulike versjoner i *En reise i Hans Aanruds og Sidsel Sidsærks rike. Bjørnson-årbok 2001* og i *Norsk litterær årbok i 2001*.

**”Åsmund Sveen – modernist og nazist”** publiseres for første gang i denne artikkelsamlingen. Noe av stoffet i artikkelen har vært lagt fram i tidligere artikler om Åsmund Sveen.

**”To opprørere i Prøysens tidlige prosa”** sto opprinnelig i *Norsk litterær årbok i 1994*.

**”Outsidernes retorikk. Om språket i Ingvar Ambjørnsens roman *Hvite niggere*”** ble publisert første gang i *Norsk litterær årbok i 1999*.